

Estudos de Gênero em Música a partir da Década de 90: Escopo e Abordagem.

Cristina Capparelli Gerling.*
Joana Cunha de Holanda**

Sinopse.

O conceito de música absoluta como algo dissociado do seu entorno social vem sendo questionado em trabalhos recentes. A partir da década de 1990, estudiosos passaram a contribuir para essa discussão ao integrar códigos sociais de gênero masculino e feminino, em relação ao texto musical. O presente artigo apresenta um panorama dos trabalhos de análise musical desenvolvidos com essa abordagem. Ao enfatizar o seu escopo e metodologia, visamos contribuir para a divulgação dessa linha de pesquisa.

Abstract.

The concept of Absolute Music as something dissociated from its social encircling has been questioned in recent works. Starting in the nineties, studious began to contribute to this discussion by integrating social codes of both masculine and feminine gender, in relation to the musical text. This article presents a panorama of musical analysis works developed with such approach. As we emphasize its scope and methodology, we aim at contributing to divulge that line of research.

Introdução.

Uma das principais bandeiras do movimento feminista surgido no final do Século XX é o combate ao preconceito. A unanimidade que permeia varias áreas do conhecimento abriga divergências quanto à melhor estraté-

* M.M., D.M.A., Pianista e Pesquisadora, Professora Titular de Piano e Orientadora de Mestrado e Doutorado na UFRS.

** Bacharel em Música pela UNICAMP, SP. Mestra pela Universidade de Iowa, Iowa, EUA, 2000. Doutoranda em Práticas Interpretativas na UFRS.

gia para alcançar este objetivo. Na área de Música, os debates não são menos contundentes. Dispostos a valorizar a presença da compositora na sociedade, textos recentes defendem que a oposição binária “música composta por mulheres” e “música composta por homens” é simplista, e, de certa forma, pode até ter o efeito contrário. Em seu depoimento, a compositora María Escribano escreve:

Também lembro daquele programa de rádio, em que sem falar sobre a música que iam escutar, englobavam-nos todas em um mesmo saco, o de Gênero, e a partir daí diziam que como estatisticamente éramos menos, não poderíamos ser as melhores. Que curioso pensamento, a qualidade dependendo da quantidade. (TORRES, 1995).¹

Entretanto, não se pode negar que o esforço contínuo a partir da década de 1980 para resgatar e valorizar especificamente a produção musical feminina contribuiu muito para o fortalecimento daquelas que se dedicam à composição nos dias de hoje. Foi a partir da década de 1980 que começaram a surgir, na Europa e nos Estados Unidos, as primeiras antologias de partituras, os CDs dedicados às obras e as biografias de compositoras do passado distante e próximo.

Nos anos 90, entretanto, os debates sobre a questão de gênero, em Música, passam a contribuir para considerações sobre o código musical. *Feminine Endings*, o livro de Suzann McClary, publicado em 1991, é o primeiro integralmente dedicado a esta questão. Desde então, se multiplicam as referências extraídas principalmente das áreas da crítica literária e cinematográfica. No entanto, trazer essas discussões para o campo da Música permanece um desafio em função das características inerentes a esta manifestação cultural. Com este artigo, propomos estudar algumas das estratégias de trabalhos sobre a questão de gênero no código musical e, assim, potencializar a compreensão do fenômeno musical.

Revisão Bibliográfica.

A concepção de Arte como um todo autônomo vem sendo questionada em estudos recentes e, entre estes, estudos que passaram a tratar da questão do gênero a respeito de textos musicais. Neste sentido, Citron e McClary também procuram ressaltar como o conceito de Música Absoluta foi social-

¹ También recuerdo aquél programa de radio, en el que sin hablar de la música que se iba a escuchar, se nos englobaba a todas en un mismo saco, el del Género, y a partir de ahí se decía que como estadísticamente éramos menos, no podíamos ser las mejores. Qué curioso pensamiento, la calidad dependiendo de la cantidad.

mente construído (Citron, 1993 e McClary, 1991). Em suas discussões, as autoras demonstram como a noção de música instrumental pura, inefável e dissociada da experiência mundana é forjada em um determinado tempo histórico. Em contrapartida, elas defendem que toda música tanto reflete quanto contribui para afirmar ou questionar determinados tipos de organização social. Nas palavras de McClary:

Eu estou preocupada especialmente em desconstruir a narrativa mestre da “Música Absoluta”, com a remoção do último empecilho à discussão crítica aberta, pois eu acredito que foi esta negação de sentido no repertório da música instrumental que bloqueou sistematicamente qualquer tentativa feminista e de outros tipos de crítica hermenêutica (McCLARY, 1991).²

Desta forma, o gênero passa à condição de ferramenta de análise na leitura de obras musicais. A seguir, examinaremos alguns dos trabalhos de análise musical, com o objetivo de familiarizar-nos com as metodologias utilizadas.

Análises.

Em um de seus livros, Citron faz uma análise da *Sonata para Piano* de Cécile Chaminade, op.21, publicada em 1895 (Citron, 1993). A autora principia argumentando que as noções de Música Absoluta e a categorização e valorização de gêneros musicais, tão caros ao Século XIX, refletem valores sociais do período. Baseando-se nesta premissa, passa a apontar as analogias de termos musicais com os gêneros masculino e feminino em métodos e tratados musicais a partir do Século XIX, para, em seguida, apresentar a sua leitura da *Sonata* de Chaminade.

As metáforas de “tema masculino” e “tema feminino”, associadas ao caráter bitemático da sonata, foram utilizadas pela primeira vez por A. B. Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (1845). A metáfora cunhada nesta influente obra pode ser observada em tratados posteriores como o de Hugo Riemann (1888) e Vincent D’Indy (1909) e, mesmo no Século XX, teóricos como Charles Rosen ainda dialogam com este tipo de categorização (Citron, 1993). Citron faz uma leitura cuidadosa das metáforas associadas ao gênero presente em cada uma dessas obras.

² I am especially concerned with deconstructing the Master Narrative of “Absolute Music”, with removing that final fig leaf for open critical discussion, for I believe that it is this denial of meaning in the instrumental repertory that has systematically blocked any attempt at feminist or other sort of socially grounded criticism.

Em resumo, pode-se dizer que as descrições dos temas “masculino” e “feminino” da forma sonata, presentes nesses tratados, remete a conceitos sociais do homem e da mulher ideais. Neste sentido, o tema masculino é dominante, forte, característico e exposto na tonalidade principal, enquanto o tema feminino é contrastante (portanto estabelece sua identidade a partir do primeiro), lírico, gentil e apresentado em uma tonalidade secundária.

Citron analisa a *Sonata* de Chaminade, uma compositora do Século XIX, como uma subversão deste entendimento da forma³ e mostra como o primeiro movimento explora a ambigüidade formal e a interface entre forma sonata, peça característica, e prelúdio e fuga. Os elementos que contribuem para essa ambigüidade são a organização tonal, as proporções entre as seções e a disposição dos temas.

O segundo tema (“feminino”) não é inicialmente exposto em uma nova harmonia, mas na própria tônica. Além disso, é precedido por um trecho de bravura, com arpejos e acordes cadenciais que indicam um gesto de pontuação musical. Neste sentido, quando o segundo tema principia, estruturado como uma fugueta, têm-se a sensação de que é um novo começo. Este é um dos motivos pelos quais Citron estabelece relações com o prelúdio e fuga. Na exposição desta *Sonata*, o primeiro tema está para o prelúdio assim como o segundo tema está para a fuga.

A autora discorre sobre outras características do segundo tema e conclui:

*... o que nós temos é ambíguo: um tema que apresenta características de cada gênero. Ele parece apresentar traços femininos na indicação de “tranquilo”, no lirismo, na dinâmica piano (mp), e na textura (somente uma voz inicialmente). Contudo, o masculino emerge na retenção da tônica, na forte harmonização funcional depois da entrada das outras vozes, e com a fugueta. Esta ambigüidade estrutural e de gênero desafia a ideologia da forma sonata conforme compreendida no Século XIX.*⁴

3 This analysis is an exploration of possibility: the possibility that the first movement challenges the representational model of domination encoded in masculine and feminine in sonata form. (Esta análise é a exploração de uma possibilidade: a possibilidade de que o primeiro movimento desafia o modelo representacional de dominação codificado nos temas masculino e feminino da forma sonata.) (CITRON, 1993).

4 “...what we get is ambiguous: a theme with features of each gender. It seems to have feminine traits in the “tranquilo” indication, the lyricism, softer dynamic level (mp), and thinner texture (only on voice initially). The masculine, however, emerges in the retention of the home key, the strongly unctional harmonies after the other voices enter, and arguably the fact of a fugghetta. This structural and gendered ambiguity challenges ideologies of sonata form as understood in the nineteenth century. (CITRON, 1993).

Discursando sobre os elementos musicais no primeiro movimento que indicam uma leitura contrastante em face do exposto nos tratados contemporâneos à *Sonata*, Citron ressalta o elevado grau de ambigüidade e ousadia na obra dessa compositora do Século XIX.

Outra autora, Susan McClary, faz uma análise da representação da mulher enlouquecida feita por três compositores homens: o *Lamento della Ninfa* de Monteverdi (1638), a *Cena da Loucura de Lucia di Lammermoor* de Donizetti (1835) e *Salomé* de Strauss (1905) (McClary, 1991). Para McClary, as relações entre loucura, mulher e música devem ser cautelosamente observadas, o que ela se propõe a fazer ao examinar o conjunto dessas três obras. Compostas em épocas distintas, a autora tem o cuidado de discutir a mudança do conceito de loucura nos diferentes períodos, mas isso não a impede de estabelecer fortes paralelos entre os seus discursos musicais.

McClary examina como o lamento da Ninfa é “emoldurado” por um trio de vozes masculinas. Quanto à estrutura, o lamento constitui a sessão central deste coro. Para a autora, as vozes masculinas têm a seguinte função: ... proteger e assegurar-nos durante o período de simulação de insanidade.⁵ O mesmo pode ser observado quanto ao discurso musical de *Lucia* de Donizetti. McClary traça um paralelo entre o trio de vozes masculinas de Monteverdi e o coro dos convidados do casamento de Lucia. Neste caso, a interrupção “funciona como moldura” para o discurso da heroína ensandecida.

McClary observa como a representação da loucura dessas duas personagens é relacionada à sua sexualidade, tida como perigosa e excessiva. Em termos musicais, observa-se que os excessos de ornamentação e cromatismo são característicos de passagens nas quais se deseja caracterizar estados exacerbados. Este é o caso dos discursos musicais tanto de *Lucia* quanto de *Salomé*, em oposição ao rigor formal e às convenções diatônicas de outros trechos dessas obras:

Se nós revirmos as cenas de famosas heroínas loucas em música, vamos observar que os sinais de loucura estão geralmente entre os favoritos da avant-garde: estratégias que em cada estilo passeiam pelos extremos, estratégias que excedem com sucesso o componente verbal da música dramática e que transgridem convenções de procedimentos “normais”.

(McCLARY, 1991).⁶

5 ...protect and reassures us throughout the featured simulation of insanity.

6 If we review the portraits of famous madwomen in music, we find that the signs of madness are usually among the favorite avant-garde: strategies that for each style hover at the extremes, strategies that most successfully exceed the verbal component of dramatic music and that transgress conventions of “normal” procedure.

Suzanne G. Cusick amplia o campo de estudo proposto por McClary ao analisar os discursos musicais de uma obra composta em 1625, por uma mulher: *La Liberazione di Ruggiero dall' Isola d' Alcina*, de Francesca Caccini, encomendada por uma mulher (uma das duas Regentes de Florença na época). A autora aborda as condições históricas que propiciaram a realização desta obra, aponta as especificidades do libreto e do enredo, e da realização musical propriamente dita. Como McClary, Cusick também analisa o discurso musical das personagens, e, nessa obra, é o personagem masculino que canta como a “mulher louca”. A música composta para o papel masculino (Ruggiero), um dueto da segunda cena da ópera, contrasta com o cantar da personagem feminina (Alcina) e é ilustrativa da subversão de papéis:

*Já no início ela caracteriza Ruggiero como, acima de tudo, confuso pela paixão, pois ela escreve para ele uma linha cujo cromatismo deriva do conflito entre dois finais tonais implícitos, o sol e o lá. Para Alcina, em contraste, ela escreve linhas tonais serenamente controladas - cuja tonalidade de repouso em fá é substancialmente distinta de ambos os universos tonais de Ruggiero.*⁷ (CUSICK, in SOLIE, 1993).

O discurso musical de gênero é também abordado por outro autor quanto à retórica expressiva da *Sinfonia Fausto*, composta por Liszt (c.1856) (Kramer, 1990). Como esta obra instrumental foi inspirada em uma obra literária, *Fausto* de Goethe, o autor pode fazer associações do código musical com os paradigmas feminino e masculino a partir da representação musical das personagens de Gretchen e Fausto. Kramer discute as oposições estilísticas dos temas de Fausto e de Gretchen e estabelece relações entre os ideais de masculino e feminino vigentes na época, mostrando como estes paradigmas refletem-se no código musical.

Kramer discute ainda a ideologia da imobilidade feminina a partir do “fitar” – olhar masculino longo e permanente lançado à mulher, objeto imóvel de adoração – nas artes do Século XIX. Seus argumentos são ilustrados por exemplos extraídos de textos literários e de pinturas do Século XIX.

Uma outra questão freqüentemente discutida por McClary são os modelos de sexualidade. A autora procura mostrar como modelos de desejo estão representados, ou mesmo, contestados pelas narrativas musicais. Se-

gundo ela, “muitas vezes a música tem em relação com o surgir e o desafiar do desejo, com o estabelecimento de padrões através do meio sonoro que lembram aqueles da sexualidade.”⁸ (McClary, 1991).

A seguir, examinaremos dois artigos que discutem essa questão a partir da noção de clímax musical (Waterman, 1993 e McClary, 1991).

Em composição recente, a flautista Waterman interpreta a obra *Cassandra's Dream Song*, de Brian Ferneyhough. Nessa peça, o executante é convidado a participar na escolha do encadeamento das sessões e torna-se, portanto, co-responsável pela estrutura final. Ao ouvir duas gravações das interpretações de colegas homens, Waterman observou que ambas privilegiavam uma organização direcionada a um clímax no final. A autora propõe outra estrutura para a sua interpretação e justifica estas escolhas ressaltando a influência de uma nova perspectiva para o mito, apresentada pela feminista Christa Wolf. É a partir dessa leitura que a autora constrói a sua narrativa musical.

Considerando a proximidade entre a obra e o mito, a autora elabora uma cuidadosa analogia entre os elementos musicais da obra e os elementos da narrativa literária. Aqui não cabe discorrer em detalhe sobre essas associações, mas apenas ressaltar que Waterman privilegia com isso uma nova organização das sessões: “Eu rejeitei o modelo descrito acima, na busca por um modelo deliberadamente feminino”⁹ (WATERMAN, 1994) e mais adiante:

*Apesar dos materiais de Cassandra's Dream Song poderem ser vistos como metáforas de qualidades “masculinas” e “femininas”, o brilhantismo da peça reside nas interpolações desses aspectos para a criação de um todo coerente. Da mesma forma, o que me atrai na novela de Wolf, Cassandra, é a forma como ela desenvolve a personagem de Cassandra como uma pessoa inteira, capaz tanto do bom, quanto do mal, egoísmo e sacrifício, valentia e racionalidade.*¹⁰

McClary, por sua vez, em seu livro *Feminine Endings*, chama a atenção para o fato de que a narrativa musical guarda semelhanças com a

8 Music is very often concerned with the arousing and channeling of desire, with mapping patterns through the medium of sound that resemble those of sexuality.

9 I have rejected the model described above, in search of a deliberate feminine form.

10 Although the materials of *Cassandra's Dream Song* can be seen as metaphors for “masculine” and “feminine” qualities, the brilliance of the piece lies in the interpolation of these aspects to form a united whole. Likewise, what attracts me to Wolf's novel, *Cassandra*, is the manner in which she develops Cassandra's character as a whole person, one who is capable of both good and evil, egoism and self-sacrifice, bravery and rationalization.

7 Early in the scene she characterizes Ruggiero as, above all, confused by passion, for she writes him a line whose chromaticism derives from the conflict between two implied finals, G and A. For Alcina, by contrast, she writes serenely controlled, tonal lines – lines whose tonal goal of F is substantially different from either of Ruggiero's tonal worlds.

literatura de ficção na construção e preparação do clímax.¹¹ A autora argumenta que este tipo de construção narrativa mantém estreita relação com o estereótipo da sexualidade masculina:

Como mulher eu reconheço e às vezes até gosto, deste padrão, tanto em música quanto em outras circunstâncias menos metafóricas. Mas esta é somente uma das muitas experiências eróticas que eu conheço. Além disto, esta não é a única forma de prazer erótico para os homens, nem a mais intensa. No entanto, esta é a forma mais relacionada com controle da sexualidade pelo homem. E este controle é ameaçado pelo tipo de sensualismo erótico que envolve abertura e vulnerabilidade. (McCLARY, 1991, p.126-7).¹²

A obra *Gênesis II* foi escrita para trio de piano, violino e violoncelo. Vandervelde cria para o início do trio uma imagem musical do nascimento de uma criança: a pulsação do coração do feto, a intensificação para o trabalho de parto, e, depois, a emergência para o mundo.¹³ Logo após o nascimento, quando a vida no mundo começa, a música passa a apresentar dois *corpora* contrastantes: a parte do piano e a das cordas.

A parte do piano é formada por um *ostinato* marcado por assimetrias rítmicas e melódicas que ela chama de “tic-tac do relógio”, e a parte das cordas, em contraste, apresenta gestos musicais que indicam um movimento em direção a um clímax musical. Comentando os dois gestos musicais, McClary escreve:

As propriedades cíclicas do relógio ressoam com os padrões da natureza: estações, mas eternas, sempre diferentes de forma fascinante, mas ainda assim sempre o mesmo. Em oposição ao fluir contínuo do relógio, a parte das cordas é claramente marcada com gestos associados na música tonal com a determinação, e a luta e o empenho humano.¹⁴

11 For what connects fiction-and music- with sex is the fundamental orgasmic rhythm of tumescence and detumescence, of tension and resolution, of intensification to the point of climax and consummation. Scholes, *Apud* McClary, 1991, p.126.

12 As a woman I can recognize -and sometimes even enjoy- such a pattern, both in music and elsewhere in less metaphorical circumstances. But it is only one of many possible erotic experiences I know. Moreover, it is not the only or even necessarily the most intense form of erotic pleasure available to men. Yet, it is the form that is most concerned with the exclusive control of sexuality by the male. And that control is, in fact, threatened by the kind of sensual eroticism that involves openness or vulnerability.

13 Segundo McClary, essas são imagens fornecidas pela própria compositora.

14 The clockwork of *Genesis II* provides us with another erotic image: one that combines shared and sustained pleasure, rather than the desire for explosive closure. (O relógio de *Gênesis II* nos fornece outra imagem erótica: uma que combina prazer compartilhado e sustentado, ao invés do desejo por um final explosivo).

McClary centra suas observações na relação entre a parte do piano e a parte das cordas e observa que, desde o princípio, a melodia exposta nas cordas é a “intrusa” no cenário musical estabelecido pelo *ostinato* do piano. A tensão entre as duas partes leva a uma confrontação explosiva depois da qual as cordas realizam sozinhas um trecho cadencial.

Como a autora faz questão de assinalar em seu artigo, o binarismo proposto nesta obra pode ser lido de diversas formas. Uma das formas possíveis é a oposição homem/mulher e esta é a leitura que McClary faz. Falando mais especificamente da sexualidade feminina, McClary afirma que: “o relógio de *Gênesis II* nos fornece outra imagem erótica: uma que combina prazer compartilhado e sustentado, ao invés do desejo por um final explosivo.” (McClary, 1991).

A associação direta que McClary faz do código musical com a sexualidade foi criticada em seu essencialismo por Leo Treitler, entre outros autores (Treitler, *in Solie*, 1993): “será mais eloquente para a qualidade das caracterizações de gênero se elas estiverem diretamente relacionadas com o caráter de sensações e experiências sexuais”.¹⁵ (*Ibid*, p.41).

Treitler não é contrário às discussões sobre Música que abordam a questão de gênero e sexualidade, mas procura alertar para o revés essencialista dessa discussão:

*...nós não somos obrigados a rejeitar de antemão a possibilidade de pensar sobre o papel da sexualidade na imaginação musical, ou na possibilidade de desenvolver uma sensibilidade para as vozes de gênero na própria música. A pergunta seria se essas possibilidades podem permanecer abertas sem que voltemos à noção de que a música e a sua história são impreterivelmente determinadas pela natureza – seja de raça, etnia ou gênero – com a qual o artista nasce, e da qual não pode escapar; a noção de que o crítico e o historiador tem que enunciar estes princípios da natureza e escrever obras hermenêuticas de crítica baseadas nelas. (*Ibid*).¹⁶*

15 Does it speak better for the quality of gender characterizations if they are referred directly to the character of sexual feelings and experiences?

16 ...we are not bound to foreclose in advance the possibility of thinking about the role of sexuality in the musical imagination, or the possibility of developing a sensibility to the voices of gender in the music itself. The question would be whether those possibilities can remain open without giving over again to the idea that music and its history are ineluctably determined by nature-whether of race or ethnicity or gender- to which the artist is born and from which he or she cannot escape; the idea that he critic's and historian's task to enunciate the principles of that nature and to write exegetical and hermeneutic works of criticism and history based on them.

Outra oposição binária que ocupa um lugar de destaque nas discussões das feministas é aquela entre corpo e mente. Em suas considerações sobre a formação dos cânones da música ocidental, Citron examina como historicamente a figura feminina passou a ser associada ao corpo – é a mulher que dá à luz e que amamenta – e o homem, à mente racional. A autora examina essa polaridade no capítulo dedicado à criatividade, que, na sociedade ocidental, está intimamente ligada aos conceitos de mente e de razão, e por consequência, à figura masculina.

Considerando-se a estreita relação entre o corpo e o feminino, Suzann Cusick procura resgatar a presença do corpo humano na prática musical. Ela sugere que o olhar sobre a Música e sobre como o gênero pode estar codificado nela pode partir do corpo do próprio músico: “o ato de fazer música parece ser um lugar para metáforas de gênero tanto nas quanto nas relações entre as notas.” (Cusick, 1994).¹⁷

Para ilustrar o seu argumento de que as sensações corpóreas do músico são também parte constitutiva da música como resultado final em uma *performance*, a autora discute a *performance* de um *Prelúdio Coral* de Bach para órgão. Ela descreve como, logo após uma passagem, na qual a demanda do uso da pedaleira e do teclado não permite que o corpo esteja em posição estável, sucede um trecho tecnicamente fácil, em que o corpo pode relaxar: um momento de paz e equilíbrio. No texto do coral, depois de *Out of Depths* (De Profundis), segue *Send me the Grace my Spirits Needs*. (Envie-me a Graça de que o Meu Espírito Necessita). Segundo a autora, parte do significado musical está embutido também nas sensações do corpo: “uma mensagem privada da mente de Bach para a mente do organista, através do seu corpo.” (Cusick, 1994).¹⁸

Como uma musicóloga feminista, Cusick propõe que esse olhar pode revelar codificações de gênero em obras musicais. A autora não chega a elaborar uma análise feminista em seu artigo, mas levanta a possibilidade de que é na relação entre as partes dos diferentes instrumentos do *Trio em Ré Menor* de Fanny Hensel para violino, violoncelo e piano que se encontra o subtexto que permite uma leitura dos códigos de gênero desta obra. Neste sentido, ela propõe uma leitura da parte do piano e de sua *performance* como “feminina”, e a das cordas como “masculina”. O exame das relações de poder entre essas partes e entre os músicos na *performance* permite traçar paralelos com

17 ... the act of making music would seem to be at least as likely a place for metaphors of gender to be found as in the relationships of notes to each other.

18 ... a corollary goal of such thinking would be to restore a recognition of the body's actual contribution to the web of meanings understood by the world music.

codificações de gênero. A autora não chega a fazer uma discussão detalhada sobre o *Trio* de Hensel no artigo, mas defende que este tipo de olhar pode enriquecer a reflexão sobre a música: “...um dos maiores objetivos desta forma de pensamento seria resgatar o reconhecimento da contribuição do corpo para a rede de significados compreendidos na palavra música.” (Cusick, 1994).

O binarismo corpo/mente remete-nos a um outro, entre natureza e cultura. Sendo assim, a mulher/corpo é associada à natureza, enquanto que o homem/mente é associado à cultura. Citron chama a atenção para o fato de que há uma hierarquização desses binarismos na cultura ocidental: “cultura é privilegiada e associada ao homem, enquanto que a natureza é inferior e ligada à mulher.” (Citron, 1993).¹⁹ E, mais adiante: “como ela própria é um produto da cultura, a hierarquia cultura-natureza tem funcionado como um meio de excluir as mulheres da criação artística.” (Citron, 1993).²⁰

Ao discutir uma situação de *performance* que explora esses binarismos, McClary examina a *performance* musical de Laurie Anderson. Em sua obra, a tecnologia tem um papel fundamental: Anderson muitas vezes utiliza sintetizadores, microfones e outros equipamentos eletrônicos e muitos dos sons que produz partem do seu próprio corpo, mediados pela tecnologia.

Sendo assim, na situação de *performance* temos uma mulher que cria, que controla a tecnologia a seu favor, e que, ao mesmo tempo utiliza-se do próprio corpo para emissão de sons – com a boca, sons percutidos, etc... McClary argumenta como esta situação de *performance* problematiza os binarismos mulher/homem natureza/cultura, tecnologia, corpo/mente:

O espaço em que a sua música ocorre é a arena de vários conflitos musicais. Ela é saturada eletronicamente e ao mesmo tempo insiste no corpo e não simplesmente o corpo neutro que foi apagado da teoria da música tradicional, mas o corpo problemático que tradicionalmente tem sido o lugar do espetacular. (McCLARY, 1993).²¹

Uma outra oposição binária que pode ser acrescida a essa discussão é aquela entre público/privado. O território feminino por excelência é aquele

19 Culture is privileged and associated with men, while nature is inferior and linked with women. Cultura é privilegiada e associada ao homem, enquanto que a natureza é inferior e ligada à mulher.

20 As itself a product of culture, the culture-nature hierarchy has functioned as a rhetorical means of excluding women from the creation of art.

21 The space within which her music occurs is the arena for many musical struggles. It is electronically saturated at the same time as it insists on the body - and not simply the neuter body that has been erased from consideration in music theory, but the problematic body that traditionally has been the site of the spectacular.

da porta de casa para dentro, da intimidade, enquanto que à figura masculina cabe o espaço público e o largo convívio social.

Citron chama a atenção para o fato de que a Música do âmbito privado foi praticamente desconsiderada na formação dos cônones da Música Ocidental. No Século XIX, por exemplo, a prática musical nos salões aristocráticos não só era intensa, como, na sua maioria, era organizada por mulheres que recebiam convidados para encontros literários. Para as mulheres judias, em especial, que recebiam educação semelhante à masculina, mas não poderiam engajar-se nas mesmas atividades, o salão passou a ser o lugar de expressão criativa por excelência. Compositoras como Fanny Arnstein, em Viena, Henriette Herz e Fanny Hensel, em Berlim, organizaram muitos desses encontros, onde divulgavam a obra de vários autores, incluindo as suas (Citron, 1993).

Ao questionar a existência de um estilo inerente ao feminino, Citron polemiza ao responder negativamente, mas afirma que fatores sócio-culturais afetam o estilo indiretamente. Neste sentido, “o que pode ser feito, e que tem sentido, na verdade é uma teoria que considere o estilo de gênero como nascendo de certos fatores culturais.” (Citron, 1993).²² A música composta por mulheres para os salões, no Século XIX, é ilustrativa da pertinência dessa questão.

Como não se pode ainda falar de uma forte tradição de compositoras, o objeto de estudo não permite uma caracterização realmente representativa do modo feminino de compor. O mesmo aplica-se aos trabalhos de análise, pois não existem modelos analíticos que possam ser pasteurizados e aplicados sistematicamente. O que se pode extrair dessas leituras são os tipos de abordagem e questionamentos, o modo de olhar e de conduzir as investigações.

A primeira conclusão a que se pode chegar é a de que uma análise feminista de uma obra musical deve necessariamente remeter a um contexto social e ao contexto de composição da própria obra. De outra maneira, como discutir representações de gênero, que são socialmente construídas? Nos trabalhos acima mencionados, independentemente do modelo escolhido, observa-se uma preocupação em investigar os códigos sociais contemporâneos que caracterizam o “masculino” e o “feminino”. Em seguida apresentamos um resumo de algumas das estratégias utilizadas nesses trabalhos:

• Investigar as representações de gênero presentes como metáforas na teoria da música tradicional. Aplicar esse conhecimento no olhar sobre o texto musical (Citron, 1993; McClary, 1991; Kramer, 1990).

22 What might be feasible and meaningful, indeed, is a theory that considers gendered style mainly as an outgrowth of certain cultural factors.

• Investigar a semiótica de construção de gênero em Música, as convenções que caracterizam o discurso musical feminino e o masculino. No caso específico de óperas, a contraposição dos discursos das personagens pode indicar como esses códigos são perpetuados e/ou subvertidos (McClary, 1991; Abbate e Cusick in Solie, 1993; Kramer, 1990).

• Olhar como, em Música, modelos socialmente definidos de sexualidade feminina e masculina são construídos a partir da noção de clímax musical (McClary, 1991; McClary in Solie, 1993).

• Resgate da situação de *performance*, do espetáculo, da apresentação, no olhar sobre a Música (McClary, 1991).

• Uso da corporalidade do executante como parte integrante das ferramentas analíticas (Cisuck, 1994).

• Investigar as práticas musicais femininas socialmente estabelecidas e atentar para as implicações destas práticas na música composta por mulheres (Citron 1991).

Esta revisão bibliográfica é parte do referencial teórico do projeto acadêmico de doutorado em práticas interpretativas na UFRGS sobre a obra para piano de Esther Scliar (1926-1978) e Eunice Katunda (1915-1990). Ambas as compositoras escreveram somente uma sonata para piano e neste projeto estaremos propondo uma abordagem que considere o paradigma do gênero como uma alternativa analítica relevante para se entender o texto musical.

Os trabalhos discutidos acima são modelos alternativos de estudo do fenômeno musical e vem contribuindo para enriquecer a nossa compreensão do mesmo. A amostra dos trabalhos é pequena, se considerarmos o número crescente de estudiosos que vêm dedicando-se ao tema, mas ilustra o surgimento de caminhos diversificados. Isto torna a pesquisa no campo rica em possibilidades e desafios.

Bibliografia

ARAÚJO, Lucia Nascimento; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Ensaístas brasileiras*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

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

CITRON, Marcia J. *Gender and the musical canon*. Cambridge: University Press, 1993.

_____. *Gender and the field of musicology*.

CUSICK, Suzanne G. *Feminist theory, music theory, and the mind/body problem*. *Perspectives of New Music*, V. 32, 1, 1994.

FREY, Janice Mowery. *Elaine Barkin: active participant*. *Perspectives of New Music*, V. 31, 1, 1993.

GUCK, Marion A. *A woman's theoretical work*. *Perspectives of New Music*, V. 32, 1, 1994.

HIGGINS, Paula. *Women in music, feminist criticism, and guerrilla musicology: reflections on recent polemics*. *19th-Century Music* XVII/2. The Regents of the University of California (Fall 1993).

KIELIAN-GILBERT, Marianne. *Of poetics and poesis, pleasure and politics-music. Theory and the modes of the feminine*. *Perspectives of New Music*, V. 32, 1, 1994.

KILLAM Rosemary N. *Women working: an alternative to Gans*. *Perspectives of New Music*, V. 31, 2, 1993.

_____. *Writing music culture for calamity: Jane, Water, and other dangerous women (with minimal apologies to Clifford and Lakoff)*. *Perspectives of New Music*, V. 32, 2, 1994.

KRAMER, Lawrence. *Music as cultural practice, 1800-1900*. California: University of California Press: 1990.

MAUS, Fred Everett. *Masculine discourse in music theory*. *Perspectives of New Music*, V. 31, 2, 1993.

McCLARY, Susan. *Feminine endings*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.

_____. *Paradigm dissonances: Music theory, cultural studies, feminist criticism*. *Perspectives of New Music*, V. 32, 1, 1994.

OLIVEROS, Paula; MAUS, Fred. *A conversation about feminism and music*. *Perspectives of New Music*, V. 32, 2, 1994.

ROCHA, Eli Maria. *Nós, as mulheres*. Rio de Janeiro: Rabaço, 1986.

SADIE, Julie SAMUEL, Rhian (Eds). *The new Grove dictionary of women composers*. London: Macmillan, 1994.

SCLiar, Esther. *Fraseologia musical*. Porto Alegre: Movimento, 1982.

SOLIE, Ruth A. *Musicology and difference-gender and sexuality in music scholarship*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993.

Tomlinson, Gary. *The web of culture: a context for musicology. 19th-Century Music*. VII/3 The Regents of the University of California (3 April 1984).

TORRES, Marisa Machado. *Música y mujeres, género y poder*. Madrid: Horas y Horas, 1995.

WATERMAN, Ellen. *Cassandra's dream song: A literary feminist perspective*. *Perspectives of New Music*, V. 32, 2, 1994.

