

Música popular e relações de gênero: notas introdutórias

Marcelo Garson¹

Resumo: O objetivo deste trabalho é entender em que medida as relações de gênero se expressam na música popular. Remetendo a trabalhos que vão da musicologia feminista, à sociologia da música, passando pelo Estudos Culturais. Trata-se de um estudo exploratório que focalizará os seguintes aspectos: sonoridades, sociabilidades, divisão sexual do trabalho e critérios de avaliação e consagração.

Palavras-chave: música popular, relações de gênero, mídia

Popular Music and gender relations: Introductory notes

Abstract: This work aims to understand to what extent gender relations are expressed in popular music. I was referring to works ranging from feminist musicology to the sociology of music and Cultural Studies. This exploratory study will focus on the following aspects: sonorities, sociability, sexual division of labor, and evaluation and consecration criteria.

Keywords: popular music, gender, media

¹ Marcelo Garson é professor adjunto do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Paraná. Doutor em Sociologia pela USP, mestre e Bacharel em Comunicação pela UFF.

Música popular y relaciones de género: notas introductorias

Resumen: El objetivo de este trabajo es comprender en qué medida las relaciones de género se expresan en la música popular. Haciendo referencia a trabajos que van desde la musicología feminista, hasta la sociología de la música, pasando por los Estudios Culturales, se trata de un estudio exploratorio que se centrará en los siguientes aspectos: sonoridades, sociabilidad, división sexual del trabajo y criterios de valoración y consagración.

Palabras clave: música popular, relaciones de género, medios

Ao acreditar, como Judith Butler (2018), que o gênero é construído a partir de um conjunto de performances reiteradas e repetidas, sendo essas performances organizadas por um conjunto de normas e convenções que preexistem aos sujeitos que nela se engajam, somos convidados a nos questionar em que condições se dão essas performances. Sendo, ainda, os sujeitos o efeito, e não a causa, de discursos, instituições e práticas, isso nos leva a investigar como tais performances nos constituem como sujeitos gendrados.

A música nos parece um caso especial para essa investigação, pois a incrível multiplicidade de sons e estilos musicais, aliada aos inúmeros modos de fazer e consumir música, por vezes escondem que essa diversidade não se faz livre de normas e constrangimentos. O debate acerca do gênero permite enxergar de que maneira a música incorpora ou resiste às noções sobre que é masculino e feminino que, por sua vez, disciplinam e constituem corpos, desejos e subjetividades. Tomando a música não como um conjunto de produtos - as canções, os shows, os videoclipes, as lives - mas, antes, os seus processos - compor, interpretar, consumir, discutir - somos convidados a investigar como se dão os agenciamentos a partir dos quais indivíduos, grupos e instituições negociam formas e estratégias ativas de participação no mundo social e em suas modificações (DIAMOND, MOISALA, 2000).

O gênero é, portanto, um dos idiomas dessa negociação. Atuando como conjunto de convenções, de disposições e de normas que regulam condutas, comportamentos e desejos, o gênero posiciona homens e mulheres - e todos aqueles que não se identificam com esse sistema binário - à sua revelia, enquadrando e disciplinando seus modos de ser, estar e agir no mundo (CRANNY-FRANCIS et al, 2002, LOPEZ, 2003). Nosso objetivo é expor seus efeitos, as ocasiões em que opera e suas estratégias de dissimulação.

O consumo e produção musical, portanto, são ocasiões nas quais os indivíduos participam do mundo social e de suas classificações, que agem no sentido de reforçar ou contestar as desigualdades de gênero. Pesquisar a relação entre música e gênero é mostrar que a circulação de sonoridades implica o movimento de pessoas, grupos, mercadorias e serviços que a todo o tempo tencionam os itinerários estruturados e as hierarquias sociais que buscam limitar sua ação. Os recentes debates sobre masculinidades e feminilidades nos permitem dar conta de como o gênero é performatizado em diferentes contextos fazendo com que as categorias “homem” ou “mulher” nunca possam ser universalizados.

Para além do cruzamento entre gênero, classe e raça, já muito explorado pelo feminismo negro e interseccional (CRANNY-FRANCIS et al, 2002; LOPEZ, 2003, HAWKINS, 2014), é possível adicionar outros marcadores, como geração ou território, que podem revelar como a música se funda sobre um sistema multiforme de relações de poder. Este artigo, portanto, revela-se como uma pesquisa exploratória que visa levantar algumas pistas e questionamentos que nos permitam investigar o nexos entre relações de gênero e música popular em contextos específicos. Remetendo a trabalhos que vão da musicologia feminista à sociologia da música, selecionamos os seguintes tópicos de interesse: sonoridades, sociabilidades, divisão sexual de trabalho e critérios de avaliação e consagração musical.

Sonoridades genderizadas

A década de 90 é um ano chave para o desenvolvimento de um campo de estudos conhecido como musicologia feminista (CITRON, 1993; McCLARY, 2002; LOPEZ, 2003). Partindo da análise da forma musical, seu objetivo é enxergar de que maneira estruturas e convenções codificam opressões de gênero. Ao desnaturalizar as formas musicais, em seu status social e mecanismos de apreciação e julgamento, essa perspectiva não teria por objetivo diminuir o papel da beleza, do prazer e do sublime musical, mas enxergar como as análises musicológicas, supostamente objetivas, que lhe são dirigidas tendem a reproduzir e mascarar opressões de gênero.

Investigar de que maneira, portanto, compositores, produtores, intérpretes e instituições do mundo musical construíram um conjunto de convenções que traduziram a feminilidade e masculinidade em termos musicais é o desafio que se coloca. Esse é o ponto de partida para uma semiótica musical de gênero. Enxergar como as diferenças de gêneros são codificadas em linguagem musical é dar conta da maneira pela qual essas codificações mudam ao longo do tempo.

Com isso, somos levados a nos questionar como noções comumente associadas ao masculino, como bravura, e ao feminino, como docilidade e delicadeza, imprimem-se em elementos propriamente musicais e por que determinadas convenções e efeitos são privilegiadas em detrimento de outros. Isso nos faz questionar de que “homens” e “mulheres” ou masculinidades e feminilidades estamos falando e como elas se ligam ao contexto histórico e cultural de que fazem parte. A forma musical e suas hierarquias, portanto, não são elementos desligados do mundo social como uma análise objetivista poderia supor.

Para ilustrar seu ponto Susan McClary (2002), cita um verbete do *Dicionário Harvard de Música* que trata a cadência como masculina, quando baseada em uma batida forte, e feminina se baseada em uma batida fraca, sendo “a masculina considerada a normal enquanto a feminina é preferível em estilos românticos” (McCLARY, 2002, p.9). Ao associar o binômio força e fraqueza ao par masculino/feminino, essa passagem deixa clara não só a maneira pela qual uma gramática musical tem o poder de traduzir noções de gênero, quanto a sua capacidade de definir um padrão de normalidade - o masculino - a partir do qual o feminino se vê posicionado subalternamente. É justamente contra esse processo de normatização e dominação que a crítica feminista se coloca.

Na mesma linha vai o clássico trabalho de Marcia Citron (1993) sobre o cânone na música erudita que busca compreender como a sonata codificou relações de gênero ao ser associada a temas como poder, hegemonia e potência. Trata-se de um tipo de forma e estética que se manteve, especialmente no século XIX, no topo da hierarquia de prestígio no campo da composição, um espaço fundamentalmente controlado por homens. Impedidas de compor sonatas, restava às mulheres a serenata, forma musical menos prestigiada e carregada de noções correlatas de emotividade e sentimento, mais ajustada, portanto, à uma suposta natureza feminina.

Ainda que associadas ao repertório erudito, as colocações de Citron e McClary são úteis para compreender a música popular, cuja análise formal permite-nos um “entendimento particular do efeito - o significado de um *riff* de baixo, a eficácia dos pratos de choque em impelir movimento, o contorno

melódico do vocal, a sutileza e nuance das mudanças harmônicas” (COHEN, 1997, p.17). Esse tipo de análise, no entanto, não se faz numa gramática auto referente e desligada do mundo social, mas conecta sons a valores, evocando divisões de gêneros. Como as representações de gênero encarnam uma forma musical ou como uma forma musical está presidida por noções do que é o masculino e o feminino são as questões que aqui cabem investigar.

O debate é útil para compreendermos como determinados instrumentos são identificados com homens ou mulheres. O piano é um bom exemplo. Compreender como ele esteve historicamente ligado a noções de delicadeza e feminilidade é dar conta de um instrumento pesado, imóvel e estrategicamente posicionado na sala de estar, o que permitia a subvenção constante da mulher branca e europeia de classe média no século XVIII, naturalizando a esfera doméstica e familiar como seu espaço por excelência. O mesmo raciocínio pode ser aplicado aos diversos gêneros da música popular. Nas bandas de *swing*, o saxofone e o trombone não eram considerados instrumentos femininos (LOPEZ, 2003, p.108), da mesma forma que o baixo é hoje classificado nas bandas de rock (BAYTON, 1988). Esse tipo de constrangimento desencoraja mulheres a adotar esses instrumentos ao mesmo tempo que trata como desviantes quem decide romper a convenção. Isso explica a dificuldade que bandas femininas têm em encontrar baixistas (BAYTON, 1988).

Gêneros e Gênios

Ao estudar a edição especial da revista *Rolling Stones* dedicada aos 500 maiores álbuns de todos os tempos, Faupel e Schmutz (2011) perceberam que a linguagem utilizada para consagrar homens aludia a um ideal de independência, seriedade e inovação. No caso das mulheres, a consagração justificava-se pela sua capacidade de expressarem sentimentos de forma autêntica, mas também pela parceria que estabeleciam com artistas homens já consagrados. No primeiro caso, naturaliza-se o campo das emoções como o lugar do feminino e no segundo a pré-condição do sucesso está na filiação masculina, o que supõe a dependência como condição inerentemente feminina.

Os autores vão além, comparando as críticas pré e pós consagração das artistas, notando que as menções explícitas ao gênero - presentes em termos como “mulher”, “cantora” ou “feminina” - comparecem menos após a consagração. Isso nos mostra que o critério de genialidade lhe daria acesso a uma outra gama de classificações no qual o gênero comparece de maneira menos evidente, não estando, no entanto, de todo ausente.

Isso fica claro quando percebemos que a emoção como paradigma de avaliação comparece nos dois momentos, ainda que no segundo seja filtrada pela ideia de autenticidade. Como exemplo, podemos citar as representações de Joni Mitchell que emergem do lançamento de seu álbum *Blue*, de 1971, ocasião em que a artista é retratada, em sua timidez, fragilidade e caráter nervosamente sorridente (“*giggly*”). Já quando o álbum se notabiliza, ele passa a ser descrito como um “reflexo autêntico da sua personalidade e emoções” (FAUPEL; SCHMUTZ, 2011, p.31).

Fica, assim, claro como o jornalismo e a crítica musical são espaços em que o capital cultural, seus critérios, classificações e valores são construídos e distribuídos dando coerência e sentido às cenas musicais (THORNTON, 1996). Nesse processo, hierarquias de poder ganham corpo, posicionando

diferencialmente homens e mulheres. Isso é especialmente visível quando comparamos publicações musicais segmentadas por gênero.

Revistas dirigidas ao público masculino, como a *Rolling Stone*, oferecem análises e críticas do material musical. Os músicos são vistos como autores que traduzem suas visões de mundo e sentimentos em sonoridades, avaliadas pelas inovações ou retrocessos que propõem em relação aos estilos musicais em que se inscrevem. Já nas publicações femininas, o material musical perde espaço para o culto ao artista. Interessa falar de sua aparência, vida privada, vicissitudes, idiossincrasias e gostos, pois o que está em jogo é a construção de um ídolo autêntico e dono de si (FRITH; McROBBIE, [1978] 2005). Nesse sentido, enquanto o endereçamento masculino aposta na heteronomia, ao emular o imperativo kantiano do gênio, o sujeito autônomo que prescinde de julgamentos e cria seus próprios critérios de valor, as publicações voltadas ao público feminino apostam na heteronomia que subordina a valorização do artista ao mercado que o consagrou.

Acreditando, como Bourdieu (2007), que a maneira como classificamos os outros é também uma maneira de nos classificarmos, fica claro que a classificação de artistas femininos, feita por jornalistas homens, é também uma maneira de posicioná-las, subalternamente, em relação a seus pares masculinos. Tudo isso nos faz questionar sobre o processo gendrado de formação da crítica musical, que age não somente no recrutamento de homens que atuam como críticos, mas na eleição de critérios de valor propriamente masculinos que incidem diferentemente na obra de homens e mulheres.

A casa e a rua

Ao resgatar uma série de depoimentos de mulheres sambistas para o Museu da Imagem e do Som, Rodrigo Gomes (2017) deixa bastante claro qual era o lugar reservado às mulheres dentro do samba nos anos 1950 e 1960. Elizeth Cardoso, por exemplo, afirmou que nunca fez música em bar e que era um tanto alheia ao circuito da boemia. Ainda completou: “gosto é da minha casa, uma hora vou ver as panelas como é que tá, torno a cantar, torno a escrever (...) eu não acreditava que ninguém pudesse me conhecer, fazer amizade comigo não”. (GOMES, 2017, p. 172). A passagem é ilustrativa na medida em que evoca os afazeres domésticos, revelando a jornada dupla de grande parte das mulheres cantoras, além de revelar que o fazer musical, ao menos para Elizeth, não estava circunscrito a uma sociabilidade mais ampla (“fazer amizade”) que tinha o bar como lócus de articulação. O samba aparecia mais como uma ocupação do que como um estilo de vida.

Ao contrário de Elizeth Cardoso, Aracy de Almeida, outra notória intérprete de Noel, frequentava assiduamente a noite carioca. A inserção em um circuito de sociabilidade majoritariamente masculina, formado por boêmios e malandros, constantemente envolvidos em brigas e problemas com a polícia, plasmava, em ampla medida, o status desviante da artista, imagem que ela reforçava através de seu figurino nada convencional - “costume branco ou cinza, gravatas de bolinhas, sempre de sapatos baixos e corte à *garçonne*” (LENHARO, 1993, p.77). No entanto, a imagem masculina e assertiva, sugerida por seu visual, não era a mesma encarnada em suas interpretações de Noel Rosa, cujos sambas tratavam de mulheres acomodadas e submissas, papel que casava muito bem com a voz pequena e frágil de Aracy (LENHARO, 1993, p.77). Essa

ambiguidade - visual desviante e repertório e interpretação “conservadores” - leva-nos a investigar quais são os limites da subversão permitidos a mulheres em diferentes espaços musicais ao longo do tempo.

Isso nos leva a investigar como as expectativas morais dirigidas às artistas as pressionam no sentido de tomadas de posição e construção de imagens necessárias para se dar continuidade à carreira profissional. No período em que atuaram Aracy e Elizeth, é muito claro o papel de legitimação moral desempenhado por publicação como *A Revista do Rádio* que perscrutava a vida íntima de atrizes e cantoras a fim de retratá-las como boas donas de casa e mães amorosas. O objetivo era claro: criar uma aura de respeito ao mostrar que a carreira não agia em prejuízo da vida privada e das “obrigações femininas” junto à família.

São muitos os casos em que cantoras tiveram que abandonar a vida artística para se casar. Este é o caso de Celly Campello que, desde o início da sua carreira, era frequentemente inquirida por repórteres sobre a possibilidade de “o marido permitir” que ela continuasse a cantar após o matrimônio (GARSON, 2015, p.122). Traduzido no par carreira ou casamento, o dilema de Celly, uma jovem branca de classe média, que vivia no interior de São Paulo nos anos 1960, ainda que não possa ser generalizado para outras trajetórias femininas, apresenta-se como um caso limite para testarmos como operam as desigualdades de gênero. De que maneira elas produzem uma concorrência entre a esfera artística e outras instituições, como a família, é o que cabe investigar e, em casos extremos, como essa situação leva à constituição de critérios de avaliação incompatíveis, fazendo com que a valorização em uma esfera implique na desvalorização em outra: “boas” artistas ou “boas” mães.

Sociabilidades e Recompensas simbólicas

Em seu já clássico estudo sobre músico de jazz, Becker (2008) deixa claro o baixo nível de institucionalização do mercado de trabalho experimentado pelos músicos de jazz que tocavam em casas noturnas, expostos a escassas e inconstantes remunerações, poucas possibilidades de ascensão e de dependência estrita de um sistema de indicações e apadrinhamento para garantir um sustento mínimo. Situação de precariedade análoga pode ser vista em outros espaços da música popular (BECKER, 2008; COHEN, 1997; LENHARO, 1993), o que nos leva a questionar o que a profissionalização oferece ao músico recém-chegado. Uma possibilidade de investigação está na análise dos lucros simbólicos, decorrentes de um estilo de vida singular.

Este é o ponto central do trabalho de Becker (2008) que nos mostra como a cena noturna habitada pelos músicos de jazz organizava-se a partir de um embate central e estruturante que opunha os músicos aos “quadrados” (*squares*), categoria nativa e criada pelos próprios artistas para nomear todos os agentes que lhes pressionavam a ceder ao gosto popular. Os quadrados representavam o *establishment* e a normalidade, sintetizando tudo que os músicos de jazz diziam abominar. Assim, as incertezas do mercado de trabalho pareciam ser recompensadas pelos lucros simbólicos advindos de um estilo de vida que se acreditava excêntrico. Trocar a noite pelo dia, viajar constantemente e possuir um linguajar e uma indumentária próprios soava como a exata antítese de uma vida quadrada.

“Uma admiração pelo comportamento espontâneo e individualista e um desdém pelas regras da sociedade em geral” (BECKER, 2008, p.123), portanto, é o que fazia dos músicos de jazz *outsiders*, posição que esposavam com bastante orgulho. Nutrida pelos indivíduos, alimentada pelos seus pares e confirmada nas interações cotidianas e conflituosas com os quadrados, parecia ser essa a mola mestra que impelia os músicos a seguirem em suas carreiras, apesar da situação de grande precariedade financeira em que se encontravam.

O caso analisado por Becker revela uma das diversas matizes que um *ethos* desviante pode assumir nos universos musicais. Uma declaração da já citada Aracy de Almeida, pode também nos ajudar nesse sentido: “Não descobri a minha vocação para cantora, não; comecei a cantar por necessidade; era uma menina pilantra, safada, que não queria estudar, e não sabia fazer nada. Daí, só mesmo sendo cantora (LENHARO, 1993, p.77)”. Essa fala nos incita a investigar como os valores de “pilantragem” e “safadeza”, um emblema comum do universo de samba masculino, materializavam-se de forma totalmente diversa quando eram assumidos por mulheres.

Isso nos faz reconhecer a dimensão genderizada que está em jogo nos valores que norteiam a música como atividade profissional. O que Becker (2008) não diz claramente, mas deixa bastante claro, é que as noções de excentricidade, subversão, desdém, risco, ostentado pelos cantores de jazz, são valores fundamentalmente masculinos. Ele deixa isso claro quando trata das esposas dos cantores, considerados por seus maridos como um agente que os puxava para a “normalidade”, impondo-lhes sanções e regras que muitas vezes representavam um impasse: casamento ou carreira? Não por acaso esse é o mesmo dilema que acometeu Celly Campello, o que mostra que a mudança radical de contexto e época não impediu a ação de algumas constantes que fazem parte de uma mesma estrutura de poder patriarcal.

Assim, os valores assumidos pelos *outsiders*, ainda que possam ser incorporados por mulheres, terão um significado bastante diferente, o que o exemplo análogo de Aracy deixa claro. A comparação entre Aracy e os músicos de jazz nos faz questionar qual é o *ethos* estruturante nos diversos meios musicais e, em que medida, ele aloca e regula diferentemente as trajetórias, recompensas simbólicas, sanções e o status público de homens e mulheres.

Dessa forma, cabe um último exemplo: a análise de Sarah Cohen sobre a cena alternativa de Liverpool “fundada em grupos masculinos, panelinhas e redes (...) moldadas por normas e convenções a partir das quais [os homens] estabelecem e mantêm relações com outros homens” (COHEN, 1997, p.61). Nesse espaço, o fato de muitos integrantes serem egressos de ambientes sociais em que o tempo livre era gozado de forma apartada entre pessoas do mesmo gênero, fazia com que a música repetisse o mesmo padrão. Isso nos leva a investigar em que medida a divisão sexual do trabalho e do lazer estão intimamente conectadas e podem apresentar padrões convergentes ou divergentes.

É através de apelidos e jargões, compreensíveis somente pelos *insiders*, que as bandas e agentes criavam suas redes de relacionamento hostis a mulheres, tidas como um ruído no funcionamento das relações de camaradagem masculinas. Nessas cenas, piadas machistas eram lugar comum e as mulheres que lá trabalhavam tendiam a ser tratadas como objetos de conquista e

exibição, sendo vítimas constantes de assédio. Uma das recompensas simbólicas que a cena oferecia, aliás, estava justamente na possibilidade de atraí-las.

Havia uma grande desconfiança em relação às esposas dos membros das bandas, acusadas pelos outros integrantes de fazerem cobranças de ordem doméstica a seus maridos, justamente em um espaço, a cena noturna, que se construía como um escape do lar e de suas obrigações. No entanto, apesar da hostilidade aberta, esposas, namoradas, familiares ou amigas funcionavam como um elemento fundamental para o andamento das cenas, ajudando na organização dos eventos e no suporte tanto financeiro como emocional de seus membros. Isso criava uma situação paradoxal, no qual as “mulheres estavam muito presentes na cena, apesar de sua ausência” (COHEN, 1997, p.63).

Cohen (1997) ainda mostra como o *ethos* de masculinidade da cena de Liverpool estava diretamente ligado à posição da cidade como uma zona portuária, um elemento estruturante na divisão sexual do trabalho, das sociabilidades e também do lazer. Os eventos de música alternativa ocorriam à noite, em áreas ermas e vistas como inseguras, o que tendia a repelir o público feminino. Isso nos leva a indagar em que medida a história e a configuração espacial organizam mentalidades, hábitos e normas que acabam por imprimir-se na organização da cena em termo de gênero. O que está, portanto, em jogo é uma geografia do gendramento musical.

Música e sexualidade

Escrito na década de 1970 por Simon Frith e Angela McRobbie ([1978] 2005), *Music and sexuality* é considerado um estudo pioneiro sobre a relação entre música e gênero, ainda que essa palavra não esteja presente no artigo. Tendo como objetivo compreender como a música constrói ideais de sexualidade masculina e feminina, o trabalho compara os universos pop e rock a partir das letras, do endereçamento das canções, dos estereótipos e das convenções de consumo e da divisão de trabalho das bandas. O argumento central se organiza a partir da oposição entre “*cock rock*” e “*teenybop*”.

O primeiro se funda na ideia de poder, controle e agressividade. A música é barulhenta e estridente. As letras são assertivas e arrogantes e celebram um culto à masculinidade, ao risco, à irresponsabilidade e à conquista do espaço público. Os protagonistas são destemidos e viris e tratam as mulheres como objetos de posse e desfrute sexual ou como um freio à liberdade que deve ser evitado. Já o *teenybop* expressa-se musicalmente por um misto de baladas pop e rock suave. Seus astros são rapazes bonitos, românticos, vulneráveis e solitários; eles respeitam as normas sociais e prometem romantismo, paixão e relacionamentos duradouros. Enquanto o endereçamento do *cock rock* é masculino, o do *teenybop* é feminino. O que o rock oferece para o homem é uma experiência de coletividade, companheirismo, camaradagem e sociabilidade masculina, enquanto o *teenybop* promete à mulher uma experiência privada de comprometimento. De um lado, a imagem de um casal apaixonado, do outro, a curtição com os amigos, afirmam os autores.

Como efeito desse aparato ideológico, mulheres eram incentivadas a construir sua sexualidade a partir das noções de romance, comprometimento, amor e paixão, o que as ligavam ao espaço doméstico, lugar de acolhimento e cuidado, preparando-as para assumirem os papéis de esposas e mães. Ao *teenybop* é imputado um modo de apropriação ligado à ideologia de

domesticidade que confina o feminino ao espaço privado da casa e à interioridade das emoções.

Dessa forma, o texto busca delinear construções de masculinidade e feminilidade dominantes que se imprimem no repertório musical massivo, em especial o anglo-saxão dos anos 1950 e 1960. Nesse sentido, é possível ver expressões paradigmáticas do *cock rock* na produção dos Rolling Stones, de um lado, e do *teenybop* nas baladas adocicadas de Paul Anka e Neil Sedaka.

No entanto, mesmo os protagonistas mais representativos do *cock rock*, e aqui podemos citar novamente os Stones, possuem canções que falam de sofrimento, perda e fragilidade masculina. O caso de Elvis Presley, explorado por Frith (1981) em *Sound Effects*, também é importante, já que nele coexistem as dimensões do rock balada e do *rock and roll*, portanto *teenybop* e *cock rock*, no mesmo produto. Oferecendo romantismo de um lado e rebeldia do outro, Elvis conseguia acionar um endereçamento tanto masculino quanto feminino agradando, portanto, a homens e mulheres, ainda que por razões diferentes. Em seus primeiros filmes é muito clara a coexistência das duas dimensões, sendo que foi a vertente baladeira que prevaleceu quando ele se popularizou no final dos anos 1960 e 1970. Isso nos leva a investigar que tipo de representações de gênero e sexualidade são acomodáveis ao mercado massivo, de que forma um mesmo artista pode acomodar dimensões conflitantes e como o aumento de sua popularidade tende a alterar o seu endereçamento ao longo do tempo.

Como texto pioneiro, as colocações de Frith e McRobbie, ainda que instigantes, devem ser matizadas. As análises que ligam o feminino à domesticidade, interioridade, emoções e natureza, e o contrapõem ao masculino, identificado com o espaço público, a razão e a cultura, estão intimamente ligadas às formulações da chamada segunda onda feminista baseadas nos modos de vida de mulheres brancas norte-americanas e europeias de classe média e que, portanto, não podem ser universalizáveis (CRANNY-FRANCIS et al, 2002; LOPEZ, 2003; HAWKINS, 2014). Isso nos abre a possibilidade de indagarmos sobre quais os novos tipos de masculinidades e de feminilidades que se constroem quando o *teenybop* e o *cock rock* saem de seus contextos originais. Em quais espaço circulam, como são consumidas e quais sociabilidades organizam tornam-se, assim, questões pertinentes.

Mulheres e intérpretes

Lucy Green (1997) defende que desde o século XVI até os nossos dias o canto é a esfera musical em que a presença feminina é a mais notável, seja na modalidade privada e amadora, seja na pública e profissional. O ato de cantar é um ato de exhibir-se: a exibição da voz é a exibição do corpo, de um corpo que fala, que se põe à mostra e se exhibe. Dessa forma, cantar bem parece ser o resultado de um dom natural.

A mulher que canta, assim, é também aquela que se exhibe e se mostra na esfera pública. A sua ferramenta de trabalho, a voz, não é considerado um instrumento lapidado pela técnica, sendo antes tida como algo “natural”, que surge “de dentro”, o que posicionada a cantora em uma esfera intimamente associada à natureza, não mediada, portanto pela cultura e pela razão.

Para Green, toda a escuta é genderizada já que quando escutamos uma canção, escutamos uma voz que canta e, com isso, a interpretamos a partir de ideais de masculinidade e feminilidade. Um conceito central em seu trabalho é

a noção de *display*, a ideia de que toda performance se baseia em uma exibição, por sua vez mediada por uma máscara que se contrapõe entre quem se exhibe e a audiência. É essa relação de exibição que ganha centralidade no caso da intérprete, perdendo força no caso da instrumentista e se anulando no caso da compositora. Enquanto a cantora parece desnudar-se através de sua voz, a instrumentista tem no seu instrumento um anteparo entre si e o público. A técnica necessária ao manejo do instrumento faz com que a instrumentista não seja posicionada no mesmo campo simbólico da cantora, que tende a ser associada às vicissitudes de seu corpo. No caso da compositora é justamente a imagem do corpo que se coloca ausente, evocando as dimensões do controle e da técnica, esferas tradicionalmente ligadas ao masculino.

Cantar é colocar o corpo à mostra em seu poder de seduzir, envolver e emocionar. Isso faz do canto - e principalmente do feminino - uma prática que é fonte de fascínio, mas ao mesmo tempo de temor. Nesse sentido, ao mesmo tempo que posiciona a mulher na esfera pública, o canto evoca um sem número de tabus e interdições. Trata-se de um espaço de exercício de poder e controle sobre a audiência, uma ocasião, portanto, que parece necessitar de subvenção. É nesse momento que o olhar masculino é convidado a agir. O fato de se desnudar ao olhar é o que, em determinados períodos históricos, aproximou as cantoras das prostitutas, fazendo delas temidas e desejadas e, portanto, sujeitas a estigmas e práticas de controle semelhantes (LOPEZ, 2003).

Ao propor uma politização do olhar, o trabalho de Green (1997) estabelece um diálogo direto com o influente texto de Laura Mulvey (1983), que investiga como o cinema clássico narrativo codifica um olhar masculino hegemônico. Em diálogo com a psicanálise, ela defende que um dos prazeres do cinema reside na escopofilia, o olhar voyeurístico dirigido ao outro. O cinema clássico narrativo, e os filmes de Hitchcock em especial, são compreendidos como uma esfera em que as mulheres são codificadas como objetos de prazer, imagens feitas para serem olhadas por um olhar que as fetichiza, um olhar masculino (*male gaze*). As mulheres, assim, aparecem como objetos de prazer, tanto dos protagonistas, quanto dos espectadores homens. A questão central do texto, portanto, é como o patriarcado impõe um ponto de vista dominante, o masculino, que tem o poder de atribuir posições a homens e mulheres. O homem é o sujeito ativo, aquele que olha, enquanto a mulher é passiva, ela é olhada.

No entanto, a dicotomia ativo *versus* passivo precisa ser bem trabalhada para não cairmos em generalizações grosseiras. O que importa no trabalho de Mulvey e a possibilidade de estabelecer um profícuo diálogo com Green, pois ambos nos fazem questionar que tipo de olhar a música codifica e quais são os efeitos dele sobre as mulheres. Isso nos leva a investigar os modos particulares pelos quais as letras, os figurinos e o material de imprensa nos convida a olhar e consumir os corpos femininos. Assim, surge a indagação: qual é o grau de agência e de domínio que estamos dando ou retirando desses corpos pela maneira mesma como codificamos e endereçamos o olhar a esses corpos?

Compositores e compositoras

O diálogo entre essas duas autoras também nos faz questionar como a divisão sexual do trabalho musical organiza horizontes de expectativas para homens e mulheres. No início do século XIX, o Conservatório de Paris proibiu o ingresso de mulheres nas aulas de composição (LOPEZ, 2003, p.55). Se hoje os modos de

recrutamento e formação de compositoras, seja no campo erudito ou popular, dificilmente obedecem a interdições tão explícitas - ou, talvez, não tão explícitas aos nossos olhos -, isso não as faz menos atuantes. A reflexão de Green (1997) novamente nos ajuda a compreender a escassez de mulheres no campo da composição de música popular, justamente um espaço em que a presença do corpo se mascara em privilégio da mente, esfera tradicionalmente associada ao masculino.

A divisão sexual do trabalho nos grupos de música pop segue uma constante. De acordo com Frith e McRobbie ([1978] 2005), os homens compõem a música, escrevem, arranjam e tocam os instrumentos enquanto mulheres “se vestem de forma elegante e cantam o que lhes foi pedido - seus instrumentos são seu corpo e vozes “naturais” ([1978] 2005, p.322). Nesse sentido, o elemento de exibição está diretamente associado ao feminino, situação que se repete nas gravadoras, em que as mulheres são recrutadas como relações públicas para servir as necessidades de seus colegas homens, sejam eles músicos ou jornalistas (NEGUS, 1993). Em todos esses casos, o feminino é aquilo que se oferece para o olhar.

No caso do samba brasileiro, é muito sintomático o depoimento de Marília Batista ao museu da Imagem e do Som, nos anos 1980. Enquanto ela se esforçava para marcar sua posição como compositora de um sem número de sambas que se tornaram famosos nos anos 1940 e 1950, mas cuja autoria não lhe é reconhecida, o entrevistador só se interessa pelo seu percurso enquanto intérprete de Noel Rosa (GOMES, 2017). Isso deixa claro tanto o privilégio da mulher em um espaço de exibição - enquanto intérprete, mas não compositora - quanto a ideia de que sua notoriedade necessita da chancela masculina para ser avalizada, o que depreende uma visão do feminino enquanto ausente de autonomia.

Mais de meio século se passou desde a época em que Marília Batista compunha. O campo da composição, no entanto, continua sendo dominado por homens. Prova disso está na fala da cantora e compositora baiana Luedji Luna. Apesar de cantar suas próprias canções e as de outras compositoras negras, afirmou em recente entrevista que não é uma intérprete: “eu tenho uma bandeira que faço questão de levantar que é o lugar da mulher na composição” pois “a sociedade e a indústria dizem a você que este não é o seu lugar”². Assim, explica que em seu início de carreira, a relutância em assumir o seu papel como profissional - em especial de compositora - esteve diretamente ligado à ausência de mulheres que lhe servissem como modelo: “na ausência de referências eu preciso validar minha existência é preciso que outras mulheres negras compositoras existam para validar minha própria existência. Porque eu tive essa crise no início; se nenhuma existe, como eu vou existir?”³. O depoimento de Luna é representativo já que consegue unir a dimensão do gênero com a da raça, mostrando, mais uma vez, que não é possível falar de mulheres no singular.

O caso da composição deixa claro como a indústria musical tem o gênero como um critério central de recrutamento. Enquanto os homens conseguem ver

² Diálogos Ausentes - Itaú Cultural. Disponível em : <<https://youtu.be/agVPrvyacxl>>. Acesso em 16 jun. 2021.

³ Idem.

na música popular um sistema social formado por compositores, seus discípulos e colaboradores, que compõem um espaço de trocas, disputas, conhecimento e reconhecimento, o mesmo não ocorre com as mulheres, que dificilmente conseguem localizar linhagens, tradições, modelos e espaços aptos a acolher o seu trabalho como compositoras. É até possível que localizem algumas compositoras, mas muitas delas seguem atomizadas, não formando sistemas de filiação, escolas ou linhas de continuidade que se estendem no tempo e no espaço e no qual as recém-chegadas possam se encaixar. Como resultado, naturaliza-se a ideia de que a composição é uma atividade masculina, o que cria uma série de barreiras simbólicas a todas as aspirantes ao ofício.

Isso nos leva a indagar quais são os lugares prescritos e proscritos às mulheres dentro da música e quais são os obstáculos encontrados quando elas tentam romper esse ciclo. A situação se torna mais dramática pelo fato de as divisões serem tácitas, não declaradas, no entanto incorporadas pelos agentes que, inconscientemente, “sabem ou seu lugar”, limitando seus desejos e ambições aos limites que podem ocupar. Isso faz com que muitas mulheres sequer cogitem a possibilidade de iniciar-se na composição.

Quanto às que decidem entrar nesse espaço hostil, veem-se a todo o tempo às voltas com as tentativas de rotulamento e enquadramento que o campo, como um todo, busca lhes impingir. Esse é o caso, novamente, de Luedji Luna que vê a necessidade de afirmar-se como “uma mulher negra, ainda que não uma cantora de samba, nem de *black music*”⁴. Há, portanto, uma repartição tácita de funções sociais que obedece e reproduz às hierarquias de gênero e, nesse caso, também de raça.

Considerações Finais

A música é um dos tantos sistemas de símbolos que, formados pela interação social, são instituídos e instituintes de regras e normas coletivas. Se acreditamos que a vida social não existe fora de relações estruturadas e hierarquizadas de poder, cabe dar conta das práticas sociais em que essas estruturas são produzidas, reproduzidas, encenadas, mas também questionadas e tensionadas. O que buscamos deixar claro neste texto é que a música, portanto, não somente retrata relações de gênero, mas as constitui.

É necessário perceber como a música ajuda a moldar as normas, valores e crenças que perpetuam as desigualdades de gênero. A partir das relações articuladas entre textos, audiências e instituições, é possível compreender o gênero como uma divisão estruturante, um conjunto articulado de relação de poder que atravessa o circuito musical como um todo. Dentre as muitas gramáticas que atravessam o universo musical, há também uma gramática de gênero.

Ao longo de nosso percurso observamos a possibilidade de trabalhar em diferentes escalas e a partir de diversas lentes. Pode-se tanto privilegiar a dimensão mais estrutural e macroscópica, o que joga nosso olhar para o mercado de trabalho, suas instituições e formas de recrutamento, quanto atentar a uma dimensão mais microscópica e cotidiana, que envolve os modos pelos quais discutimos música, as sociabilidades, etc. Dessa forma, encorajamos contribuições da mais diversas áreas nos permitam reconhecer a relevância do

⁴ Ibidem.

gênero como elemento estruturante que por vezes se mascara em nossas relações mais corriqueiras com os universos musicais.

Referências

- BAYTON, Mavis. *Frock Rock. Women Performing Popular Music*. Oxford: Oxford University, 1998.
- BECKER, Howard. *Outsiders. Estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*. São Paulo: Zouk, 2007.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- COHEN, Sara. Men making a scene: Rock music and the production of gender. In: WHITELEY, Sheila. (Org.). *Sexing up the groove: Popular music and gender*. New York: Routledge, 2005
- CITRON, Marcia. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- CRANNY-FRANCIS, Anne; KIRKBY, Joan; STAVROPOULOS, Pam; WARING, Wendy. *Gender studies: terms and debates*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002.
- CARTER, Cynthia; STEINER, Linda; MCLAUGHLIN, Lisa (eds). *The Routledge Companion to Media and Gender*. Nova Iorque: Routledge, 2014.
- DIAMOND, Beverly; MOISALA, Pirko. *Music and Gender*. Urbana: University of Illinois, 2000.
- FAUPEL, Alison; Schmutz, Vaughn. *From fallen women to Madonnas: Changing gender stereotypes in popular music critical discourse*. *Sociologie de l'Art*. 2011/3. p. 15-34.
- FRITH, Simon; MCROBBIE, Angela. Rock and Sexuality. In: FRITH, Simon; MCROBBIE, Angela. (Orgs.). *On Record: Rock, pop, and the written word*. Taylor & Francis, [1978] 2005.
- GARB, Tamar. Gênero e Representação. In: FRANSCINA, Francis et al (Orgs). *Modernidade e modernismo, a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- GREEN, Lucy. *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. Lugar de mulher e lugar de homem no samba. O público e o privado. In:_____. *MPB no Feminino*. Curitiba: Appris, 2017.

GARSON, Marcelo. *Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. FFLCH, USP, 2015.

HAWKINS, Stan. *The Routledge Research Companion to Popular Music and Gender*. Nova Iorque: Routledge, 2014.

LENHARO, Alcir. *Fascínio e Solidão: As Cantoras do Rádio nas Ondas Sonoras do Seu Tempo*. *Luso-Brazilian Review*, v. 30, n. 1, Verão, 1993, p.75-83.

LOPEZ, Pilar Ramos. *Feminismo y música: Introducción crítica*. Madrid: NARCEA, S.A. DE EDICIONES, 2003.

MCCLARY, Susan. *Feminine endings: music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In XAVIER, Ismail. (Org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

NEGUS, Keith. *Producing Pop*. Londres: Edward Arnold, 1993.

THORNTON, Sarah. *Club Cultures. Music, Media,, and Subcultural Capital*. Hanover/ Londres: Wesleyan University Press, 1996.

VIÑUELA SUÁREZ, Laura. *La construcción de las identidades de género en la música popular*. *Dossiers feministes*, 2003, n.º 7, Disponível em, <https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102462>. Acesso em 10-08-2021, p. 11-31.

WHITELEY, Sheila. *Sexing up the groove: Popular music and gender*. Nova Iorque: Routledge, 2005.

Recebido em: 11/06/2022

Aceito em: 18/07/2022