

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO GRANDE DO SUL
UNIDADE UNIVERSITÁRIA EM MONTENEGRO
CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA: LICENCIATURA**

CAMILA DE LUNA PAIVA

**OS ESTUDOS DE MÚSICA E GÊNERO: UMA INVESTIGAÇÃO A PARTIR DOS
GRUPOS DE PESQUISA**

**MONTENEGRO
2021**

CAMILA DE LUNA PAIVA

**OS ESTUDOS DE MÚSICA E GÊNERO: UMA INVESTIGAÇÃO A PARTIR DOS
GRUPOS DE PESQUISA**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como exigência para
conclusão do curso de Graduação em
Música: Licenciatura, da Universidade
Estadual do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a Dr^a CRISTINA ROLIM
WOLFFENBÜTTEL

MONTENEGRO

2021

Catálogo de Publicação na Fonte

P149e Paiva, Camila de Luna.

Os estudos de música e gênero: Uma investigação a partir dos grupos de pesquisa. / Camila de Luna Paiva. – Montenegro, 2021.

96 f.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cristina Rolim Wolffenbüttel.

Trabalho de conclusão de curso (graduação) – Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Curso de Graduação em Música, Unidade em Montenegro, 2021.

1. Música e gênero. 2. Educação musical e gênero. 3. Mulheres na música. I. Wolffenbüttel, Cristina Rolim. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Bibliotecas da Uergs

CAMILA DE LUNA PAIVA

**OS ESTUDOS DE MÚSICA E GÊNERO: UMA INVESTIGAÇÃO A PARTIR DOS
GRUPOS DE PESQUISA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como exigência para conclusão do curso de Graduação em Música: Licenciatura, da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul.

Aprovada em:/...../.....

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Cristina Rolim Wolffenbüttel (Orientadora)
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul
(Uergs)

Prof^a Dr^a Cristina Bertoni Santos
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul
(Uergs)

Prof.^a Dr^a Isabel Porto Nogueira
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
(Ufrgs)

Aos que questionam.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Marta Luna, por seu amor infinito, constante e sem barreiras. Ao meu pai Luís Avelino, por seu amor infinito, constante e sem barreiras. À minha avó Maria Josefa, não há palavras que possam traduzir – em sua totalidade – o quanto eu senti saudade. A meu avô José Targino, por me ensinar, muitas vezes no seu olhar, que também se ama em silêncio.

Agradeço à minha tia Geane Cristina e ao meu tio Pedro Targino, por todo o incentivo, amor e dedicação. Agradeço ao meu primo Matheus Luna, por acreditar em mim mais do que é possível. As demais pessoas da minha família que viveram a minha ausência e me apoiaram constantemente.

Agradeço, carinhosamente, as pessoas que Montenegro me presenteou e que, durante essa minha trajetória, de alguma forma, me auxiliaram no caminho: Amandinha, Apolinário, Seu Beto, Bruninha, D. Pedra, Isabel, Jack, Jocteel, Juliana Rocha, Lari, Laura, Luis Otávio, Seu Paulo, Pellin, Rafinha e Washington.

Agradeço minhas amigas e amigos de São Paulo, que para lá da distância geográfica, permaneceram comigo e em mim: Adilma, Bianca, César, Dani, Higor, Mari, Samara e Samira.

Minha profunda gratidão à família que construí em Porto Alegre, Nena e Adri, vocês são grandes inspirações na minha história e serei, sempre, grata por tudo. Agradeço a família que ganhei em Termas do Gravatal/SC, Vitória e Lulu, por todo o carinho e cuidado.

Agradeço a minha psicóloga Rose, por me ouvir e me permitir ser ouvida.

A todas as professoras e professores do curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, minha gratidão e respeito. Em especial, ao meu primeiro e inesquecível professor de saxofone Amauri Iablonski e, ao professor e amigo Eduardo Pacheco por todos os auxílios, reflexões e empenho.

Meus agradecimentos ao grupo de pesquisa Educação Musical: Diferentes Tempos e Espaços (GRUPEM) que durante três anos foi um espaço de grande acolhida e produção de conhecimento, obrigada colegas! Em especial, com muita admiração, gratidão e amor, agradeço a minha orientadora Cristina Rolim Wolffenbüttel por me oportunizar formas de permanecer na graduação, incentivando a pesquisa e os estudos. A senhora é uma grande referência para a minha vida, obrigada por tudo professora.

Agradeço a minha banca por integrar esse momento tão importante e colaborar para a construção desta pesquisa. Dr^a Cristina Bertoni Santos, professora Kiti, o meu profundo agradecimento por toda essa trajetória de quatro anos. Dr^a Isabel Porto Nogueira, obrigada por tudo que me inspira a ser.

Com meu coração repleto de ternura, agradeço a Andressa Sayuri, Glessa Cavalieri, Eraldo Leandro e Pedro Herêncio. Vocês são a casa invisível que eu descanso e me revigoro. Amo profundamente cada um de vocês!

Agradeço à minha companheira Vivvyan Gabriela que durante esses quase quatro anos segurou minha mão e não soltou. À ti, meu amor, a minha dedicação e o meu avesso.

Agradeço as inúmeras pesquisadoras de música e gênero que me encorajaram nessa trajetória e que, de alguma maneira, tornaram essa pesquisa também possível.

Obrigada Grajaú, Extremo Zona de Sul de São Paulo: a raiz e o asfalto, o lugar que nasci e que não me deixou esquecer o início de tudo.

Por fim, agradeço a minha coragem, empenho e determinação por finalizar esse ciclo e por respirar fundo.

Todos nós somos chamados a renovar nossa mente para transformar as instituições educacionais – e a sociedade – de tal modo que nossa maneira de viver, ensinar e trabalhar possa refletir nossa alegria diante da diversidade cultural, nossa paixão pela justiça e nosso amor pela liberdade.

bell hooks (2013, p.50)

RESUMO

Nas últimas décadas do século XX, a partir da perspectiva da nova musicologia, os valores até então vigentes do discurso hegemônico, começam a ser questionados. O cânone da música ocidental torna-se centro das discussões de pesquisadoras e pesquisadores, de modo que, as culturas e narrativas isoladas na margem da estrutura patriarcal são, paulatinamente, objetos de pesquisas. Neste contexto, os estudos de música e gênero tornam-se emergentes no Brasil, sobretudo nos anos 2000, e é a partir desses estudos que está presente monografia dialoga. Considerando isto, alguns questionamentos se apresentam: Quais grupos de pesquisa investigam sobre a temática de Música e Gênero no Brasil? O que esses grupos têm investigado? Qual a contribuição desse campo de estudo para a Educação Musical? Deste modo, objetivou investigar as produções científicas realizadas por grupos de pesquisa que transversalizam as temáticas de música e gênero, além de, analisar as contribuições desses estudos para a área de educação musical. No que diz respeito à metodologia, utilizou-se a abordagem qualitativa, a pesquisa bibliográfica como método, a pesquisa via *Internet* como técnica para coleta dos dados e, tratando-se da análise dos dados, estes foram realizados a partir da análise de conteúdo. O referencial teórico foi estruturado nas perspectivas de gênero, da educação e da educação musical. Para tanto as contribuições de Scott (1990); hooks (1994); Kramer (2000) e Green (2000) foram essenciais para essa pesquisa. À vista disso, pretende-se que esta investigação possa contribuir para a educação musical considerando-se que, embora exista uma crescente significativa nos estudos de música e gênero no Brasil, é observado que isto não reverbera tanto no ensino de música. Nesse sentido, ao considerar que a estrutura hegemônica, masculina, branca e ocidental tem sua manutenção legitimada também nos planejamentos de educação musical, os estudos de música e gênero se desvelam como novos caminhos, inclusive, para a formação de professoras e professores.

Palavras-chave: Música e Gênero, Educação Musical e Gênero, Mulheres na Música.

ABSTRACT

In the last decades of the 20th century, from the perspective of the new musicology, the values hitherto in force of the hegemonic discourse begin to be questioned. The canon of Western music becomes the center of discussion for researchers, so that isolated cultures and narratives on the margins of the patriarchal structure are gradually becoming objects of research. In this context, music and gender studies have become emergent in Brazil, especially in the 2000s, and it is from these studies that the present monograph is in dialogue. Considering this, some questions arise: Which research groups investigate the theme of Music and Gender in Brazil? What have these groups been investigating? What is the contribution of this field of study to Music Education? Therefore, it was intended to investigate the scientific productions made by research groups that transversalize the themes of music and gender, and analyze the contributions of these studies to the area of music education. Regarding methodology, a qualitative approach was used, the bibliographical research as a method, the Internet research as a technique for data collection and, regarding data analysis, these were performed based on content analysis. The theoretical referential was structured in the perspectives of gender, education and music education. The contributions of Scott (1990), hooks (1994), Kramer (2000) and Green (2000) were essential for this research. In view of this, it is intended that this research can contribute to music education considering that, although there is a significant growth in music and gender studies in Brazil, it is observed that this does not reverberate as much in music education. In this sense, when considering that the hegemonic, masculine, white and western structure has its maintenance legitimated also in the planning of music education, the studies of music and gender reveal themselves as new paths, including for the formation of teachers.

Keywords: Music and Gender, Music Education and Gender, Women in Music.

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – Grupos de Pesquisa e Universidades: Dados Iniciais.	35
TABELA 2 – Tabela de Aproximação: Música; Música e Gênero; Educação Musical e Gênero.	36
TABELA 3 – Grupos de Pesquisa e Universidades: Dados Finais.	37
TABELA 4 – Dados selecionados para a categoria 2: Mulheres, música e as relações de poder.	78
TABELA 5 – Dados selecionados para a categoria 3: Subalternidades em Educação Musical.	83

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1 – Pesquisadoras e Pesquisadores de Música e Gênero	38
GRÁFICO 2 – Linhas de Pesquisa: Pluralidade e Interdisciplinaridade	39

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABEM	Associação Brasileira de Educação Musical
ANPPOM	Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música
CNPQ	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
DGP	Diretório de Grupos de Pesquisa
UFAL	Universidade Federal de Alagoas
UFGD	Universidade Federal da Grande Dourados
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UFPE	Universidade Federal do Pernambuco
UFPEL	Universidade Federal de Pelotas
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UNILA	Universidade Federal da Integração Latino-Americana
UNIPAMPA	Universidade Federal do Pampa
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 REVISÃO DE LITERATURA	18
1.1 Música e Gênero	19
1.2 Educação e Gênero	23
1.3 Educação Musical e Gênero	26
2 METODOLOGIA	32
2.1 Abordagem Qualitativa	33
2.2 Método: Pesquisa Bibliográfica	33
2.3 Técnica para a Coleta dos Dados	34
2.4 Análise dos Dados	39
3 REFERENCIAL TEÓRICO	42
3.1 Gênero, poder e representações	43
3.2 A pedagogia engajada	45
3.3 Práticas musicais: Dimensões e Significados	48
4 RESULTADOS E ANÁLISE DOS DADOS	53
4.1 Conhecendo os Grupos de Pesquisa: Um diálogo introdutório	53
4.2 Mulheres, música e as relações de poder	78
4.3 Subalternidades em Educação Musical	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS	91

INTRODUÇÃO

O caminho que percorri durante quatro anos na graduação ecoa diretamente nesta presente monografia e para tanto, considero relevante retomar e trazer à evidência algumas reflexões e experiências anteriores. Ao entrar no curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul em 2017, após deixar o meu estado de origem rumo à cidade de Montenegro, iniciava-se também um percurso muito frutífero. Acredito que é interessante referir que ao entrar no curso de música eu não possuía nenhum conhecimento técnico, não tendo vivenciado nenhuma experiência formal de ensino em música anteriormente. Nesse sentido, não sabia ler partitura, solfejar ou tocar saxofone – algo que aprendi e consolidei conhecimentos durante esses quatro anos. Foi a partir das aulas de história da música, forma e análise, harmonia e prática em conjunto instrumental, que a ausência de referenciais femininos se tornou perceptível por mim.

Durante o ano de 2018, ao integrar o grupo de pesquisa Educação Musical - Diferentes Tempos e Espaços, o caminho para a investigação científica começou a ser consolidado em minha trajetória. Inicialmente, desenvolvi ações extensionistas de caráter artístico, musical e literário e atrelado ao projeto que participava, comecei, de forma autônoma e individual, a pesquisar a participação de mulheres na música. A partir do encontro com a escrita de Ana Carolina Murguel, Isabel Nogueira e Laila Rosa, estudiosas de música e gênero em estados distintos do Brasil, encontrei os meus questionamentos nas reflexões dessas pesquisadoras. Nesse sentido, entendi que a ausência de referenciais femininos em música (nos currículos acadêmicos, nas salas de aula e nas universidades) é histórico, estrutural e sistêmico, como reflete a pesquisadora Laila Rosa a partir do entendimento do “femicídio musical”. Não restringindo-se apenas ao local que me encontrava, mas sim, nas demais esferas sociais.

Após inúmeros diálogos com a professora Cristina Rolim Wolffenbütel, a sua escuta atenta foi fundamental para iniciarmos juntas, uma pesquisa de iniciação científica que tinha como objetivo investigar as contribuições de mulheres compositoras, musicistas e pesquisadoras no Brasil. Nesse meandro de tempo, durante o ano de 2019, desenvolvemos duas pesquisas de caráter documental e bibliográfico, além de compartilharmos algumas reflexões consolidadas em eventos científicos.

Além da motivação e incentivo da professora Cristina ao acolher minhas dúvidas e encorajando-me na iniciação científica, é fundamental ressaltar dois acontecimentos marcantes em minha trajetória acadêmica que também colaboraram para o escopo dessa pesquisa: O estágio supervisionado no ensino fundamental (minha primeira experiência enquanto docente) e o acampamento Ladies Rock Camp. Permito-me contextualizar, de forma breve, no intuito apenas de salientar os pontos que ressaltam essas experiências. Realizei o meu estágio com duas turmas, respectivamente, quarto e quinto ano. Recordo-me de algumas frases que me marcaram muito: “*não profa, elas não sabem tocar*”; “*deixa que a gente mostra como se faz*”; “*se for para tocar com elas, eu não vou*”. Ao observar as fronteiras existentes entre meninas e meninos e, sobretudo, o silêncio de algumas meninas, o contexto de gênero se tornou visível em sala de aula. Cabe salientar que essas frases eram expressas de forma naturalizada pelos meninos, entre algumas atividades propostas, não havendo eu motivado tais diálogos.

Movimento cultural e político que iniciou nos anos 2000 nos Estados Unidos, o Ladies Rock Camp é um acampamento, que através da música empodera e ressignifica os espaços das mulheres no cenário musical. O Ladies, como é conhecido, é decorrente do Girls Rock Camp, projeto do mesmo caráter com foco em meninas e adolescentes. Durante uma semana, oportuniza-se conhecimentos práticos em um instrumento musical, forma-se uma banda, compõe uma música autoral e vive-se a experiência de apresentar-se em um show. Um movimento feminino para mulheres de diversas idades que não necessariamente se conhecem e que, na maioria das vezes, nunca tocaram um instrumento ou vivenciaram a experiência de uma banda. Em julho de 2019, juntamente com outra colega do curso de Licenciatura em Música, seguimos rumo à Sorocaba/São Paulo, para participarmos enquanto campistas, do Ladies Rock Camp. É interessante referir que o meu contato com tal projeto, aconteceu após a leitura de um artigo da professora e pesquisadora Isabel Nogueira. “*Você consegue*” e “*eu estou contigo*”, eram as frases mais ouvidas e observadas por mim. O Ladies foi uma experiência transgressora em minha vida e, certamente, inesquecível. Neste contexto, após as reflexões desenvolvidas ao longo da Universidade, reconheço que não há outra temática tão latente em minha trajetória como essa: Música e Gênero, e é nessa perspectiva que esta pesquisa se consolida.

Inicialmente, era de minha pretensão realizar uma pesquisa documental, a partir da coleta de documentos e entrevistas. Contudo, algumas alterações foram

necessárias levando em conta a pandemia global ocasionada pelo Covid-19. Nesse sentido, considerando a relevância dos estudos de Música e Gênero para a História da Música Brasileira além das possíveis contribuições para Educação Musical, ressaltam-se alguns questionamentos: Quais grupos de pesquisa investigam sobre a temática de Música e Gênero no Brasil? O que esses grupos têm investigado? Qual a contribuição desse campo de estudo para a Educação Musical? Deste modo, o objetivo dessa monografia é investigar as produções científicas realizadas por grupos de pesquisa que transversalizam as temáticas de Música e Gênero, além de, analisar as contribuições desses estudos para a área de Educação Musical.

Pretende-se que as reflexões aqui oportunizadas, possam se estabelecer como um convite para professoras e professores de educação musical. Além disso, espera-se também que, cada vez mais, vozes subalternizadas possam integrar planejamentos em ensino de música, com vistas a uma educação musical mais democrática e pluralizada.

1 REVISÃO DE LITERATURA

Para a escrita desta revisão de literatura, optou-se por organizá-la em três subcapítulos, tendo como fio condutor a música, a educação e a educação musical, todas essas respectivas áreas do conhecimento relacionadas aos estudos e as implicações de gênero.

O primeiro subcapítulo é intitulado Música e Gênero e, inicialmente, oportuniza-se algumas contextualizações acerca deste campo de estudo e sua ligação com a Nova Musicologia que iniciou em meados de 1970 em outros lugares do mundo, tendo sua consolidação durante os anos 2000 aqui no Brasil. Paulatinamente apresenta-se algumas trajetórias histórico-sociais de compositoras e musicistas, sendo possível compreender como a divisão sexual e social privou e invisibilizou as mulheres durante séculos dos espaços culturais. Ressalta-se, ainda, de forma introdutória, como essas implicações também ressoam no campo de pesquisa em música e educação musical.

Intitulado Educação e Gênero, o segundo subcapítulo é redigido a partir das contribuições de algumas pesquisadoras que consideram a instituição escolar intrinsecamente ligada à sociedade. Cabe salientar que as relações sociais existentes nas escolas materializam relações de gênero que devem ser analisadas e observadas de forma atenta, pois em sua maior parte reproduzem preconceitos e violências simbólicas. Seja a partir de atividades infantis que reforçam os papéis sociais esperados: menina/boneca; menino/carro ou até mesmo frases naturalizadas que potencialize as hierarquias de gênero a partir do masculino.

Finalizando a escrita da revisão de literatura, o terceiro subcapítulo Educação Musical e Gênero é costurado levando em consideração algumas reflexões, rupturas e desestabilidades que compreende a educação musical como um campo arraigado em práticas sexistas, patriarcais e racistas. Deste modo, as instituições superiores de música também atuam para a manutenção de tais marcadores sociais de diferença que excluem e deslegitimam inúmeras vozes e saberes. Torna-se fundamental e urgente, repensar a educação musical e com ela a pluralidade de vozes e narrativas.

1.1 Música e Gênero

Entende-se que nas últimas décadas do século XX, os estudos vinculados à temática de música e gênero iniciaram-se com o advento da chamada *New Musicology* (MONTEIRO DA SILVA, 2019). É sob esta perspectiva, a da nova musicologia ou musicologia cultural, que a obra musical passou a ser abordada como um objeto social, reconhecendo-se a importância do contexto sócio-histórico-cultural e político para sua compreensão (SIEDLECK, 2016).

A musicologia, que até então havia focado suas análises em um cânone que legitimava valores de uma cultura ocidental, branca e masculina, passa a romper esse discurso hegemônico, questionando os binarismos sobre os quais se assentam o saber e a cultura dominantes, para trazer ao centro das discussões aquelas que permaneceram à margem dos conhecimentos produzidos por uma sociedade patriarcal. (SIEDLECK, 2016, p. 43)

Segundo Camila Zerbinatti, Isabel Nogueira e Joana Pedro (2018), especialmente a partir dos anos de 2000, em diferentes lugares do Brasil, o campo de música e gênero se intensificou e uma das temáticas principais das pesquisas foram as atividades musicais de mulheres - em grande parte, de compositoras.

O campo emergente requer busca por resistências [...] que incluem, entre outras: atenção para com as mudanças dos pressupostos do conhecimento científico em música e em geral; ultrapassamento de estereótipos e dos paradigmas universalistas e científicos dominantes na historiografia clássica e tidos como tradicionais e ainda válidos na pesquisa em música; consciência de processos e mecanismos de invisibilização e silenciamento; práticas de escuta e de reconhecimento; desconstruções e reconstruções (objetivas e subjetivas); reconhecimento e inclusão das pluralidades, diferenças, diversidades e de múltiplas vozes. (ZERBINATTI; NOGUEIRA; PEDRO, 2018, p. 10)

Ressalta-se que desde a década de 80 duas pesquisadoras brasileiras já haviam debruçado suas investigações a partir das compositoras, reforçando que alguns questionamentos existem há décadas e, infelizmente, permanecem cíclicos, constantes e distantes dos planos de ensino em música. Eli Maria Rocha (1986) em seu livro *‘Nós, as mulheres - notícias sobre as compositoras brasileiras’* foi responsável pelo levantamento de 74 compositoras eruditas, enquanto Nilcéia Baroncelli (1987) coletou 2.400 compositoras no mundo inteiro, 180 das quais brasileiras, eruditas e populares (MURGEL, 2018). Salienta-se que algumas pesquisas que dialogam com essa temática carregam grande silêncio e fragmentações, uma vez que, além da ausência de biografia, de documentos

disponíveis, há outros empecilhos como a abreviação de nomes e, inclusive, a adoção de um nome masculino.

Até mesmo Dolores Duran assinou algumas composições com o nome de “Durando”, lembrando que, a partir dos anos de 1940, a moral burguesa estava em seu auge em relação ao recato exigido às mulheres, e uma compositora – portanto, uma “mulher pública” – não era bem-vista socialmente. (MURGEL, 2018, p. 06)

Depreende-se que historicamente a divisão social entre os sexos foi responsável pela privação do sujeito mulher no meio social, político e cultural. Fator esse que colaborou e, ainda apresenta seus variados ecos, na invisibilidade das mulheres no meio artístico, neste caso, no âmbito musical. Um trabalho fundamental realizado recentemente é a pesquisa de Eliana Monteiro da Silva, oriundo de seu Pós-Doutorado. A recente investigação visibilizou a produção musical realizada por mulheres na música erudita, utilizando como recorte a composição para piano no século XX na América Latina. Nesta pesquisa intitulada ‘Compositoras Latino-americanas: vida, obra, análise de peças para piano’ (2019), a pesquisadora analisou vinte obras, dentre estas, oito brasileiras. Tem-se, então, Valéria Bonafé, Silvia de Lucca, Silvia Berg, Nilceia Baroncelli, Esther Scliar, Eunice Katunda, Cacilda Borges Barbosa e Chiquinha Gonzaga. Esta pesquisa, além de analisar elementos composicionais, apresenta, também, um pouco da biografia de cada uma dessas oitos compositoras brasileiras, que, inúmeras vezes foram apagadas da História da Música no Brasil, tendo sua manutenção de invisibilidade também nas instituições de ensino de música.

Inúmeros foram os desafios que as compositoras brasileiras enfrentaram, sobretudo durante o século XIX e XX. Além de tocar um instrumento e compor, as compositoras enfrentaram as barreiras de publicação, venda e execução nos concertos. Outro aspecto de impedimento tem relação direta com a liberdade e autonomia que as mulheres tinham nos meios sociais, ou seja, para que uma peça musical seja interpretada é preciso que a compositora ou o compositor em geral vença concursos de composição, circule pelos meios artísticos, tenha relações profissionais e de amizade com outros artistas, viaje e leve suas composições para outros estados ou países, criando uma larga rede de contatos (DORNELLAS; PIRES-MOTA, 2018).

Em relação às trajetórias histórico-sociais de musicistas, observa-se algumas dualidades. A partir da revisão de literatura entende-se que no início do século XX, a

mulher enquanto musicista encontra certo reconhecimento vinculado ao teatro de concerto pela via do piano. Como concertistas, função esta considerada respeitável no início daquele século, a mulher musicista é aceita e prestigiada socialmente (FREIRE; PORTELLA, 2010). Sabe-se que no século anterior o ensino de música, sobretudo o piano, era fator fundamental para a educação feminina das classes privilegiadas, uma vez que, incentivava o meio doméstico e seu objetivo se restringia a entreter os convidados em pequenas reuniões, bem como, agradar seus maridos. Sendo assim, compreende-se que a passagem do século XIX ao XX foi de grande ruptura para as mulheres musicistas, levando em conta que transgrediram a margem do entretenimento ao ascender o espaço público potencializando o mínimo protagonismo, posto que, ainda, seus conhecimentos e aptidões musicais, representava o êxito de seus maridos. Vale ressaltar que nesse mesmo período a mulher enquanto professora de música consolida maior independência e autoridade social, um processo bem contrastante quando trata-se de compositoras.

Jurema Werneck (2013) oportuniza um estudo sobre a inserção de compositoras, musicistas e cantoras negras na música brasileira, além de investigar suas contribuições, trajetórias e invisibilidades diretamente relacionadas ao racismo estrutural. As mulheres negras estavam presentes na indústria cultural brasileira, especialmente na cultura popular e na música, desde o princípio. Nomes emblemáticos na virada dos séculos XIX e XX, como Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Tia Ciata (1854-1924) ajudam a apontar um universo de mulheres negras em grande parte ignoradas pela historiografia (WERNECK, 2013). Conforme a autora refere, tanto Chiquinha Gonzaga como Tia Ciata passaram para a história com registros opostos, sendo, inclusive, Chiquinha Gonzaga retratada como uma mulher branca na mídia brasileira. Outra contribuição importante na investigação de Jurema Werneck (2013) é relacionada a Era Vargas, a ascensão da rádio e a predominância de mulheres negras nos auditórios das rádios. É durante esse período que nomes fundamentais para a história da música brasileira, sobretudo no samba, apareceriam pelas vozes de: Araci Cortes (1904-1985), Aracy de Almeida (1914-1987), Carmem Costa (1920-2007), Dolores Duran (1930-1959) e Elza Soares (1937) (WERNECK, 2013).

Uma vez que, socialmente, o homem branco foi consolidado como detentor do conhecimento e do discurso, a trajetória da mulher compositora de canção enquanto sujeito autônomo da sua própria criatividade e voz, foi delineada por

grandes rupturas, movimentos de contracultura e reinvenções. O período de 1870 a 1930 apresenta uma intensificação na mudança dos papéis atribuídos as mulheres, como o processo de luta pelo direito do voto feminino (FREIRE; PORTELLA, 2013) tais movimentações vieram somatizar, ainda mais, a segunda onda feminista que eclodiu no ano de 1960. Segundo Ana Carolina Murgel (2008) é a partir do final dessa década que a música brasileira é contemplada com uma grande e intensa produção de compositoras. Conforme refere a autora, com a contracultura, as hierarquias e os micropoderes foram questionados.

Na música brasileira, as desigualdades nas relações de gênero estiveram sempre presentes, mas, a partir do final dos anos 1960, surge uma produção feminista mais específica no trabalho das compositoras [...] Diversas compositoras brasileiras construíram em suas canções múltiplas visões sobre as mulheres. As letras produzidas por elas trouxeram a reinvenção do feminino, que até então era marcado principalmente pelo discurso masculino. (MURGEL, 2008, p. 01)

No final da década de 60 e intensificando-se nos anos seguintes, diversas compositoras utilizaram da música como movimentação e descentralização da figura feminina consolidada na sociedade, ou seja, uma mulher submissa, maternal e responsável pelo lar. Cabe referir aqui, algumas delas, como Fátima Guedes, Joyce, Marina Lima, Luhli e Rita Lee. É importante destacar, também, a relevância que Dolores Duran e Maysa tiveram na composição feminina, ambas contemporâneas das compositoras citadas anteriormente.

Finalizo essa explanação com a pesquisa realizada durante o ano de 2019 intitulada *Women Researchers in the Brazilian Music Scene (2020)*. Esta investigação foi realizada por mim juntamente com a orientadora desta monografia, Cristina Rolim Wolffenbüttel. Com o intento de investigar a presença e contribuição de pesquisadoras tanto na área da educação musical, bem como, na área da música em geral, foi observado algumas dualidades sendo respaldadas, inclusive, pela própria historicidade da presença de mulheres em ambas as áreas. Em relação a metodologia, adotou-se nesta pesquisa em questão, a coleta de dados via *Internet* que teve como recorte duas revistas fundamentais para a educação musical e a música, respectivamente, são essas: Revista da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) e a Revista *Opus*, ligada à Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM). A partir da realização de um levantamento que compreendeu todas as edições publicadas dessas duas revistas até o final do ano de 2019, concluiu-

se que a figura feminina atrelada ao ensino, neste caso, na educação musical, está historicamente ligada à construção das mulheres enquanto cuidadoras. Ademais, foi observado o grande número de mulheres que pesquisam sobre educação musical, partindo-se do levantamento realizado 68% da Revista *Abem* tem produção científica feminina, em contraponto a isso, a Revista *Opus* compreende 29% (WOLFFENBÜTTEL; PAIVA, 2020).

A análise em torno destes dados pode ser auxiliada a partir da informação de que a Revista *Opus* inclui não somente artigos e pesquisas em Educação Musical, mas também nas áreas como Musicologia, Etnomusicologia, Análise Musical, Práticas Interpretativas, dentre outras especificidades da Música. Desse modo, entende-se que, historicamente, são áreas que mais predominantemente tiveram homens como protagonistas. (WOLFFENBÜTTEL; PAIVA, 2020, p. 17)

Por conseguinte, entende-se que as trajetórias histórico-sociais de compositoras e musicistas brasileiras ressoam também na educação musical. Desta forma, faz-se necessário repensar práticas pedagógico-musicais que contemplem múltiplas vozes. Tal entrelaçamento será dissecado com maior afinco no terceiro subcapítulo desta revisão de literatura.

1.2 Educação e Gênero

Por muito tempo a instituição escolar preservou total resguardo acerca das discussões de gênero e sexualidade, contudo com um olhar desperto, é possível observar que estudantes ocupam e circulam pela escola de maneiras distintas (WENNING, 2019). Em relação à historicidade da instituição escolar, as pesquisadoras Keila de Oliveira, Ethiana Sarachin da Silva e Sueli Salva (2011) ressaltam o seu teor binário e separatista.

Desde os seus primórdios, a instituição escolar teve um caráter dual, binário, de diferenciação e enquadramento. Ou seja, primeiramente, apenas uma parcela da população poderia ingressar na escola, e, no interior da instituição, instituíam-se elementos e práticas de hierarquização e de regulação. Essa mesma escola também separou crianças de adultos e meninas de meninos e foi diferente para pobres e ricos. Ao longo do tempo, com a democratização do ensino, a escola precisou se reinventar, e os grupos antes excluídos ou “separados” atualmente estão reunidos na escola. (OLIVEIRA; SARANCHIN; SALVA, 2011, p. 106)

Segundo Silva (2014) a escolarização dos corpos e sexualidades sempre foi objeto da escola, produzindo formas particulares de masculinidades e de feminilidades. Em relação a isso, Louro (2008) afirma que não há nada de puramente

“natural” e “dado” em tudo isso, pois ser homem e ser mulher constituem-se em processos que acontecem no âmbito da cultura. Deste modo, tanto o gênero como a sexualidade são construídos através de inúmeras aprendizagens e práticas, empreendidas por um conjunto inesgotável de instâncias sociais e culturais, num processo sempre inacabado (LOURO, 2008, p. 18). Entende-se a partir do exposto até aqui, que a instituição escolar tem atuação direta na produção de diferenças entre corpos e subjetividades, aglutinando e segmentando formas possíveis de existência. Ressalta-se ainda que as relações sociais existentes na escola materializam relações de gênero que devem ser analisadas e observadas de forma atenta, pois em sua maior parte reproduzem preconceitos e violências simbólicas. Outro ponto a salientar é a grande divergência dos valores, símbolos e códigos que vigoram nas escolas e o que é ser e estar no mundo na contemporaneidade.

Refletindo sobre as relações de gênero nos contextos educativos da educação infantil e ensino fundamental, as pesquisadoras (OLIVEIRA; SARACHIN; SUELI, 2011) acreditam que a instituição escolar pode contribuir para práticas e comportamentos não-sexistas. Considerando que essas instituições assumem um papel importante na construção de conceitos patriarcais e que a masculinidade e feminilidade são formas de ser determinadas pela cultura e pela sociedade, as autoras afirmam que:

As práticas, concepções e elementos constitutivos das instituições escolares (currículo, avaliações, linguagens, normas) estão de tal maneira “naturalizados” e arraigados que não sobra espaço para a reflexão sobre como essas práticas incidem na construção de desigualdades entre os gêneros. (OLIVEIRA; SARANCHIN; SALVA, 2011, p. 102)

Ainda em relação as autoras, se biologicamente o sujeito mulher não tem uma essência que a constitui de forma ontológica, também é verdade que, considerando o gênero enquanto categoria social, é possível pensarmos que a escolha de determinada atividade, como a dança, por exemplo, sempre mais procurada pelas mulheres e melhor aceita pelas meninas, esteja relacionada a uma escolha que se dá a partir do que se construiu historicamente (OLIVEIRA; SARANCHIN; SALVA, 2011, p.103). À vista disso é preciso pensar a escola – e com ela a educação infantil e o ensino fundamental – de modo que o currículo, a linguagem e as atividades, também estejam voltados a atender sujeitos sociais, culturais e plurais, com vistas a questionar práticas socialmente construídas considerando o determinismo de gênero. Ressalta-se aqui a grande destinação das práticas infantis que reduzem as possibilidades

múltiplas de brinquedos e que a partir de seus símbolos imbricados, também atuam para o ensaio das dualidades sociais: carro/menino; futebol/menino e boneca/menina; dança/menina. Em relação ao ensino fundamental, as dualidades demandam outras observações:

Quando, por exemplo [...] elege o comportamento das meninas como parâmetro para que os meninos se comportem da mesma maneira [...] contribui para caracterizar a mulher como alguém que obedece e aceita facilmente as regras, ou seja, é submissa (OLIVEIRA; SARANCHIN; SALVA, 2011, p. 107)

As proposições e os contornos delineados por essas múltiplas instâncias acabam por constituir-se como potentes pedagogias culturais (LOURO, 2008). De forma que, a escolarização e o tempo que meninas e meninos atuam nas escolas, corroboram-se e ensinam-lhes concepções hierárquicas entre os sexos e os papéis que os mesmos devem assumir ao longo da história (OLIVEIRA; SARANCHIN; SALVA, 2011). Desta maneira, como repensar as atividades escolares, a linguagem, os códigos e símbolos presentes em sala de aula? De que forma isso pode (ou não) contribuir para os antagonismos presentes socialmente? De acordo com Elenita Silva (2014) é fundamental não abrimos mão da escola, mas conceber que para que a instituição escolar alcance a outros universos, cabe pensá-la estabelecendo outras redes. Em relação a isso, Guacira Lopes Louro afirmava em 2008 que as transformações são inerentes à história e à cultura e que essas transformações parecem ter se tornado mais visíveis, intervindo em setores que haviam sido considerados imutáveis, trans-históricos e universais. Considera-se aqui, as desestabilidades da categoria gênero, os múltiplos estudos do feminismo, a ascensão de referências decoloniais e antirracista, os estudos da multiculturalidade e os saberes sulbaternizados. Salienta-se que a efervescência de estudos na contemporaneidade, fruto de múltiplas lutas e resistência, pode colaborar positivamente para professoras e professores, uma vez que estas e estes não estão ausentes da sociedade e do caráter patriarcal vigente nas escolas.

Tudo isso pode ser fascinante, rico e também desestabilizador. Mas não há como escapar a esse desafio. O único modo de lidar com a contemporaneidade é, precisamente, não se recusar a vivê-la. (LOURO, 2008, p. 23)

Partindo-se da educação e da escola, entende-se que a educação musical não está ilesa a isto. Pretende-se a seguir, identificar a partir de algumas

pesquisadoras e pesquisadores como a categoria de gênero pode ser percebida e repensada no ensino de música.

1.3 Educação Musical e Gênero

A instituição escolar ao se constituir como um dos primeiros espaços de socialização de sujeitos atua como fundamental para a formação de indivíduos. Corrobora, ainda, a escola intrinsecamente ligada na construção de identidades e disciplinamento dos corpos, legitimando práticas generificadas e determinantes. Neste carácter, algumas pesquisadoras e pesquisadores (SILVA, 2006; ALVES, 2018; MARIANO, 2015; ALTMANN; MARIANO, 2017; CESAR; CARON, 2017; SIEDLECKI, 2016; WENNING, 2018, 2019; PAGES; WILLE, 2017) oportunizam reflexões, rupturas e desestabilidades ao investigar a educação musical como um campo de estudo também arraigado em práticas sexistas, patriarcais e racistas.

As diferenças de gênero e sexualidade trazem implicações substanciais para a trajetória escolar de cada indivíduo, e, por isso, é importante pensar a escola – e com ela, a música – em articulação com tais marcadores sociais. (Wenning, 2018, p. 12)

A pesquisadora Gabriela Garbini Wenning em sua tese de Mestrado investigou como professoras e professores de música da educação básica vivenciam a diversidade de gênero e sexualidade ao ensinarem música na escola. A partir de entrevistas realizadas com três professoras e um professor, Wenning (2019, p. 108) conclui que a aula de música é um tempo-espço generificado e um ambiente sexualizado. Segundo a pesquisadora, é por meio da música que vivenciamos nossas identidades e por meio do gênero e da sexualidade criam-se ordenamentos para a prática musical e para a prática educativo-musical. Em relação a análise das respostas obtidas nas entrevistas, Wenning (2019) observou alguns pontos fundamentais e favoráveis para repensarmos a categoria gênero na educação musical, tornando-se relevante discutir com alunas e alunos sobre os significados da música para além de suas dimensões sonoras. A partir da valorização das produções musicais de mulheres, a pesquisadora identifica que essas ações desenvolvidas pelas professoras e pelo professor têm gerado reações positivas das alunas ao se sentirem mais representadas na aula de música, embora, em relação aos meninos, essas ações estão sendo acolhidas com negatividade (WENNING, 2019, p.105). Outro ponto investigado é a associação do instrumento musical e o gênero, no que diz respeito a

isto, a pesquisadora identificou que as entrevistadas e o entrevistado reconhecem que reproduzem tais associações, contudo, demonstraram estar atentas e atento, uma vez que tais reproduções contribuem para sustentar as desigualdades de gênero. A pesquisadora, ainda, elenca outras associações generificadas.

São associações que ocorrem entre gênero e instrumento musical, gênero e atividades musicais, gênero e gêneros musicais. Na primeira, o gênero é associado às características físicas dos instrumentos; na segunda, o gênero é associado a construções de feminilidade e masculinidade, em que compor e tocar instrumentos são vistos como atividades masculinas; e, por fim, na terceira, o gênero é o fator que vai preponderar na identificação do sujeito com determinados gêneros musicais. (WENNING, 2019, p. 105).

Tendo em consideração as associações generificadas na música, Silva (2006) identifica a relação existente entre as escolhas musicais declaradas por adolescentes em espaço escolar e a construção da identidade de gênero. Ao entrevistar meninas e meninos de uma turma da 8ª série do ensino fundamental, no intento de compreender suas preferências musicais, a pesquisadora afirma que a música sempre estará imbricada à construção das identidades, sejam elas de gênero, de classe social ou racial e que as preferências musicais dos adolescentes são ativas e dinâmicas e estão relacionadas com as diferenças de gênero socialmente construídas. A partir de suas análises, Silva (2006, p.15) observou a existência de um discurso dos próprios alunos e da professora, partindo de uma postura essencialista das diferenças, que “naturalizou”, de uma certa forma, a seguinte concepção: “meninas, mais sentimentais” e “meninos, mais racionais”. Outro aspecto interessante observado pela autora é que ao declarar a identificação com determinadas músicas no espaço escolar, isto implicava a obtenção de rótulos que poderiam vir a desmerecer a condição masculina ou feminina dos adolescentes. Neste caso, alunos que também se interessavam por canções românticas - e essas destinadas e correspondentes socialmente à feminilidade - precisavam ocultar e auto invisibilizar suas preferências. Deste modo, parece existir uma relação estreita e frágil, das preferências musicais delineadas pelas construções sociais de gênero e a sua manutenção na educação musical.

Tâmie Pages e Regiana Wille (2017) afirmam que os valores do discurso patriarcal estão inseridos em nossa cultura e são retratados em muitas músicas escutadas por adolescentes na atualidade, de forma que, se não questionados por educadores musicais, esses conteúdos continuarão sendo transmitidos. Entende-se

ainda que, as músicas atribuem diferentes papéis sociais estabelecidos conforme o gênero (ALVES, 2018, p.18) e tais marcadores podem ser observados nos próprios materiais didáticos de ensino de música. Ao investigar quatro livros didáticos publicados entre 1940 até 2018, considerando como caráter de seleção a abrangência nacional, Alves (2018) concluiu que por meio de canções ingênuas e aparentemente inocentes, são disseminadas compreensões equivocadas sobre a relação entre os gêneros, especificamente sobre as mulheres. A pesquisadora reflete a partir dos livros didáticos analisados que, em sua grande maioria, a figura feminina é fragilizada e colocada em uma situação de dependência, sendo vinculada ao espaço doméstico e à vida privada, ressalta-se ainda, a inferiorização da mulher negra em determinadas canções. Cabe às educadoras e aos educadores musicais refletir sobre a representatividade feminina e masculina em músicas e materiais de aula em geral, de modo que tais escolhas não reforcem a clássica dicotomia em que homem/mulher correspondem a produção/reprodução (ALVES, 2018, p.20). Em relação ao repertório musical escolhido para as aulas de música, Mariano (2015) afirma que este traz consigo informações que corroboram para uma melhor execução e compreensão dele mesmo, mas que precisam ser questionados. Ressalta ainda o pesquisador que tornar os conteúdos transversais como algo estrutural no processo de musicalização é a porta democrática para um conhecimento mais significativo, menos alienante, mais crítico, e conseqüentemente emancipador e libertário.

Para que a abordagem do conteúdo não caia em um proselitismo inócuo, os elementos trabalhados em aula devem ser tomados como ferramentas que fomentem a compreensão e inserção da aluna(o) ao senso-crítico, e não à alienação. Assim, o conhecimento do contexto de uma música trabalhada em aula, dados da vida da(o) compositora/compositor de uma peça, as possibilidades metafísicas da obra, etc., tudo isto tem de ser usado como uma ponte para a compreensão da realidade, um caminho para o contato com o sensível, o lúdico, que por sua vez, são indispensáveis na propagação de um conhecimento musical não meramente tecnicista e ascético. (MARIANO, 2015, p. 70)

Deste modo, a escola pode e deve ser um local de transformação, tornando-se mais receptiva e acolhedora às demandas tão urgentes da diversidade (CESAR; CARON, 2017) de forma que, partindo-se da educação musical, as categorias de gênero possam também ser refletidas, desestabilizadas e questionadas. Tendo como partida reflexões para se repensar o ensino de música atual, Patricia Cesar e Leonardo Caron (2017) oportunistam algumas ponderações. Muitas vezes ao trabalhar sons graves e agudos é estabelecido que agudo é das vozes femininas, como a voz da mãe, e grave é das vozes masculinas, como a voz do pai. Porém existem homens

de voz aguda e mulheres de voz grave e, segundo a pesquisadora e o pesquisador, essa concepção também reforça o estereótipo de fragilidade às mulheres e virilidade aos homens.

Uma outra ideia é dar atenção para as músicas que alunas(os), principalmente adolescentes, ouvem e, se necessário, discutir e problematizar as letras. Um exemplo clássico são os funks, que muitas vezes têm letras sexistas e agressivas e são sumariamente censurados e evitados por muitas(os) professoras(es). Ignorar não é a melhor estratégia; é mais construtivo debater as letras e procurar exemplos que passem ideias mais positivas. Também é interessante analisar letras de rock, MPB e outros estilos, pois existe o preconceito de gênero musical que dita que vários estilos são melhores do que funk, quando na realidade muitas vezes encontramos letras sexistas e preconceituosas neles também. (CESAR; CARON, 2017, p. 222)

Reitera Cesar e Caron (2017) que ainda hoje há estereótipos de gênero na escolha de instrumentos musicais; por exemplo, a destinação das meninas aos instrumentos considerados mais delicados como piano, órgão, flauta, violino, enquanto aos meninos são atribuídos os instrumentos maiores como trombone, bateria, contrabaixo (CESAR; CARON, 2017, p. 222), algo que foi observado também na pesquisa realizada por Wenning (2019) ao investigar professoras e professores de música da educação básica e a associação instrumento/gênero. Desta maneira, segundo Siedlecki (2016) algumas lógicas apresentadas pelo discurso hegemônico produzem significados e delimitam espaços marcados pelo gênero na música sendo necessário refletir tais estruturas, com a intenção de desvelar a naturalização/desnaturalização de visões cristalizadas tanto sobre instrumentos “apropriados” para cada gênero quanto à percepção sobre a ocupação de espaços autorizados para mulheres na música.

Em relação ao currículo escolar, Maura Penna em seu artigo publicado na Revista da Abem no ano de 2005, oportuniza algumas reflexões sobre o multiculturalismo para a educação musical. Sendo assim, para a pesquisadora, o diálogo multicultural tem como base estar atento às práticas culturais dos alunos, além de considerar a cultura como viva e dinâmica. Desta forma, as contribuições do multiculturalismo têm finalidade direta nas práticas pedagógicas, tornando-se uma discussão presente em todas as áreas que integram o currículo escolar e colocando-se como um desafio constante na construção de uma educação plural, democrática e multifacetada. Questionando o currículo como expressão da cultura dominante, o multiculturalismo busca propostas que possam acolher a diversidade cultural presente

na sociedade (PENNA, 2015) de modo que se torne fundamental uma compreensão e concepção ampla de música que esteja disposta a questionar as referências tão arraigadas, ainda, na cultura europeia. Desta forma, segundo Maura Penna (2015) a educação musical deve contribuir para a expansão da experiência artística e cultural, adotando um entendimento amplo de música que procure apreender todas as manifestações musicais como significativas, evitando, portanto, deslegitimar outras formas de saberes musicais através da imposição de uma única visão. Ademais, ressalta ainda a pesquisadora que o caminho para um diálogo multicultural, preludia-se com um olhar mais atento às práticas culturais dos alunos além de questionar os padrões pessoais que enrijecem professoras e professores em uma prática musical fixa. Em relação à multiculturalidade, à educação musical e as exclusões de saberes simbólicos, o pesquisador Luis Ricardo da Silva Queiroz (2017) afirma que:

a hegemonia de conhecimentos e saberes que, consolidados por culturas dominantes, promovem e legitimam exclusões e assassinatos, físicos e simbólicos, que não podem ser mais aceitos no mundo multicultural que caracteriza a sociedade contemporânea. Essas exclusões e assassinatos geram, ainda hoje, no campo da música, preconceitos e dominações de repertórios e modelos de ensino canônicos, baseados, sobretudo, na imposição da cultura musical erudita europeia sobre outras formas de expressão musical, estabelecendo hierarquias que, durante muito tempo, marcaram, de forma absoluta, a educação musical brasileira institucionalizada. (QUEIROZ, 2017, p. 100)

Tendo como análise as instituições formais de ensino de música, o pesquisador ainda enfatiza que a música dos negros, das muitas etnias indígenas, das mulheres e das diversas comunidades que compõem a cena da cultura popular no país são demasiadamente excluídas. Ressaltando-se que essas exclusões não estão só nos conteúdos, mas também nas estratégias de ensino. Desta forma, uma proposta de formação musical precisa promover, segundo o autor, as diferenças e conflitos que, saudavelmente administrados, nos conduzam a um universo musical e cultural estabelecido na e para as diferentes vozes expressas na multiculturalidade que compõem o Brasil (QUEIROZ, 2017, p.120). Sendo assim, ao entender que a formação musical oportunizada pelas inúmeras instituições brasileiras são marcadas por determinismos sociais, compreende-se que é fundamental repensar as Universidades juntamente com seus traços culturais consolidados na colonialidade. Em relação a isso (Siedlecki, 2016, p.149) afirma que o silêncio das instituições a respeito da ausência de mulheres na história da música, bem como, sobre o papel da música como criadora, portadora e transmissora de papéis masculinos e femininos,

mantém barreiras historicamente construídas a partir de desigualdades produzidas pela dinâmica das relações de poder e indica que essas instituições não foram impactadas pela produção acadêmica contemporânea da área que problematiza a ausência não só das mulheres mas também de outros grupos igualmente marginalizados nas narrativas historiográficas. Salienta ainda a autora que sendo a música um artefato cultural carregado de significados, a questão da representação na construção de identidades, em particular as de gênero e sexual, se constitui como uma temática que não pode ser ignorada, pois, a institucionalização da música na educação básica demanda reflexões críticas sobre o que fazemos com os sujeitos por meio dos discursos e das representações propagadas (SIEDLECK, 2016).

2 METODOLOGIA

Antes de ressaltar todos os passos metodológicos escolhidos para a coleta e análise dos dados, torna-se necessário e fundamental referir, de forma introdutória sobre a Plataforma Lattes, o Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil bem como o Currículo Lattes.

Desta forma, elaborado em 1999 pelo CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) a Plataforma Lattes é um ambiente virtual que integra em um sistema eficaz e confiável as bases de dados de currículos, grupos de pesquisas e instituições de todo Brasil. Sendo assim, além de reunir todos os currículos acadêmicos de pesquisadoras e pesquisadores brasileiros, encontra-se com grande facilidade as publicações científicas dos mesmos. Pode-se entender o currículo lattes como um percurso trilhado, sendo possível identificar os eventos e congressos participados, os projetos desenvolvidos ou em andamento, os cursos realizados e os artigos publicados. Ressalta-se, ainda, a Plataforma Lattes fundamental para a ciência brasileira uma vez que centraliza, organiza e padroniza o acesso aos projetos científicos e currículos acadêmicos, registrando estatisticamente a produção científica nacional. Vinculado a Plataforma Lattes o Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil (DGP) é caracterizado por reunir informações e dados dos grupos de pesquisa em atividade no país. Atualizado periodicamente pelos líderes dos grupos, esta base dispõe de informações específicas das linhas de pesquisa, das áreas de conhecimento, dos objetivos previstos, além de associar o currículo das pesquisadoras e pesquisadores que a integram. O DGP permite que, a partir desse inventário de informações, os grupos sejam localizados partindo-se do seu nome, da sua linha de pesquisa, do nome do líder ou de palavras-chaves.

Sendo assim, esta investigação utilizou-se da abordagem qualitativa, a pesquisa bibliográfica como método, a pesquisa via *Internet* como técnica para a coleta dos dados e a análise de conteúdo como técnica para a análise dos dados investigados. A Plataforma Lattes e toda a base de informações que dispõe virtualmente foi essencial para a realização dessa pesquisa considerando-se também, as possibilidades vigentes em uma realidade pandêmica e de isolamento social.

2.1 Abordagem Qualitativa

A partir de Denzin e Lincoln (2006) a pesquisa qualitativa envolve uma abordagem naturalista e interpretativa, de forma que, as pesquisadoras e os pesquisadores que adotam esse método, estudam as coisas em seus cenários naturais, tentando entender ou interpretar, os fenômenos em termos dos significados. Além disso, ressaltam-se os autores, que a pesquisa qualitativa envolve o estudo do uso e coleta de uma variedade de materiais empíricos.

os pesquisadores dessa área utilizam uma ampla variedade de práticas interpretativas interligadas, na esperança de sempre conseguirem compreender melhor o assunto que está ao seu alcance. (DENZIN; LINCOLN, 2006, p. 17)

Diferentemente da pesquisa quantitativa, a pesquisa qualitativa atua diretamente sobre as qualidades das entidades e sobre os processos e os significados que não são examinados ou medidos, de forma que, esse método ressalta a natureza socialmente construída da realidade (DENZIN; LINCOLN, 2006). Desta forma, de acordo com os autores, pesquisadores qualitativos buscam soluções para as questões que realçam o modo como a experiência social é criada e adquire significado. Compreendendo que nessa pesquisa foi investigado a particularidade das temáticas de Música e Gênero no Brasil, além de analisar os grupos acadêmicos que investigam esse segmento, entende-se que esta abordagem está alinhada com os questionamentos da pesquisa. É sabido que, ao investigar e categorizar essas produções científicas surgiu tabelas e gráficos, contudo, não é pretensão desta investigação quantificar em quesito numérico, mas sim, interpretativo e particular.

2.2 Método: Pesquisa Bibliográfica

Segundo Lima e Miotto (2007) a pesquisa bibliográfica demanda um alto grau de vigilância epistemológica, visto que, os caminhos para a realização da pesquisa não podem ser aleatórios. Nesse sentido, as autoras referem que os processos metodológicos necessitam ter critérios evidentes e bem definidos, sendo constantemente avaliados e redefinidos à medida que constrói a busca por soluções ao objeto de estudo proposto.

Não é raro que a pesquisa bibliográfica apareça caracterizada como revisão de literatura ou revisão bibliográfica. Isto acontece porque falta compreensão de que a revisão de literatura é apenas um pré-requisito para a realização de toda e qualquer pesquisa, ao passo que a pesquisa bibliográfica implica em um conjunto ordenado de procedimentos de busca por soluções, atento ao objeto de estudo, e que, por isso, não pode ser aleatório. (LIMA; MIOTO, 2007, p. 38)

Conforme Lima e Miotto (2007) a leitura se apresenta como a principal técnica para a pesquisa bibliográfica, sendo, fundamental, para a resolução da investigação.

No caso da pesquisa bibliográfica, a leitura apresenta-se como a principal técnica, pois é através dela que se pode identificar as informações e os dados contidos no material selecionado, bem como verificar as relações existentes entre eles de modo a analisar a sua consistência. (LIMA; MIOTO, 2007, p. 41)

Posto isto, o caminho metodológico desta pesquisa, a fim de alcançar um percurso alinhado ao objeto de estudo, foi delineado através dos dados coletados a partir da Plataforma Lattes. Através da Plataforma foi localizado as pesquisadoras e os pesquisadores, indicando suas produções e contribuições que serão apresentadas e analisadas no quarto capítulo desta monografia.

2.3 Técnica para a Coleta dos Dados

Para a coleta dos dados utilizou-se a pesquisa via *Internet*. Considerando-se o cenário pandêmico que se desvela nesse presente momento, além da vasta possibilidade que o acesso à *Internet* oportuniza, obteve-se acesso a inúmeros dados que integraram a essa investigação de forma virtual. Para tanto, realizou-se os procedimentos propostos por Koch (1996).

Segundo o proposto por Koch (1996) existem três passos a serem seguidos, de forma hierárquica e linear, com vistas a obter investigações mais alinhadas com o objeto de pesquisa. O primeiro passo é nomeado *surfing*, e caracteriza-se como uma busca não sistemática, ou seja, similar a folhear um livro sem uma busca específica. Para tanto, posteriormente, o *browsing*, caracteriza-se ao folhear sistemático na *Internet* e o *searching*, último passo proposto por Koch (1996), refere-se ao processo de busca a partir de palavras isoladas, ou seja, palavras específicas que dialoguem com a pesquisa.

Desta forma, esta investigação iniciou-se no site do Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil (DGP), integrada com a Plataforma Lattes. Para tanto, a partir da consulta parametrizada, utilizou-se de duas buscas no campo distintas: nome do

grupo e linhas de pesquisa. As palavras chaves utilizadas foram: música e gênero; educação musical e gênero. A partir da palavra-chave ‘música e gênero’ localizou-se 10 resultados contendo a categoria linha de pesquisa, da mesma forma que 10 resultados contendo a aplicação da busca enquanto ‘nome do grupo’. Em contraponto a isso, quando utilizado a palavra-chave ‘educação musical e gênero’ como termo de busca para linhas de pesquisa e nome do grupo, não foi localizado nenhum resultado.

Em síntese, utilizando-se apenas as palavras chaves, observou-se, inicialmente, 10 grupos que, de alguma forma, estavam alinhados à categoria música e gênero. Ilustra-se esta investigação inicial, na tabela abaixo.

TABELA 1 – Grupos de Pesquisa e Universidades: Dados Iniciais.

GRUPOS DE PESQUISAS		UNIVERSIDADES
1.	CEMUPE - Centro de Musicologia de Penedo	UFAL
2.	CIMUS - Grupo de Pesquisa em Ciências Musicais	UFPEL
3.	Estudos sobre jambo, elegia, mélica e música na Antiguidade Clássica	USP
4.	ETNOSÔNICAS - Grupo de Estudos em Etnomusicologia	UNIPAMPA
5.	Grupo de Pesquisa em Práticas Interpretativas	UFRGS
6.	Laboratório de Análise de Música e Audiovisual	UFPE
7.	MUCGES - Estudos interdisciplinares em Música, Corpo, Gênero, Educação e Saúde	UFPB
8.	Música, gênero e feminismos na América Latina e Caribe	UNILA
9.	SÔNICAS - Gênero, Corpo e Música	UFRGS
10.	TDI - Território, Discurso e Identidade	UFGD

Fonte: Autora

Após esta primeira instância, foi originada uma nova varredura intitulada tabela de aproximação. A partir de Lima e Mito (2007), é fundamental que a pesquisa bibliográfica esteja bem alinhada com os questionamentos e objetivos, sendo assim, um percurso metodológico sistemático e constante. Posto isto, após localizados 10 grupos, iniciou-se uma leitura mais atenta aos objetivos de cada um. toda essa leitura

foi realizada diretamente no Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil e após essa análise, deu-se origem a tabela de aproximação.

Nesta tabela, foram elaboradas três categorias: Música, Música e Gênero e Educação Musical e Gênero. Sendo fundamental que, cada grupo pertencesse, pelo menos, a segunda categoria, compreendendo-a como fundamental para a pesquisa. Todos os grupos foram analisados a partir dessas três categorias e essa tabela pode ser exemplificada abaixo.

TABELA 2 – Tabela de Aproximação: Música; Música e Gênero; Educação Musical e Gênero.

GRUPOS DE PESQUISAS		MÚSICA	MÚSICA E GÊNERO	EDUCAÇÃO MUSICAL E GÊNERO
1.	CEMUPE - Centro de Musicologia de Penedo			
2.	CIMUS - Grupo de Pesquisa em Ciências Musicais			
3.	Estudos sobre jambo, elegia, mélica e música na Antiguidade Clássica			
4.	ETNOSÔNICAS - Grupo de Estudos em Etnomusicologia			
5.	Grupo de Pesquisa em Práticas Interpretativas			
6.	Laboratório de Análise de Música e Audiovisual			
7.	MUCGES - Estudos interdisciplinares em Música, Corpo, Gênero, Educação e Saúde			
8.	Música, gênero e feminismos na América Latina e Caribe			
9.	SÔNICAS - Gênero, Corpo e Música			
10.	TDI - Território, Discurso e Identidade			

Fonte: Autora

A partir da tabela de aproximação, observa-se que dois grupos não integram a categoria música e gênero, sendo estes: Estudos sobre jambo, elegia, mélica e música na Antiguidade Clássica e, Laboratório de Análise de Música e Audiovisual. Partindo-se da tabela acima, o grupo 3 (G3), neste caso, não compõe a categoria de música, sendo um grupo vinculado ao curso de Letras com enfoque na Literatura, conclui-se, portanto, nenhuma aproximação. O outro grupo de pesquisa, neste caso, o grupo 6 (G6), investiga os gêneros musicais considerando seus aspectos de comunicação, ênfase distante da análise desta pesquisa que considera, antes de tudo, gênero enquanto construto social de divisão e poder.

Posto isto, depois de realizada a devida varredura, identificou-se 8 grupos alinhados aos questionamentos desta pesquisa. São estes:

TABELA 3 – Grupos de Pesquisa e Universidades: Dados Finais.

GRUPOS DE PESQUISAS	UNIVERSIDADES	ANO DE CRIAÇÃO
1. CEMUPE- Centro de Musicologia de Penedo	Universidade Federal de Alagoas	2008
2. CIMUS - Grupo de Pesquisa em Ciências Musicais	Universidade Federal de Pelotas	2014
3. ETNOSÔNICAS: Grupo de Estudos em Etnomusicologia	Universidade Federal do Pampa	2019
4. Grupo de Pesquisa em Práticas Interpretativas	Universidade Federal do Rio Grande do Sul	2001
5. MUCGES - Estudos interdisciplinares em Música, Corpo, Gênero, Educação e Saúde	Universidade Federal da Paraíba	2016
6. Música, gênero e feminismos na América Latina e Caribe	Universidade Federal da Integração Latino-Americana	2019
7. Sônicas: Gênero, Corpo e Música	Universidade Federal do Rio Grande do Sul	2014
8. TDI - Território, Discurso e Identidade	Universidade Federal da Grande Dourados	2012

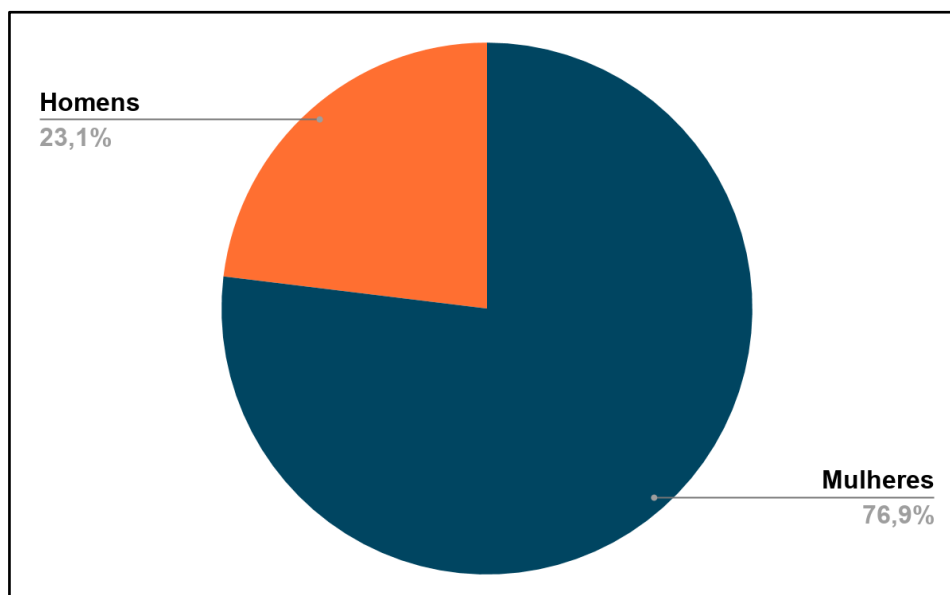
Fonte: Autora

Observa-se, antecipadamente, uma predominância de grupos de pesquisa atrelados às investigações de música e gênero, que pertencem à região Sul do país. Neste caso, cinco entre oito grupos identificados. Outro ponto a citar, é a crescente criação de grupos nesta temática a partir do ano de 2014. Após analisados isoladamente cada grupo, bem como, submetidos à tabela de aproximação, iniciou-se a coleta de dados a partir do Currículo Lattes de cada pesquisadora e pesquisador vinculada ao grupo de origem e a linha de pesquisa atuante.

Cabe ressaltar que, as informações específicas de cada grupo de pesquisa serão descritas no quarto capítulo desta monografia. Sendo assim, analisou-se o currículo de 26 pesquisadores totalizando a coleta de 104 produções científicas, dispostas em artigos *online*, bem como capítulos de livros publicados que foram localizados também de forma virtual. Salienta-se que alguns artigos não foram coletados, pois não estavam disponíveis de forma online ou não foram localizados via *internet*.

Em relação à presença de pesquisadoras e pesquisadores que integram os grupos analisados, originou-se o seguinte gráfico:

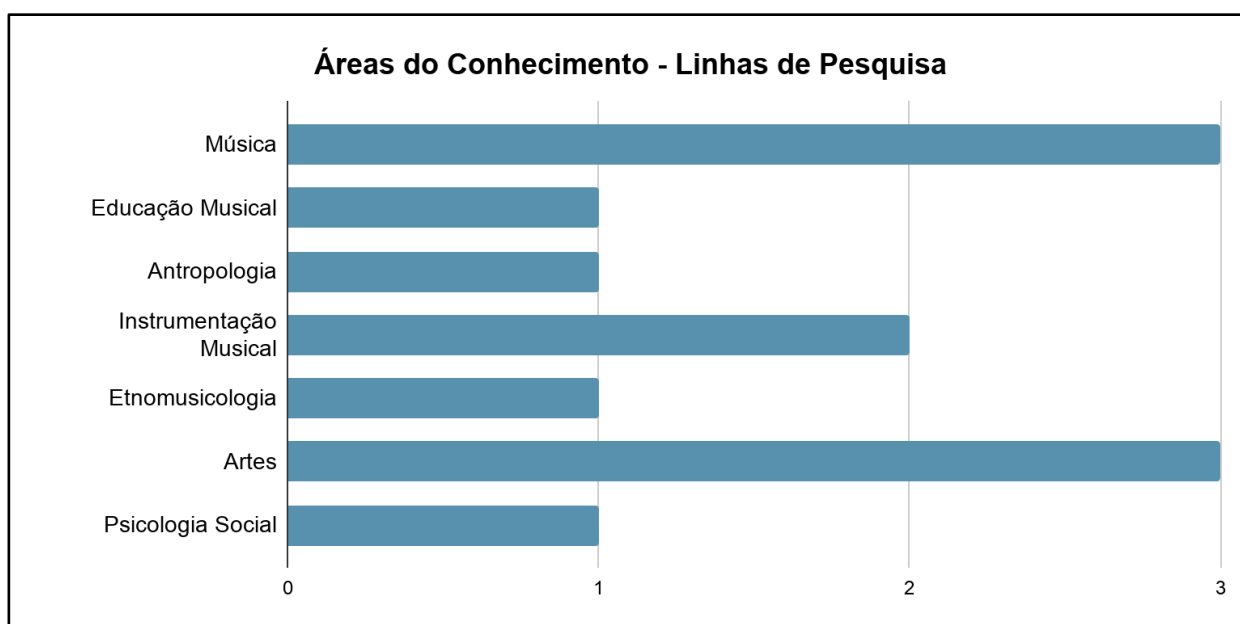
GRÁFICO 1 - Pesquisadoras e Pesquisadores de Música e Gênero.



Fonte: Autora.

A partir do recorte de gênero, evidencia-se a predominância de pesquisadoras que inclinam suas investigações a partir da temática de Música e Gênero. Ressalta-se ainda, que durante este percurso foi analisado também as linhas de pesquisa de cada um dos grupos de forma isolada, sendo que, respectivamente o grupo MUCGES (Grupo 5) e o grupo Música, gênero e feminismos na América Latina e Caribe (Grupo 6) possuem duas linhas de pesquisa que estão vinculadas às temáticas que transversalizam a esta investigação. Analisando as áreas de conhecimento que essas linhas estão inseridas, observa-se uma grande variedade de campo de estudo e a presença considerável de outras áreas das ciências humanas, especificamente a antropologia e a psicologia social.

GRÁFICO 2 - LINHAS DE PESQUISA: PLURALIDADE E INTERDISCIPLINARIDADE.



Fonte: Autora

2.4 Análise dos Dados

Tratando-se da análise dos dados, foi utilizado da análise de conteúdo a partir de Moraes (1999) que refere a análise de conteúdo como uma metodologia de pesquisa usada para descrever e interpretar.

Como método de investigação, a análise de conteúdo compreende procedimentos especiais para o processamento de dados científicos. É uma ferramenta, um guia prático para a ação, sempre renovada em função dos problemas cada vez mais diversificados que se propõe a investigar. (MORAES, 1999, p. 02)

O autor desenvolve cinco etapas interligadas e lineares a serem seguidas e que acompanham o projeto de pesquisa: preparação das informações, unitarização, categorização ou classificação das unidades em categorias, descrição e interpretação. O primeiro passo proposto por Moraes (1999) é a preparação, momento fundamental para a releitura de todo o material obtido via *Internet*. De acordo com Moraes (1999), nessa etapa inicial dar-se-á a criação de um código, ou seja, a codificação que possibilitará identificar rapidamente cada elemento da amostra dos documentos a serem analisados. Nesse primeiro momento, estabeleceram-se os códigos gerados pelos grupos de pesquisa, ou seja, o grupo 1 da tabela exposta na metodologia foi codificado como G1 e assim sucessivamente. Observou-se que algumas pesquisadoras e pesquisadores que integram alguns grupos, não investigam, até o momento, sobre música, gênero ou temáticas transversais. Cabe salientar que foi realizada durante essa primeira etapa, toda a leitura dos dados coletados, de modo que, buscou-se uma aproximação mais direta com a pesquisa.

A unitarização, segunda etapa oportunizada por Moraes (1999), foi caracterizada pela definição de uma unidade de análise, sendo fundamental isolar cada uma dessas unidades. Elaborou-se, portanto, pastas identificadas com os códigos adotados para cada grupo e, posteriormente, foram incluídas dentro dessas respectivas pastas, os documentos coletados. Além disso, os documentos foram organizados em duas esferas distintas: pasta de permanência e pasta de impermanência. Refere-se aqui, que considerando-se, sobretudo o número elevado de dados coletados, tornou-se fundamental uma leitura mais atenta. Deste modo, continha na pasta de permanência todos os dados que seguiram para a próxima etapa, ou seja, os documentos que após lidos e analisados, estavam mais alinhados aos objetivos desta presente investigação. Desta maneira, selecionou-se 25 documentos finais para integrarem essa monografia.

Na terceira etapa intitulada categorização foi realizado o agrupamento dos dados, considerando a parte correspondente entre eles. Neste momento, as categorias foram elaboradas por semelhança, originando então as categorias temáticas. Moraes (1999) argumenta que a análise dos dados ocorre de forma cíclica

e circular, e não sequencial e linear. Os dados não falam por si, mas precisam que, deles, seja extraído o seu significado. Considerando-se isto, obteve-se três categorias, respectivamente: 4.1: Conhecendo os Grupos de Pesquisa: Um diálogo introdutório; 4.2 Mulheres, música e as relações de poder; 4.3: Subalternidades em Educação Musical.

Após a criação das categorias, iniciou-se a descrição das mesmas. Separados os artigos por temáticas, pretendeu-se dialogá-los entre si. Para tanto, foi retomado algumas impressões realizadas no momento em que os dados foram preparados, de modo que, essas marcações também constituíram as descrições iniciais. Em relação à abordagem qualitativa e as descrições das categorias, Moraes (1999) refere:

Para cada uma das categorias será produzido um texto síntese em que se expresse o conjunto de significados presentes nas diversas unidades de análise incluídas em cada uma delas. Geralmente é recomendável que se faça uso intensivo de “citações diretas” dos dados originais. (MORAES, 1999, p. 08)

Finalizadas as descrições, a última etapa é correspondente a interpretação. Essa etapa foi desenvolvida a partir do diálogo direto com os referenciais teóricos que, expressos no capítulo a seguir, foram estruturados com suporte dos estudos de Scott (1990), hooks (1994), Kramer (2000) e Green (2000). Nesse sentido, pretendeu-se além de estabelecer interlocuções com a educação musical, a educação e os estudos de gênero em música, oportunizar reflexões que considerem outros marcadores sociais expressos nos dados coletados.

3 REFERENCIAL TEÓRICO

O referencial teórico desta pesquisa foi estruturado em três vertentes de estudos: Gênero, Educação e Educação Musical. Neste seguimento, compreende-se o conceito de gênero a partir da historiadora pós-estruturalista Joan Scott (1995). Após retomar os estudos realizados anteriormente que se restringiam ao caráter biológico e determinante dos sexos, Scott dialoga na perspectiva dos papéis sociais. De acordo com a autora (1995) inscrever as mulheres na história implica necessariamente uma redefinição e alargamento das noções tradicionais. Nessa perspectiva, Scott (1995) irá conceitualizar gênero como uma categoria social imposta sobre um corpo sexualizado, corroborando em distinções e desigualdades.

Considerando as correlações existentes entre esta monografia e a educação, a filósofa bell hooks auxilia a compreender o espaço escolar e o ensino, como uma estrutura também separatista. A partir desse entendimento, bell hooks (2013) afirma que o caminho para a pedagogia como prática para a liberdade será tensionado na perspectiva crítica e decolonial, de modo que seja fundamental reconhecer os efeitos do colonialismo no campo educacional. As reflexões acerca da pedagogia engajada, do entusiasmo em sala de aula, da comunidade escolar, da multiculturalidade e das narrativas subalternas, foram essenciais para compreender a pedagogia contra hegemônica proposta pela autora.

No que diz respeito à educação musical, as contribuições de Lucy Green (2010; 2012) e Rudolf-Dieter Kraemer (2000) possibilitaram reflexões pertinentes que serão expostas no quarto capítulo desta pesquisa. O conceito de significado delineado e significado inerente (Green, 2012) juntamente com o modelo epistêmico da pedagogia da música, suas múltiplas dimensões, funções e pluralidades (Kraemer, 2000), são dialogados em um subcapítulo isolado. Nessa perspectiva, utilizará ambos os entendimentos de forma correlacionada, embora reconheça-os enquanto independentes.

3.1 Gênero, poder e representações

Antes de iniciar o diálogo a partir do artigo realizado por Joan Scott é necessário contextualizar a respeito dos estudos de gênero. Inserido em um campo interdisciplinar de pesquisa, esses estudos investigam de forma mais sistêmica, os papéis de gênero e a formação social de identidades sexuais; as atribuições simbólicas inserida nas representações de feminilidades e masculinidades e as relações sociais entre os gêneros. Nessa perspectiva, entende-se que gênero é um conceito epistemológico das ciências humanas que tem como princípio entender as relações sociais constituídas e construídas culturalmente, a partir das suas diferenciações e disposições. Dentro desse contexto, a historiadora estadunidense Joan Scott escreve “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”, publicado em 1986 e traduzido para português alguns anos depois. Dividido em duas partes, o artigo inicia com algumas definições de gênero estabelecidas anteriormente nos estudos feministas e nos estudos históricos, é a partir desse diálogo que Scott (1995) irá desenvolver o seu conceito. Após a segunda guerra mundial, juntamente com a emergência da segunda onda do feminismo, alguns conceitos fundamentais estavam em voga: a noção de patriarcado e a noção de dominação. Será ao final da segunda guerra que a noção de gênero será colocada em discussão.

As abordagens utilizadas pela maioria dos/as historiadores/as se dividem em duas categorias distintas. A primeira é essencialmente descritiva; quer dizer, ela se refere à existência de fenômenos ou de realidades, sem interpretar, explicar ou atribuir uma causalidade. O segundo uso é de ordem causal e teoriza sobre a natureza dos fenômenos e das realidades, buscando compreender como e porque eles tomam as formas que têm. (SCOTT, 1995, p. 74)

Com um olhar mais crítico aos estudos realizados anteriormente, Scott (1995) concebe o entendimento de gênero, partindo-se e conceituando-o como um elemento constitutivo das relações sociais. Através das diferenças percebidas entre os sexos, segundo a autora, gênero é a forma primeira que dá significado às relações de poder, é o campo primeiro do qual o poder é articulado. Compreender essa organização é fundamental, uma vez que, a partir disso, desigualdades e subalternidades são estruturantes. Salienta ainda a autora que o poder social é unificado, coerente e centralizado, intrínseco às relações sociais. Nesse sentido, gênero é elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e a forma primária de estabelecer e significar as relações de poder. A partir da diferença

sexual, símbolos e significados são construídos e utilizados para a compreensão de toda a estrutura social. Reforça Scott (1995) que é fundamental estabelecer atenção aos sistemas de significado, ou seja, aos modos pelos quais as sociedades representam o gênero, servem-se dele para articular as regras de relações sociais ou para construir o significado da experiência.

a imposição de regras de interação social é inerente e especificamente generificada [...] a identificação de gênero, mesmo que pareça sempre coerente e fixa, é, de fato, extremamente instável. Como sistemas de significado, as identidades subjetivas são processos de diferenciação e de distinção. (SCOTT, 1995, p. 82)

A partir do exposto, a definição de gênero de Scott (1995, p.86) é estruturada e fundamentada em duas partes, possuindo alguns subconjuntos inter-relacionados entre si: 1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e 2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder. Nessa perspectiva, as significações de gênero e poder se constroem reciprocamente.

Considerando os elementos inter-relacionados constituídos nas relações sociais, Scott (1995) divide-os em quatro elementos. Em primeira instância os símbolos culturalmente disponíveis, estruturados em representações simbólicas e contraditórias. A partir disso, na tradição cristã ocidental, Eva e Maria representam símbolos da mulher, traduzindo signos opostos: purificação e poluição, inocência e corrupção. Em segunda instância estão os conceitos normativos que expressam interpretações dos significados dos símbolos, ou seja, as doutrinas religiosas, educativas, científicas, políticas que de forma binária oposta e fixa, afirma categoricamente o significado respectivo da mulher e do homem, do feminino e do masculino. O terceiro aspecto das relações de gênero diz respeito à concepção de política bem como às instituições e à organização social. Nesse sentido, para além do parentesco, ou seja, a família como organização social, torna-se necessário estabelecer uma visão mais ampla que inclua também o mercado de trabalho, a educação e a política. Nesse segmento, Scott (1995) afirma que o gênero é construído através do parentesco, mas não exclusivamente; ele é construído igualmente na economia e na organização política, operando atualmente de maneira amplamente independente do parentesco. O quarto e último diz respeito à identidade subjetiva, ou seja, as identidades generificadas são construídas e se desenvolvem a partir de atividades, organizações sociais e representações culturais historicamente

específicas. Afirma Scott (1995) que esses quatro elementos não operam individualmente, embora não operem de forma simultânea. Salaria ainda a autora que o esboço por ela proposto, pode ser utilizado para examinar classe, raça, etnicidade ou qualquer processo social, de modo que, as mudanças na organização das relações sociais correspondem sempre a mudanças nas representações do poder.

Estabelecidos como um conjunto objetivo de referências, os conceitos de gênero estruturam a percepção e a organização concreta e simbólica de toda a vida social. Na medida em que essas referências estabelecem distribuições de poder (um controle ou um acesso diferencial aos recursos materiais e simbólicos), o gênero torna-se implicado na concepção e na construção do próprio poder. (SCOTT, 1995, p. 88)

De acordo com Scott (1995) a legitimação do gênero age de várias maneiras, sobretudo a partir das específicas oposições entre feminino e masculino. Nesse sentido, o gênero fornece um meio de decodificar o significado e de compreender as complexas conexões entre várias formas de interação humana (SCOTT, 1995) podendo alterar de sociedades distintas e momentos históricos diferentes. Outra reflexão oportunizada por Scott (1995) diz respeito às categorias “mulher” e “homem”. Para a autora, as categorias são, ao mesmo tempo, vazias e transbordantes: vazias, porque não têm nenhum significado último e transbordante, porque mesmo quando parecem estar fixadas, contêm em si definições negadas ou suprimidas. Considerar gênero enquanto categoria de análise crítica é conceber que os papéis sociais não são neutros, de modo que significados generificados são simbólicos e estruturantes. Ao conceitualizar gênero como discurso de diferença dos sexos, Scott (1995) propõe o entendimento de que essa distinção não está inserida apenas no campo das idéias, mas também intrínsecas nas instituições, nas práticas cotidianas e a tudo que constitui as relações sociais. Desta maneira, gênero é a organização social da diferença sexual. Nesta perspectiva, o gênero não reflete a realidade biologicamente, mas constrói sentido a partir disso, sendo o princípio do poder, da dominação e da desigualdade socialmente construído, e não biológico.

3.2 A pedagogia engajada

Até que ponto a educação tradicional se condiciona como prática de reforço às autoridades? A partir da perspectiva da educação libertária, bell hooks (2013) irá desenvolver reflexões valiosas no que tange a formação de professoras e professores.

No início da escrita de “Ensinar a Transgredir” a autora faz referência ao pensador Paulo Freire, de modo que, ao decorrer de sua obra, será possível observar a grande influência freiriana em suas considerações. Um dos principais entendimentos de bell hooks (2013) é a pedagogia engajada e esse conceito central dialoga diretamente e de forma análoga, ao entendimento de que o aluno seria um ser sem saberes e apenas o professor enriqueceria aquele indivíduo com os seus conhecimentos. Algumas aproximações com a educação bancária de Paulo Freire e sua crítica ao ensino tradicional brasileiro, são estabelecidas. Nessa perspectiva, a autora fomenta algumas críticas aos sistemas de opressão e dominação presentes na educação, elucidando uma fronteira que necessita ser refletida: educar para dominar e educar para libertar. Em sua experiência enquanto professora, bell hooks identificou o entusiasmo (ou a ausência dele) como algo a ser aprofundado. É nesse princípio, o entusiasmo, que a autora começa a referir sobre a pedagogia engajada. Para tanto, a sala de aula deve ser um lugar de entusiasmo e essa experiência necessita de um coletivo, de modo que não será apenas a professora e o professor o único sujeito que construirá esse espaço. É necessário que estudantes vivam e sintam-se participantes preciosos no processo, uma vez que o estímulo ao entusiasmo, numa sala de aula tradicional já é, por si só, um ato de transgressão.

não seria possível gerar o entusiasmo sem reconhecer plenamente que as práticas didáticas não poderiam ser redigidas por um esquema fixo e absoluto. Os esquemas teriam que ser flexíveis, teriam que levar em conta a possibilidade de mudanças espontâneas de direção. Os alunos teriam de ser vistos de acordo com suas particularidades individuais. (hooks, 2013, p. 17)

Salienta a autora que apenas o entusiasmo pelas ideias não é suficiente para promover uma aprendizagem empolgante. Nesse sentido, torna-se fundamental construir um ambiente seguro, ou seja, uma comunidade em sala de aula. O interesse, a escuta e a presença uns dos outros é valiosa nesse processo. Nesta perspectiva, uma maneira de construir a comunidade em sala de aula é reconhecer a voz individual de cada aluna e aluno. A professora e o professor precisam valorizar, de forma atenta e empenhada, a presença de cada um. Precisa reconhecer que cada um influencia na dinâmica em sala de aula, de modo que todos contribuem também. O protagonismo tem que passar pela vida dos estudantes, através de suas histórias de vida, tornando-se sujeitos dos seus próprios conhecimentos. É nessa perspectiva que, ao tornar a sala de aula uma comunidade plural, as antigas formas de pensamento, ligadas à opressão e a dominação, poderão ser desestabilizadas. Portanto, a pedagogia

engajada essencialmente valoriza a expressão do aluno e não apenas o capacita, algo análogo às narrativas dominantes e estabelecidas nos espaços de ensino. A autora endossa que, se examinarmos criticamente o papel tradicional das universidades e das salas de aula, fica evidente que os conhecimentos e as informações são sustentadas e mantidas a partir da supremacia branca, do imperialismo, do sexismo e do racismo. Essas estruturas distorceram a educação de tal modo que, segundo bell hooks (2013) a prática escolar deixou de ser para a liberdade e alicerçou-se na dominação e na hierarquia.

Apesar de o multiculturalismo estar atualmente em foco em nossa sociedade, especialmente na educação, não há, nem de longe, discussões práticas suficientes acerca de como o contexto da sala de aula pode ser transformado de como fazer do aprendizado uma experiência de inclusão. Para que o esforço de respeitar e honrar a realidade social e a experiência de grupos não brancos possa refletir num processo pedagógico, nós, como professores – em todos os níveis, do ensino fundamental à universidade – temos de reconhecer que nosso estilo de ensino tem de mudar (hooks, 2013, p. 51).

Entende-se assim, que nenhuma educação é politicamente neutra e nessa perspectiva, a adoção do multiculturalismo estabelece atenção central na questão da voz: Quem fala? Quem ouve? E por quê? (hooks, 2013). A educação precisa estar comprometida com a libertação das estruturas de dominação étnico-racial, de gênero, sexualidade e classe social. Muitos discursos hegemônicos imperam no ambiente escolar e torna-se necessário refletir criticamente sobre as inúmeras narrativas dominadas e invisibilizadas. A obra de bell hooks (2013) se estabelece na intersecção entre a pedagogia crítica, a pedagogia feminista e a pedagogia anticolonial. É nessa perspectiva que questionar as narrativas eurocêntricas e as narrativas subalternizadas, colaboram para a construção de pensamentos críticos em sala de aula. De acordo com a autora, é imprescindível que a educação esteja alinhada criticamente com as estruturas hierárquicas que legitimam opressões, de modo que a educação engajada se fundamenta no diálogo e na escuta. Nesse sentido, reconhecendo cada voz como fundamental e essencial para o tecido escolar e social, as práticas educacionais apoiadas na multiculturalidade e na pluralidade de narrativas, torna-se fundamental uma vez que o ensino tradicional carrega silêncios e invisibilidades. Outro ponto expresso no texto de bell hooks (2013) é a inseparabilidade entre teoria e prática. A autora compreende que a teoria ou a teorização é um processo de pensamento e de crítica; de entendimento de si e entendimento do outro e uma forma de descoberta do lugar do indivíduo no mundo.

É nesse intento que professoras e professores devem transpor e transgredir fronteiras que reforçam os sistemas de dominação. As contribuições de bell hooks (2013) são persistentes, desafiadoras e desestabilizadoras. Reconhecer a herança colonial em sala de aula é entender os impactos que as narrativas hegemônicas e europeias reforçam nas produções de subjetividades. Através dessa perspectiva, a pedagogia engajada se apresenta como uma alternativa epistêmica que reconhece a implicação que a educação tem na sociedade e na formação de indivíduos.

3.3 Práticas musicais: Dimensões e Significados

O artigo do pesquisador alemão Rudolf-Dieter Kraemer (2000) traduzido pela professora Jusamara Souza e publicado na Revista em Pauta, alinha-se enquanto fundamental para essa presente monografia. A proposta de Kraemer oportuniza compreender, antes de tudo, o campo epistemológico da educação musical enquanto ciência, intrinsecamente alinhado e interligado às áreas de conhecimento das ciências humanas, potencializando positivamente a pedagogia da música e suas múltiplas dimensões, funções e pluralidades. Deste modo, Kraemer ao integrar os conhecimentos oriundos da educação musical com as contribuições das ciências humanas, colabora para a elaboração de propostas estruturadas e dispostas a esses saberes. Nesta abordagem, entende-se que:

a pedagogia da música ocupa-se com as relações entre pessoa(s) e a(s) música(s), ela divide seu objeto com as disciplinas chamadas ocasionalmente de “ciências humanas”, filosofia, antropologia, pedagogia, sociologia, ciências políticas, história. (KRAEMER, 2000, p. 52).

Isto posto, em relação aos aspectos filosóficos, entende-se a partir de Kraemer (2000, p.53) que este se ocupa em caráter estético, além disso, a pedagogia da música tem perguntas sensíveis sobre a percepção, o conhecimento, o pensamento, a experiência corporal e estética, a ética e cultura com vistas a abarcar os problemas de apropriação e transmissão da música. No que refere aos aspectos históricos, Kraemer (2000) compreende que a consideração política e história de um período fornece o modelo de um argumento dominante, uma forma de prática músico-cultural e pedagógica condicionada. De modo que, através da ocupação com a história, são desvelados os sentidos de ações humanas e os contextos definidos socialmente.

Uma consideração histórica coloca à disposição conhecimentos sobre a origem, continuidade e mudanças de ideias, conteúdo e situações

pedagógico-musicais; [...] são colocadas à disposição alternativas para a discussão atual e com isso fundamentos para a crítica da situação atual. (KRAEMER, 2000, p. 54).

Em relação a psicologia da música está se ocupa e investiga o comportamento musical e vivências musicais, considerando-se também a influência do meio social. Outro aspecto investigado por Kraemer (2000) e fundamental para a análise dessa pesquisa, diz respeito ao campo da sociologia. À vista disso, o pesquisador afirma que é nessa categoria que estão localizados os problemas de posições e preferências relacionadas à música. Ademais, Kraemer (2000) se aproxima do entendimento da socialização através da música, ou seja, as possibilidades de diferentes gêneros e estilos musicais, as interações em aulas de música e o significado da música na cultura e na identidade de quem a consome.

A sociologia da música examina as condições sociais e os efeitos da música, assim como as relações sociais, que estejam relacionadas com a música. Ela considera o manuseio com música como um processo social e analisa o comportamento relacionado com a música em direção às influências sociais, instituições de grupos. Aqui pertencem os problemas de posições e preferências relacionadas à música [...] dos comportamentos de papéis dos indivíduos em grupo bem como as produções culturais e as formas de organização da vida musical (KRAEMER, 2000, p. 57).

Deste modo, a reflexão didático-musical (KRAEMER, 2000) tem princípio e objetivo no sujeito em processo de desenvolvimento e aprendizagem, para tanto o conteúdo musical não pode ser considerado abstrato, mas apresentado no contexto da determinação histórica. Sendo assim, os processos de apropriação e transmissão da música necessitam de reflexões em relação às implicações históricas, estéticas, psicológicas e sociológicas (KRAEMER, 2000, p.58). Salienta-se, portanto, que o modelo metateórico da pedagogia da música inter-relacionado com outras disciplinas científicas, oportuniza uma perspectiva de conhecimento com vistas a formação socialmente ativa. Assim é imprescindível uma apreciação qualificada e uma teoria pedagógica responsável, posto que, considerando uma situação sociocultural, os processos de apropriação e transmissão musicais de indivíduos são realizados no contexto do seu respectivo cotidiano e necessitam da interpretação em relação ao sentido, possibilitando orientações e perspectivas. (KRAEMER, 2000). Desta forma, a pedagogia da música, além de oportunizar saberes sobre fatos e contextos, deve também estar alinhada com a aquisição de conhecimento: compreender, interpretar, descrever, conscientizar e transformar. Sendo assim, será disponibilizada uma nova

riqueza de respostas não só à música, mas aos aspectos sociais, culturais, políticos e ideológicos que a música carrega (GREEN, 2012).

Uma vez inserida na sociedade e parte da vida cotidiana, a música é entrelaçada em valores simbólicos, carregando significados musicais. Nessa perspectiva, a partir da pesquisadora e professora inglesa Lucy Green (2012), o significado musical envolve dois aspectos, que existem em uma relação dialética. O primeiro incide nas formas em que os materiais musicais são organizados, ou seja, a organização sintática que conduz o ouvinte ao sentido do todo e da parte. A esse aspecto Green (2012) denomina de significado inerente.

Os significados musicais inerentes são formados por materiais da música, mas eles advêm da capacidade humana de organizar um som em relação a outro; capacidade desenvolvida historicamente através da exposição formal e informal à música e a atividades musicais. (GREEN, 2012, p. 63)

Nesse sentido, os significados inerentes estão intrínsecos na música e são compreendidos na percepção do material sonoro, de modo que o ouvinte é capaz de reconhecer e estabelecer conexões timbrísticas, por exemplo. Esse significado pode ser compreendido a partir das memórias musicais pré-estabelecidas, que de alguma forma, consolida nosso gosto e interesse para determinado estilo musical. O segundo aspecto é definido por Green (2012) como significado delineado e esse se refere aos conceitos e conotações extramusicais que a música carrega. À vista disso, o significado delineado define-se a partir dos valores simbólicos estabelecidos nas músicas, de modo que, as delineações musicais não são simplesmente ouvidas, mas caracterizam-se como símbolo de identidade. Na perspectiva que a música é uma construção social e que perpassa outros mecanismos, como a divulgação midiática, a indústria fonográfica e o imaginário social, pode-se compreender que os significados delineados jamais serão neutros. Ambos os significados - inerentes e delineados - constituem e integram as experiências musicais, embora, cada um atue de forma distinta. Em relação a isso, Lucy Green (2012) refere que apesar dos significados inerentes e delineados sempre coexistirem, nem sempre temos a mesma resposta a cada um deles.

Uma pessoa pode responder negativamente em relação a um aspecto do significado musical e, ao mesmo tempo, ter uma resposta positiva em relação a outro, gerando o que eu chamo de "ambiguidade". (GREEN, 2012, p. 64)

O contexto social em que a música é produzida e consumida integra o significado delineado, de modo que existem outros fatores contextualizadores: o gênero se torna parte das suas mensagens musicais (GREEN, 2010). Analisando os significados musicais existentes entre as mulheres e o canto, a pesquisadora compreende que existe uma relação de afirmação da feminilidade. Deste modo, salienta Green (2010), que ao ouvir uma mulher cantar, não só ouvimos o significado inerente da música (fraseado melódico, timbre, etc), mas também são observadas as delineações musicais a partir da feminilidade. No caso das mulheres instrumentistas, existem inúmeras mensagens simbólicas que são produzidas a partir do instrumento em questão. Ao longo da história das práticas musicais femininas, as mulheres tocavam majoritariamente instrumentos de corda dedilhada e de tecla (Green, 2010, p.50), além de, conforme segue a autora, serem firmemente desencorajadas de tocar em público instrumentos de formato volumoso, de complexidade técnica e com timbres mais graves. Em relação aos significados inerentes e delineados, Lucy Green (2010) indica que o gênero atua diretamente nas percepções desses significados.

O gênero da instrumentista afeta a nossa percepção do significado musical delineado, provocando uma ruptura com as tradicionais definições de feminilidade e, a partir daí, influenciando a forma como ouvimos o significado inerente. Mais forte ainda do que no exemplo que acabamos de descrever, a história vem demonstrando que quando o ouvinte descobre ou sabe que o compositor é uma mulher, a percepção do significado inerente da música se faz em termos da feminilidade. (GREEN, 2010, p. 53)

Os significados musicais de gênero estão localizados nas convenções históricas a respeito do que são comportamentos adequados para homens e mulheres, de modo que a identidade de gênero do ouvinte ou do próprio músico afeta a motivação e o posicionamento em relação à música e às práticas musicais. Em vista disso, a experiência de delimitação pode influenciar no significado inerente, nessa relação o inverso também poderá suceder. A alienação musical (GREEN, 2012) acontece quando reagimos de forma negativa a ambos os significados. Nessa perspectiva, entende-se que a educação musical não está ilesa a isso, visto que, determinadas práticas também operam a partir dessas simbologias. Uma vez que a música transmite significados que atuam entre masculinidades e feminilidades, as próprias atividades musicais são generificadas e produzem binariedades e distinções. Lucy Green (2000) afirma que a música é capaz de transmitir, de diversas maneiras, informações de gêneros, além disso, a reprodução histórica de práticas musicais de acordo com o gênero está presente na escola não só através das diferentes

oportunidades oferecidas a meninas e a meninos, mas também, através do significado e das experiências musicais em si.

A escola reproduz historicamente padrões duradouros nas atividades musicais de acordo com o gênero. Na realidade perpetua definições sutis de feminilidade e masculinidade como imagens fornecidas através de diferentes atividades e estilos musicais, nos quais os alunos colocam os desejos de conformidade, não necessariamente com a escola, mas com a construção social mais ampla de gênero. (GREEN, 2000, p. 63)

Sendo assim, segundo Green (2000) é na própria experiência musical que as identidades de gênero são simbolizadas e reproduzidas, sendo tarefa das professoras e dos professores de música combater atividades musicais correspondentes ao gênero. Nesse segmento a autora refere que é fundamental, por exemplo, que os planejamentos em educação musical contemplem obras de autoras compositoras, além de incentivar modelos masculinos e femininos tocando instrumentos pouco convencionais com o seu gênero estruturado, acrescento aqui exemplos de mulheres bateristas, violoncelistas, tubistas, fagotistas, etc. Além disso, incentivar e garantir que tanto meninas como meninos tenham igualdade de oportunidades na aprendizagem de instrumentos, é outra orientação de Lucy Green (2000). Nesse sentido, refletir a educação musical a partir da categoria de gênero, é observar como as construções sociais, que dissociam e diferenciam mulheres e homens, carregam seus símbolos muitas vezes “naturalizados” nas práticas musicais.

4 RESULTADOS E ANÁLISE DOS DADOS

Com vistas a iniciar a comunicação dos dados coletados, torna-se fundamental referir, de modo individual, cada grupo de pesquisa estudado, considerando-se suas especificidades, particularidades e linhas de pesquisa. Além disso, serão analisadas as produções científicas selecionadas, levando em conta as pesquisadoras e os pesquisadores que integram esses grupos. Salienta-se que não consta todas as produções científicas coletadas, mas sim, alguns recortes que oportunizam diálogos e reflexões, conforme relatado anteriormente na metodologia.

A partir das categorias temáticas de análise, utilizou-se os referenciais teóricos apropriados, no intento de responder os questionamentos desta presente monografia. Desta maneira, este capítulo final está dividido em três categorias, respectivamente são essas: 4.1: Conhecendo os Grupos de Pesquisa: Um diálogo introdutório; 4.2: Mulheres, música e as relações de poder; 4.3: Subalternidades em Educação Musical. Inicialmente serão apresentados os dados coletados a partir das pesquisadoras e pesquisadores de música e gênero, de modo que as duas categorias finais, serão destinadas as correlações realizadas e as análises teóricas aprofundadas.

4.1 Conhecendo os Grupos de Pesquisa: Um diálogo introdutório

O primeiro grupo analisado é intitulado: **Cemupe – Centro de Musicologia de Penedo**, da Universidade Federal de Alagoas. A partir da linha de pesquisa “Música e Sociedade: afetividade e gênero” os dados foram obtidos. Entende-se, partindo-se das informações coletadas do DGP, que essa linha de pesquisa tem como intuito analisar a relação da música e a concepção social, avaliando a influência do gênero e da afetividade nas questões relacionadas ao ensino musical. Ao coletar as produções científicas, verificou-se a grande contribuição do professor e pesquisador Marcos dos Santos Moreira. Para tanto, analisou-se as produções de uma pesquisadora e quatro pesquisadores, de modo que, investigações transversais à música e gênero, foram, até então, produzidas pelo pesquisador em questão. A temática predominante de suas pesquisas, dizem respeito à presença de mulheres em bandas filarmônicas, tendo como recorte o Nordeste do Brasil e o Norte de Portugal. Em relação à participação de mulheres em grupos filarmônicos, sabe-se que durante anos sua presença foi negada não apenas como musicistas, mas também

no que diz respeito ao quadro docente e administrativo. Ao investigar o ensino-aprendizagem desenvolvido em algumas agremiações de Sergipe, o pesquisador refere que a prática docente era exclusivamente masculina.

Tais práticas, nestas agremiações, eram similares umas com as outras e a liderança dos grupos não se alternavam, sendo o mestre o principal 'detentor' do saber e o responsável pela escolha dos monitores, geralmente homens. (MOREIRA, 2013, p. 67)

A figura do mestre, caracterizada na figura do homem, desde a era colonial do país, representa uma analogia à figura paterna. Portanto, tal cunho, essencialmente masculino como liderança de classe, é um ponto a ser registrado, visto que no recorte de banda de música, predominantemente o ensino inicia sob cátedra masculina (MOREIRA, 2013). De acordo com o artigo “Mulheres em filarmônicas: Pioneirismos e busca de igualdade no Nordeste Brasileiro e Norte Português”, em 1937 ocorre a criação da Banda Feminina da Companhia de Fiação e Tecidos, provavelmente a primeira banda feminina do nordeste brasileiro. Composta por mais de 30 musicistas, essa banda foi um marco para a educação e para arte no Estado de Alagoas, além de ser de um ineditismo vanguardista para período (MOREIRA, p.05, 2015). O pesquisador salienta que a inserção feminina em bandas e sua recente ocupação em espaço de destaque (considera-se aqui maestrinas e regentes) estão diretamente relacionadas às conquistas sociais femininas. Somado a isso, outros aspectos institucionais e musicais também são considerados: econômico, estrutural, pedagógico, instrumental, musical, político-social e administrativo.

Na contemporaneidade foi observada uma mudança de gestão em dezenas de filarmônicas visitadas, sendo mais concretizado nas euterpes portuguesas do que nas filarmônicas brasileiras. Isto não significa que afirmamos que não tenha havido mudanças nas filarmônicas nordestinas. Percebemos que o número de mulheres na atualidade pode ser resultado da combinação destes pontos citados, mas mesmo com este dado acima, demonstra-se uma relevante e crescente participação proporcional em relação ao número de homens. (MOREIRA, 2015, p. 08)

Nesse sentido, Moreira (2013) destaca uma mudança sobre a tradição do ensino musical em filarmônicas, que sempre tiveram, desde os primórdios de formação, a figura do homem como detentor do saber e do conhecimento. A partir dessa perspectiva, pode-se entender que a presença de mulheres enquanto maestrina e regente oportunizam desestabilidades e renovações. Não apenas no que

diz respeito a sua inserção nesse espaço generificado, mas considerando-se outras movimentações, inclusive de ensino e representatividade.

Investigando e refletindo sobre as conexões entre música e diversidade sexual, racial, religiosa e de gênero, a segunda linha de pesquisa investigada “Música, Diversidade e Produção do Conhecimento” é vinculada ao grupo **CIMUS - Grupo de Pesquisa em Ciências Musicais** da Universidade Federal de Pelotas. Foi investigado a produção do pesquisador Rafael da Silva Noleto, sendo o único atrelado a esta linha de pesquisa. A produção de Noleto é extensa e, em sua grande maioria, é vinculada a sexualidade e o gênero como categorias úteis para a análise em pesquisa em música. Na intenção de investigar o contexto do Círio de Nazaré, o pesquisador identifica que às performances de sacralização (NOLETO, 2015) reforçam o carácter “divino” da imagem pública que as cantoras projetam entre o mercado fonográfico e as representações simbólicas que são constituídas. Considerado-se uma das maiores festas católicas do mundo, o pesquisador investigou os possíveis significados atribuídos à presença de algumas cantoras nas homenagens realizadas à Nossa Senhora de Nazaré, nas ruas de Belém. A performance de sacralização permite que a cantora se constitua como “devota” e como “deusa”, tornando-se simultaneamente e simbolicamente, mediadora entre os devotos e a santa. A cantora é colocada em relativa equivalência à Nossa Senhora de Nazaré, na medida em que é elevada através de sua subida ao palco, carregando a imagem sagrada (NOLETO, p.227, 2015). Segundo o pesquisador, existe um conjunto de estratégias que desassocia a figura secular da mulher cantora à “sacralização”. Além das vestimentas neutras e longas que exprimem pureza, castidade e espiritualidade, os cabelos são dispostos de modo angelical, além disso, outros recursos são inseridos como uma cascata de luz, chuva de papel metalizado e fogos de artifício. A imagem sacralizada é intensificada no status de “deusa” e “divina” presente no imaginário dos fãs.

Tais performances de sacralização acabam por elevar essas artistas à condição de mediadoras entre seus fãs – que, em certa medida, se confundem com “devotos” – e uma dada religiosidade, seja ela católica ou não. Assim, a performance musical se constitui como o meio pelo qual há o intercâmbio de informações e a troca de afeto responsáveis pela imbricação entre os universos sonoros e religiosos das cantoras e seus fãs. (NOLETO, 2015, p. 235)

Investigando a performance cênica de algumas cantoras da MPB (nesse caso Elis Regina, Daniela Mercury, Fafá de Belém, Gal Costa e Maria Bethânia) Rafael Noleto (2013) estabelece algumas conexões e fronteiras entre a performance cênica e os aspectos relativos à performatividade de gênero de seus fãs homossexuais. O termo performatividade, à vista disso, é compreendido como um marcador contínuo de construção de “masculinidades” e “feminilidades”, corporificadas pelos sujeitos e baseadas na adoção, rejeição ou ressignificação das normas prescritas aos gêneros pelas relações de poder (NOLETO, 2013). Alguns fãs entrevistados utilizam a sua relação com determinada cantora para produzir em si um trânsito corporal que o permita transgredir, publicamente, algumas normas socialmente construídas a partir das fronteiras de gênero. Nesse sentido, a relação entre o fã (imitador) e o ídolo (imitado) é marcada pela legitimação que o primeiro concede ao segundo ao copiar-lhe os gestos, simbolicamente, conferindo-lhe uma importância dentro de um contexto social (NOLETO, p.213, 2013). O pesquisador observou que foram inúmeras as referências de gestualidades das cantoras por parte dos seus fãs, de modo que esses gestos não chegam ao extremo da cópia, mas acontece através da adaptação, uma aquisição legítima de seu fã. Nesse sentido, salienta Noleto (2013), que existe uma negociação entre “masculino” e “feminino”, ainda que esse processo seja realizado de maneira imperceptível, como no caso de um fã que em suas análises, apresentou inflexões vocais que se assemelhavam com as nuances sonoras da fala de Fafá de Belém, neste caso o fã guardava em sua fala a influência da musicalidade adaptada e ressignificada.

Ainda que meus interlocutores tragam gestos alheios para seus movimentos corporais, essa gestualidade sofre um processo de adaptação e contextualização na vida cotidiana desses fãs [...] Sendo assim, recuso a ideia de que são meros copiadores que se limitam à reprodução de gestos, mas, ao contrário, são agentes produtores de suas próprias gestualidades a partir de um intercurso corporal com a corporalidade de seus ídolos, as cantoras (NOLETO, 2013, p. 229).

Nessa perspectiva, a pesquisa de Noleto (p. 228) preludiou reflexões de um problema mais amplo em relação à invisibilidade das mulheres intérpretes, que muitas vezes são negligenciadas nas análises históricas relacionadas à construção de movimentos musicais, subalternizadas na figura do homem compositor. Ao considerar a performance musical e a gestualidade cotidiana de cantoras brasileiras inseridas em processos de negociação com a performatividade prescrita aos gêneros, o pesquisador conclui que a figura do compositor é descentralizada como o principal

centro produtor de significações no âmbito da música popular. Nesse sentido o “poder” ou o “endeusamento” atrelado a essas cantoras e expressa nos discursos de seus fãs homossexuais, está diretamente vinculada às suas corporalidades, seja no Círio de Nazaré ou nos palcos em suas performances cênicas. Entende-se que os símbolos construídos e apropriados por seus fãs, corroboram para as intérpretes da música popular como mediadores de subjetividades, gestualidades e símbolos.

Tratando-se do grupo de pesquisa **ETNOSÔNICAS: Grupo de Estudos em Etnomusicologia** da Universidade Federal do Pampa, foi investigado a linha “Perspectivas musicológicas e etnomusicológicas nos estudos musicais”. Inicialmente verificou-se a produção de cinco pesquisadoras e, considerando-se as aproximações com os questionamentos desta pesquisa, resultou-se em quatro. São essas: Cibele Ambrozzi Correa, Fabiane Luckow, Luana Zambiazzi dos Santos e Thais Saucó Socca. Essa presente linha de pesquisa, pretende-se transversalizar questões étnico-raciais, de gênero e decolonialidades, considerando fundamentos etnomusicológicos e musicológicos. A partir da monografia realizada pela pesquisadora Thais Socca (2019), observa-se que a temática oriunda das investigações de bandas e suas relações de gênero, é elemento presente também neste grupo de pesquisa. Esta pesquisadora investigou a Banda do Instituto Musical de Belas Artes (IMBA) vinculado ao conservatório de música de Bagé, interior do Rio Grande do Sul. Nesse sentido, a pesquisa em questão buscou investigar as relações e construções de gênero no contexto da Banda do IMBA considerando as décadas 1960 e 1970. A metodologia foi guiada a partir de três entrevistas realizadas com musicistas antigas da banda, tendo a memória como fio condutor, de modo que foi possível perceber associações de gênero aos instrumentos musicais, além da própria disposição dos instrumentos/instrumentistas nas apresentações (SOCCA, 2019). Salienta a pesquisadora que, as associações de gênero revelam por trás do espetáculo assistido pelo público, a existência de relações músico-sociais complexas. A presença majoritária dos meninos era vinculada aos instrumentos de trompete e percussão, já as meninas tocavam escaletas e flautas. Em relação à disposição das instrumentistas nas apresentações, a pesquisadora salienta que as percussões eram posicionadas bem à frente, de modo que havia um protagonismo masculino. Essa divisão tornou-se tão forte que, embora passado anos, as entrevistadas ainda recordavam desse acontecimento. Outro ponto de grande importância para as musicistas entrevistadas

e salientada na pesquisa de Socca (2019), diz respeito à regente responsável: Neiva Martinez. De acordo com a pesquisadora, a regência feminina foi narrada ao longo das memórias como uma figura importante, tanto como referência em suas trajetórias quanto agente em seu meio, sendo uma banda majoritariamente feminina. Nesse sentido, a banda pode ser lida como um processo de resistência frente ao contexto da ditadura militar e embora, mesmo correspondendo às hierarquias músico-sociais, era simultaneamente uma maneira das mulheres ali inseridas, serem e estarem resistindo a outras imposições (SOCCA, p.47 2019). O segundo documento selecionado para a análise desse grupo, diz respeito ao artigo “O Baque na formação de uma Licencianda em Música: Um relato a partir das experiências no grupo de práticas vocais coletivas da UNIPAMPA”. Considerando a importância da pluralidade cultural para a educação musical, as pesquisadoras Cibele Corrêa e Luana dos Santos (2018), refletem a respeito do projeto de extensão “Baque do Pampa”.

No referido projeto são realizadas práticas vocais coletivas com membros da comunidade interna da universidade – docentes, discentes, técnicos, pessoal de serviços terceirizados – e a comunidade externa, ou seja, pessoas não necessariamente vinculadas à universidade. [...] Não há uma seleção para aqueles/as que queiram fazer parte do grupo, mas sim, audições diagnósticas e dialógicas, evitando assim, possíveis exclusões. (CORREA; SANTOS, 2018, p. 02)

Cabe salientar que esse texto é redigido a partir de Cibele Corrêa, de modo que o artigo é tessitura de suas reflexões no curso de Licenciatura em Música na UNIPAMPA e também participante do projeto “Baque do Pampa”. Em relação ao projeto em questão, as práticas vocais ali experienciadas não são consolidadas no canto coral tradicional, considerando que o repertório proposto é estabelecido nas músicas populares, canções de sociedades tradicionais indígenas e africanas, além disso, o ensino não é pautado na homogeneidade de vozes, ou seja, na afinação. Outro ponto característico do projeto diz respeito a leitura de partitura, de modo que não é exigido das/os integrantes esse conhecimento. Nesse sentido Correa (2018) refere que, a sua inserção no Baque do Pampa foi motivador para desestabilizar e desafiar suas práticas musicais, gerando reflexões positivas que dizem respeito a prática de uma educação musical pluralizada, diversa e decolonial. Cabe salientar que, naquela época, a Licencianda Cibele Corrêa era aluna de Luana dos Santos. Na perspectiva da diversidade cultural, a professora e pesquisadora Luana dos Santos (2017), oportuniza em formato de relato de experiência, algumas atividades que desenvolve como docente na Unipampa. Estabelecendo relações e aproximações

entre os estudos da etnomusicologia e a educação musical, a pesquisadora identifica a emergência de potencialidades para a trajetória educacional de licenciandas e licenciandos em música. Nesse sentido, as disciplinas ministradas pela professora carregam um olhar etnomusicológico e reflexivo, oportunizando conexões entre a música e os marcadores sociais de diferença.

nos componentes que envolvem história da música, a tônica da música ocidental tem sido trabalhada a partir de problematizações sobre os paradigmas de historicização que configuram os conceitos de “genialidade” e de “cânone”, o que evidentemente relaciona-se a questões de classe e de gênero, provocando-nos iminentemente a discutir sobre a postura eurocêntrica nessas configurações. (SANTOS, 2017, p. 656)

De acordo com Santos (2017) entender as práticas musicais como potências na constituição de sujeitos sociais pode ser um caminho frutífero para licenciandas e licenciandos em música, de modo que, pensar o estudo dessas práticas desde a etnomusicologia possa fazer emergir tensões e reflexões para a diversidade cultural e a educação musical. Observa-se que as ações da professora Luana dos Santos estão oportunizando ressignificações nos cânones ocidentais, se considerarmos, também, o artigo anterior que carrega as reflexões de Cibele Corrêa (2018), oportunizando certo diálogo entre ambos os artigos. Finalizando os documentos coletados do terceiro grupo, apresenta-se a pesquisa “Da Tosca ao Lundu: a prática musical das cantoras dos cabarés de Porto Alegre no início do século XX”. Na intenção de compreender como as cantoras dos cabarés de Porto Alegre negociavam suas identidades, a pesquisa de Luckow (2012) objetivou investigar as práticas artístico-musicais, além da construção social das cantoras/chanteuses nas primeiras décadas do século XX. Para a realização da pesquisa em questão, a pesquisadora coletou dados em jornais e periódicos porto-alegrenses das décadas de 1910 e 1920, tendo acesso às fotografias das cantoras e anúncios dos clubes em que trabalhavam. Nesse sentido, de acordo com Luckow (2012) no início do século XX, fenômeno da modernidade, a sociabilidade ganha novos espaços, além dos cafés, teatros e cinemas, alguns estabelecimentos oferecem música, dança, alegria, bebidas e, é claro, mulheres, para seus clientes.

No contexto dos clubes noturnos na cidade moderna, as performances musicais femininas encontravam-se fortemente associadas à sexualidade. [...] O palco passa a ser, além de local onde as artes têm espaço, um lugar de exposição dessas “mercadorias sexuais” que cantavam e dançavam, um tipo de mostruário humano. (LUCKOW, 2012, p. 498)

Em relação ao repertório dessas cantoras, a pesquisadora identificou que as questões socioeconômicas e etno-raciais, segmentavam os clubes noturnos e também as práticas artísticas. Cabarés frequentados pela elite econômica de Porto Alegre contavam com a presença de cantoras que apresentavam árias famosas de óperas italianas, além de valsas, habaneras e tangos. Além de apresentarem certo grau de dificuldade, os repertórios escolhidos também contemplavam personagens femininas com alto conteúdo moral (LUCKOW, 2012, p.501). Distantes das elites, nos clubes populares, o repertório era caracterizado pela presença de cantos caipiras e lundus, sendo interpretado por cantoras negras. O cabaré torna-se a inserção do mundo moderno e é nesse contexto que as chanteuses negociavam suas identidades, inserindo-se como mulheres artistas e se posicionando no campo artístico brasileiro. Conclui a pesquisadora que os palcos das casas noturnas, naquele período, expressam as representações de gênero, de modo que as cantoras libertam-se dos estereótipos socialmente construídos, muitas vezes estabelecidos pelas representações masculinas. As mulheres, neste momento, lutam pelo direito ao voto, pela sua independência e circulam pelas ruas da cidade, bem como buscam uma colocação profissional, que as tornem livres da dominação masculina (LUCKOW, 2012, p.502). Observa-se que o grupo de pesquisa ETNOSÔNICAS da Unipampa, oportuniza investigações etnomusicológicas que além de analisar trajetórias sócio-histórias de intérpretes e musicistas, também colaboram para reflexões desse caráter na educação musical.

A quarta linha de pesquisa investigada é nomeada “Transmissão e Recepção Musical: Práticas Educacionais e Sócio-Culturais” e está inserida no **Grupo de Pesquisa em Práticas Interpretativas** da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Salienta-se as produções de Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling em escrita coletiva com Isabel Porto Nogueira e Joana Cunha de Holanda. Para tanto, ao investigar as palavras chaves dessa linha de pesquisa, observa-se que estão vinculadas diretamente com essa monografia: música e gênero e imagens de mulheres intérpretes. Ao analisar os programas de concertos de dois conservatórios do Rio Grande do Sul, respectivamente Pelotas e Porto Alegre, durante o período de 1909 até 1930, Nogueira e Gerling (2011) identificaram a presença significativa de mulheres nas audições públicas de ambas as escolas. Ressalta-se que o ensino de piano e a educação musical de mulheres, nesse período em questão, significava

elemento constituinte da educação feminina. Investigando as obras interpretadas em audições públicas de alunos em relação ao gênero dos intérpretes, as pesquisadoras observaram a existência de 359 mulheres intérpretes nos recitais em Porto Alegre ao lado de 139 mulheres intérpretes nos recitais de Pelotas. Além disso, foi identificada uma grande recorrência de obras do repertório romântico interpretado pelas alunas, citando alguns, Robert Schumann, Frédéric Chopin e Franz Liszt.

Analisando o repertório, observamos que os autores recorrentes não significam obras diferentes, e de fato observamos a repetição exaustiva de determinadas obras ao longo dos anos, reiterando um cânone ainda mais marcado. (NOGUEIRA; GERLING, 2011, p. 1333)

A partir dos dados coletados oriundos dos programas de concertos, as pesquisadoras afirmam o predomínio absoluto de mulheres estudantes de piano. Esses dados confirmam a relação direta desse instrumento como parte fundamental para a educação feminina, uma vez que além de incentivar o espaço doméstico, favorecia o recato corporal e domesticado esperado das mulheres. Considerando o contexto do modernismo musical, o segundo artigo coletado com autoria de Joana de Holanda e Cristina Gerling, resgata a contribuição de duas musicistas para a história da música brasileira: Eunice Katunda (1915-1990) e Esther Scliar (1926-1978). A história dessas duas mulheres é entrelaçada a partir da atuação de ambas no “Grupo Música Viva” no ano de 1947. Segundo as autoras, as diversas atividades desenvolvidas por este grupo foram responsáveis por um dos movimentos mais ricos de renovação musical no Brasil do séc. XX. Esse movimento, sob-regência de Hans-Joachim Koellreutter, tinha três vertentes: a criação, a divulgação e a formação. Nesse carácter os programas de rádio desenvolvidos por esse coletivo, além de difundir obras de compositores também tinha um viés educacional. Eunice Catunda passou a ser uma das intérpretes mais atuantes nos programas radiofônicos, tocando regularmente no programa ‘Música Viva’ da Rádio Ministério da Educação, além de ser responsável pela estreia mundial de diversas peças de compositores brasileiros durante os anos 1947 a 1950. (HOLANDA; GERLING, 2006). Eunice Katunda tinha 33 anos e Ester Scliar 21, quando viajaram para Europa juntamente com Koellreutter e um grupo de alunos. A partir da perspectiva das autoras, o contato mais próximo com Eunice, musicista atuante e compositora já premiada, estimulava a jovem Esther. Durante este período as duas tiveram contato com um vasto repertório de obras do século XX, além de algumas apresentações públicas realizadas.

Em um concerto dedicado à música brasileira, no qual a interpretação de Eunice Catunda contribuiu para abrilhantar a noite, não havia nenhuma obra sua no programa. Infelizmente, essa face da identidade de Catunda ficou, portanto, oculta para a plateia italiana que prestigiou o evento no teatro Pícolo de Milão (HOLANDA; GERLING, 2006, p. 58).

Alguns pontos ressaltados pelas autoras, dizem respeito a presença que Koellreutter teve nas trajetórias de ambas, contudo, além disso, Holanda e Gerling (2006) salientam o carácter nacionalista como central nas composições de Ester e Katunda. Nesse sentido, extraído do artigo em questão, tem-se algumas anotações de Ester Scliar.

O artista não deve falar ao povo da sua torre de marfim, é preciso que ele participe de suas lutas para que sua obra reflita verdadeiramente um conteúdo democrático e progressista na defesa dos justos ideais do desenvolvimento social, em prol da humanidade, da paz, da verdadeira nacionalidade. (SCLIAR, [s.d], apud HOLANDA; GERLING, 2006, p.70)

Considerando Katunda e seus posicionamentos a respeito da formação crítica do público para a arte, observa-se suas reflexões em 1950.

Não se pode honestamente afirmar que o público repila a música dodecafônica. Este nem chega a ouvi-la. Não está muito cotada no mercado musical mundial. E daí? Isso prova que o público não aceite a música dodecafônica? Não. Prova apenas que muito pouco se tem procurado cultivar o público, elevar o nível cultural do público musical. (CATUNDA, 1950, apud HOLANDA; GERLING, 2006, p.71)

Ambas se dedicaram muito na pesquisa em música brasileira, nos estudos folclóricos e nas manifestações culturais brasileiras, e inseriram essa preocupação e elementos na construção de suas obras. Desta forma, pode-se concluir a grande contribuição dessas duas compositoras, tanto para a história da música brasileira como para a emancipação pluralizada da cultura no Brasil. Cabe ressaltar também, a amizade estabelecida entre ambas como um possível fator motivacional para suas trajetórias.

Levando em conta, até então, os quatro grupos de pesquisas apresentado, observa-se algumas aproximações entre temáticas: As trajetórias histórico-sociais de musicistas e compositoras; a presença de mulheres em bandas no século XX; correlações entre corpo, performance e canto; educação feminina e o ensino de piano; o cânone europeu e as relações de poder; instrumento em conformidade com instrumentista e a etnomusicologia enquanto potencialidade para a educação musical.

Dando continuidade, o quinto grupo de pesquisa analisado é nomeado **MUCGES - Estudos Interdisciplinares em Música, Corpo, Gênero, Educação e Saúde** e é desenvolvido na Universidade Federal da Paraíba. Considerando as aproximações com as palavras chaves, foram selecionadas duas linhas de pesquisa: "Metodologias/epistemologias não convencionais nos contextos não escolares de ensino e aprendizagem musical" e "Estudos etnomusicológicos: Gênero e Música". Ambas as linhas de pesquisa articulam os estudos etnomusicológicos com as categorias analíticas de gênero, etnia, classe, raça e geração, levando em conta a história oral e as metodologias não convencionais de ensino. Após analisar as produções científicas de quatro pesquisadoras que atuam nas respectivas linhas de pesquisa, selecionou-se as produções científicas de Ana Lúcia Tavares de Oliveira e Harue Tanaka-Sorrentino, considerando as transversalidades com esta monografia. Ao pesquisar o processo de ensino, aprendizagem e transmissão de saberes, Harue Tanaka investigou a Escola de Samba Malandros do Morro em João Pessoa, Paraíba. De acordo com a pesquisadora, uma das marcas fundamentais dos trabalhos dentro de comunidades como essa em questão, diz respeito à sociabilidade. Além da realização de entrevistas com os integrantes da bateria, outro método adotado foi a descrição dos processos educativos ao acompanhar os ensaios da Malandros do Morro. Considera Tanaka (2012) que escola de samba além de ser um ambiente que se propõe ensinar e aprender sobre samba, torna-se um lugar de aprendizagem para as pessoas da comunidade, algumas encontradas à margem dos processos escolares formais. É através dessa perspectiva que a educação musical popular (TANAKA-SORRENTINO, 2012) oportuniza reflexões pertinentes para ensino de música formal. Alguns aspectos levantados pela autora dizem respeito a preservação dos saberes comunitários, às restrições geradas pela partitura em detrimento da capacidade de ouvir e o repertório como fundamental para um ensino prazeroso e cooperativo. Salaria a pesquisadora que o mundo está permeado por vários povos e suas respectivas culturas, e esse seria um dos melhores exemplos da existência da diversidade humana e cultural. Nesse sentido, torna-se imprescindível despertar nas alunas e alunos o prazer e a alegria de tocar (TANAKA-SORRENTINO, 2012), considerando o diálogo, a sociabilidade, a cooperação e escolhas plurais de repertórios, como fundamentais para esse processo. Outro ponto apresentado no artigo e interessante para essa monografia, diz respeito a própria historicidade da

Escola de Samba Malandros do Morro. Ao investigar a origem da escola de samba, a pesquisadora identificou dualidades atreladas às questões de gênero.

Analisando a própria história de fundação da escola, encontrei uma figura exponencial, Dona Eugênia, que, ao que consta, veio do Morro da Mangueira (RJ) com o intuito de fundar uma escola de samba em João Pessoa. Mas, segundo os informantes dessa pesquisa, a história oficial omitiria a real participação dessa mulher. O que ficou conhecido do grande público é que a participação de Dona Eugênia esteve atrelada a atribuições “femininas” (cuidar da criação dos figurinos, da produção das fantasias, fazer contato com as assistas, as baianas, enfim, com as mulheres), enquanto outros contam que foi ela quem deu o nome à Malandros do Morro. (TANAKA-SORRENTINO, 2012, p. 23)

Continuando na perspectiva dos estudos de caso etnográficos, Harue investigou também o coro das Ganhadeiras de Itapuã. Grupo formado por cantoras populares com o intuito de divulgar antigas tradições culturais do bairro de Itapuã, periferia de Salvador. O nome do grupo é uma homenagem para as antigas ganhadeiras (mulheres negras escravizadas ou libertas) que viviam do “ganho”, ou seja, da venda de produtos alimentícios transportados na cabeça, anunciados através do pregão¹, pelas ruas de Salvador (TANAKA-SORRENTINO, 2013). A partir da memória afetiva de suas integrantes mais velhas, a transmissão cultural e musical (predominantemente sambas de roda) é passada para as gerações mais jovens. Cabe salientar que as mulheres que ali integravam, no ano em que a pesquisa foi realizada, tinham entre 8 a 78 anos de idade, predominantemente mulheres negras e mestiças. Observa-se a grande influência dessas mulheres inclusive como articuladoras na criação do coro, resguardando e preservando a cultura popular.

No tocante à criação do grupo uma marca deve ser destacada, a força e a influência das ações de várias mulheres itapuãzeiras para a cultura local e de suas tentativas de perpetuação das várias manifestações culturais de sua comunidade (Dona Francisquinha, Dona Cabocla, Dona Àurea, Dona Niçú, Dona Helena, dentre outras). Assim, surgiu o grupo das Ganhadeiras [...] tornando-se um sustentáculo para manter os objetivos dentro de um movimento cultural pela tradição, história e manutenção de suas manifestações populares mais arraigadas (TANAKA-SORRENTINO, 2013, p. 05).

Ao entrevistar algumas ganhadeiras-cantoras a pesquisadora coletou relatos que contavam detalhes sobre a vida de uma ganhadeira e como a prática musical era vivida naquele contexto. Uma entrevistada em questão referiu que cantava para tornar a vida árdua do ganho em algo mais prazeroso. Assim a música também foi

¹ Pequena linha melódica que tem como finalidade anunciar alguma mercadoria à venda. Canto de trabalho.

transmitida de forma geracional, contando e cantando resistência através das vozes dessas mulheres. Alguns relatos apresentavam também a inserção no grupo como uma nova perspectiva de vida, uma vez que as ganhadeiras-cantoras tornaram-se respeitadas em seu âmbito comunitário e no meio artístico musical baiano (TANAKA-SORRENTINO, 2013). Ao concluir o artigo, a pesquisadora salienta a questão da formação do educador e a necessidade de considerar a cultura e a identidade do educando. Evidencia-se nas duas pesquisas apresentadas por Harue o caráter fundamental da cultura popular e da educação musical em espaços não formais de ensino, consolidando-se como locais de resistência, de sociabilidade e de transmissão sociocultural musical. Em relação às manifestações populares e a cultura afro-brasileira, Oliveira e Lima (2018) ressaltam a importância histórica e simbólica constituinte.

A disseminação das manifestações culturais precisa ser compreendida numa perspectiva democrática, na qual as pessoas sejam motivadas a refletir, construir e ressignificar acerca de suas práticas. A cultura afro-brasileira não pode ser invisibilizada nem tão pouco silenciada, pois cada vez mais são referendadas sua importância e relação imbricada com a memória, identidade e a história nacional. (OLIVEIRA; LIMA, 2018, p. 6639)

O artigo “Manifestações culturais e a história de vida de uma paraibana e compositora de ciranda e coco de roda” escrito por Ana Lúcia de Oliveira em colaboração com Izabel França de Lima apresenta a importância de Vó Mera como símbolo de resistência paraibana, afro-brasileira e feminina. A ciranda e o coco de roda, gênero musical popular de origem afro-indígena, praticados por Vó Mera são evidentes no cenário cultural de João Pessoa e constituem-se como memória da cultura brasileira. De acordo com as autoras, as narrativas afro-brasileiras fazem parte do desenvolvimento e da construção histórica do Brasil, intrinsecamente ligados à nossa trajetória sociocultural. O artigo busca compreender a história de vida de Vó Mera como elemento constituinte da memória e da identidade na cultura de matriz afro-brasileira. Embora o texto não apresente dados conclusivos, observa-se que as reflexões acerca das manifestações populares e da cultura africana são fundamentais para compreender a importância de múltiplas vozes que constituem o Brasil. Em paralelo a isso, ressaltam as autoras que estudar a cultura afro-brasileira é refletir a formação da identidade cultural e social. Nessa perspectiva, as práticas e manifestações populares são fontes de informação, sendo pertinente disseminá-las e democratizá-las (OLIVEIRA; LIMA, 2018). Dando seguimento nas reflexões acerca da

colonialidade, dos saberes ancestrais e subalternizados em música, o sexto grupo investigado também dialoga nesse horizonte: **Música, gênero e feminismos na América Latina e Caribe**. Desenvolvido na Universidade Federal da Integração Latino-Americana, investigou-se duas linhas de pesquisa presentes nesse grupo que alinham-se com os objetivos dessa monografia: “Mulheres e Música” e “Música, corpo e performance”. A partir do DGP verifica-se que ambas as linhas têm por objetivo estudar as práticas musicais considerando a participação das mulheres em intersecção com outros marcadores sociais como classe e raça. Ao observar as produções científicas das integrantes, considerando-se as aproximações, foi selecionado cinco pesquisadoras, que são: Antonilde Rosa Pires, Bruna Queiroz Prado, Clarissa Lotufo de Souza, Juliane Cristina Larsen e Liz Leticia Martinez Ramirez.

Em escrita coletiva, Souza, Ramires e Larsen (2020) salientam a colonialidade em detrimento dos saberes populares, de modo que tais estruturas hierárquicas encontram sua manutenção de legitimidade nos próprios currículos pedagógicos de ensino superior em música.

Enxergar os problemas que as estruturas da colonialidade tem gerado no desenvolvimento do ensino musical expõe a marginalização das culturas populares e suas manifestações musicais, com consequências estruturais e simbólicas. Portanto, ao admitir a presença da colonialidade no ensino musical, buscamos compreender como as configurações sociais se incumbem em determinar o que é arte, cultura e ensino. (SOUZA; RAMIRES; LARSEN, 2020, p. 124)

Ao investigar as grades curriculares dos cursos de graduação em música, tendo como recorte as instituições de ensino superior da América Latina e Caribe, as pesquisadoras observaram semelhanças persistentes no que diz respeito à reprodução e perpetuação do saber musical eurocêntrico, corroborando e colaborando para inúmeras exclusões de narrativas simbólicas. Nesse sentido, a partir da perspectiva decolonial, as autoras buscam refletir possibilidades de abertura para se repensar a própria educação musical. Os dados foram obtidos de forma virtual, tendo como ponto de partida as grades curriculares. Durante as análises, as autoras retomam o modelo “conservatorial” na América Latina como um processo importante para a manutenção do eurocentrismo no ensino musical. A teoria musical, pilar do modelo dos conservatórios europeus, se torna indispensável, usualmente uma formação com base nos critérios da música erudita europeia (SOUZA; RAMIRES; LARSEN, 2020). Outro ponto observado pelas autoras, diz respeito a nomenclatura

das disciplinas em questão. Nesse sentido, a História da Música, é evidenciada como uma disciplina imprescindível na formação em música, uma vez que se desenvolve em uma grande carga horária conforme apresentada em todos os cursos observados. Contudo, a concepção de história da música está alicerçada e reduzida na história da música ocidental europeia, traduzindo-se assim, como a história universal. O que se desenvolve para além desse recorte, recebe nomes seculares, sendo estabelecidos em carga horária menores, e como disciplinas posteriores à história da música (europeia). As pesquisadoras refletem, nesse segmento, como a ação de dar uma nomenclatura a uma disciplina, possa ser um indício de colonialidade, que posteriormente, ao consultar os programas de estudo e planos de ensino, é comprovado e reforçado, com a leitura dos conteúdos e das bibliografias (SOUZA; RAMIRES; LARSEN, 2020, p. 141). Pode-se afirmar, a partir da pesquisa em questão, que a organização das grades curriculares expressa uma visão histórica eurocêntrica, baseada, sobretudo, em referenciais brancos e masculinos. É nesse entendimento que os povos originários, indígenas e afrodispóricos, não são apenas representados nos cursos superiores, como muitas vezes não integram este espaço (SOUZA; RAMIRES; LARSEN, 2020). Nessa perspectiva, as autoras dialogam a partir do que é definido como racismo musical.

A academia musical perpetua um ideal racista em relação às práticas afrodiáspóricas e indígenas, que por se distanciarem da prática europeia, são relatadas como inferiores e não dotadas de conhecimento musical. Em relação a música europeia, diferem-se em técnicas e teorias, mas o que de fato gera sua marginalização é o fato destas práticas musicais estarem relacionadas a grupos racializados. É necessário apoiar esta marginalização justamente com o racismo musical. Uma vez que, quando apropriado e embranquecido, as músicas desses grupos subalternizados são adequadas conforme padrões eurocêntricos (SOUZA; RAMIRES; LARSEN, 2020, p. 146)

Com vistas a concluir a pesquisa, as autoras afirmam a importância de professoras e professores refletirem sobre a colonialidade em música e educação musical, de modo que atuem de forma contrária com a perpetuação de um único saber hegemônico. Reconhecer as hierarquias de conhecimento e saberes em música é identificar também que essa retroalimentação invisibiliza e desvaloriza as músicas e os sujeitos que as produzem. Para tanto, torna-se fundamental construir outras narrativas que oportunizem outros saberes, não se restringindo a uma epistemologia universal que opera como um instrumento de legitimação e imposição do saber dominante (ROSA, 2019).

Levando-se em consideração o recorte gênero, raça e música, Antonilde Rosa (2019) salienta a ausência de estudos que falam sobre os protagonismos de musicistas e compositoras negras. De acordo com a pesquisadora, historicamente, há muitos casos em que homens compositores ou instrumentistas assinam como “autores” das obras musicais compostas por mulheres de suas famílias. Do século XVII até o XX as mulheres foram invisibilizadas no campo musical e o que tange às mulheres negras observa-se a existência de um silêncio ainda mais imperativo (ROSA, 2019). Nessa perspectiva, a autora compreende que o difícil acesso a documentos e nomes de mulheres compositoras é fruto de uma estrutura que é entrelaçada à dominação masculina, de modo que a invisibilização do registro aponta para a negação de sua existência.

Trata-se do apagamento de histórias de vidas, e negar história é negar a própria existência dessas mulheres. Ao fazermos um recorte interseccional de gênero e raça, a situação fica ainda mais difícil. Porém [...] isso não significa que não hajam mulheres negras atuando no campo da composição e da produção musical. (ROSA, 2019, p. 167)

No artigo “cantoras afro-brasileiras de ópera: uma reflexão sobre a ausência de cantoras líricas negras nos livros de história da música brasileira no século XIX”, Rosa e Souza (2017) relatam que ao falar de cantoras de ópera, no imaginário brasileiro, é falar de cantoras brancas. Continuam as pesquisadoras (2017, p. 32) que a subalternização das mulheres negras, construída pelos ideais do patriarcado e do sistema racista, configura-se como entraves simbólicos para a exclusão e desvalorização dessas cantoras. Salienta-se que o período colonial brasileiro teve predominantemente a participação de negras e negros na música, contudo as cantoras líricas foram basicamente excluídas no que diz respeito as análises da musicologia crítica brasileira. No intuito de investigar a presença de cantoras negras nos livros de história da música brasileira, as autoras localizaram, de forma preliminar, referências bibliográficas que também integram as matrizes curriculares das disciplinas de história da música, tanto na graduação quanto na pós-graduação. Alguns resultados foram:

Avaliando o conteúdo dos livros de Tinhorão (2008), Mario de Andrade (1929), Vasco Mariz (1981), não encontramos nem um tópico que abordasse a atuação profissional de mulheres. Tratam de estilos musicais, estéticas composicionais de vários períodos da história do Brasil, que se estende desde o período colonial até o século XX, sempre exaltando o homem, especificamente os compositores. As referências às mulheres

são narrativas breves e, na maioria dos casos, com vistas a ressaltar os feitos masculinos (ROSA; SOUZA, 2017, p. 33).

Refletir sobre essa presente realidade é urgente, uma vez que a história da música foi contada (e permanece inúmeras vezes retroalimentada) a partir de inúmeras exclusões simbólicas, permeando raça e gênero. Considerando isso, as autoras acreditam que é necessário repensar e reescrever a história da música na perspectiva do antirracismo, anti-machismo e anticlassicismo, para que a pluralidade étnico-raciais, de gênero e de classe, que formam a sociedade brasileira, seja representada. Não é sobre dar voz, é reconhecer que essas inúmeras vozes foram tiradas e silenciadas.

O último artigo selecionado para a comunicação do sexto grupo de pesquisa em questão é realizado pela pesquisadora Bruna Prado. A autora considera que a relação da profissão de cantor associada à feminilidade pode ser percebida também dada a predominância de cantoras-intérpretes sobre instrumentistas, arranjadores e compositores da MPB. Salienta Prado (2016, p.01) que até a década de 1930, o conjunto de profissionais do mercado da indústria fonográfica brasileira era formado, exclusivamente, por homens, tendo sido Carmen Miranda uma das primeiras mulheres a ingressarem neste nicho. Na intenção de analisar as construções relativas ao gênero, à feminilidade e a performance, a pesquisadora investiga as críticas musicais relacionadas à Maria Bethânia. Tomando como base a apresentação emblemática e visceral de Bethânia no palco do Show Opinião ao cantar Carcará em 1965, Prado (2016) elenca alguns elementos de análise: plano interpretativo, plano corporal e plano sociológico. Nessa perspectiva, a autora refere que a voz de Bethânia, naquela época em questão, foi descrita em jornais da época, como selvagem e máscula. Em relação ao corpo, observa-se o cabelo preso e as roupas leves, escolhas essas que não reforçariam a sua feminilidade. Considerando o campo sociológico, Bethânia era o próprio carcará, nordestina que busca suas inserções na cena musical no Sudeste. A autora salienta ainda que o próprio meio musical propagava a figura de Maria Bethânia enquanto “desafinada”, “feia” e “sapatão”, em contraponto a Elis Regina que seria a representante máxima no campo da MPB, dado o virtuosismo técnico-vocal-musical esperado (PRADO, 2016). Nesse sentido, Maria Bethânia transgride os estereótipos de gênero e ressignifica os espaços disponíveis para as mulheres na música.

Bethânia, simbolicamente, se apropria do espaço que foi dado às mulheres no meio musical, aquele ligado às artes corporais, vocais e de interpretação, e o utiliza para transgredir a submissão feminina a um ambiente profissional que se formou como um lugar de homens. (PRADO, 2016, p. 05)

Dando continuidade nas investigações realizadas a partir dos grupos de pesquisa, o sétimo grupo: **Sônicas: Gênero, Corpo e Música**, está vinculado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Conforme a descrição do DGP a linha de pesquisa “Música, gênero e identidade” tem como objetivo elaborar estudos com vistas à construção de um olhar crítico sobre performance, criação sonora e musicologia. Após identificar seis pesquisadoras, selecionaram-se três considerando-se as intersecções com essa presente pesquisa: Isabel Porto Nogueira, Laila Andresa Cavalcante Rosa e Viviana Monica Vermes.

Começo a escrita desse grupo com o artigo “As mulheres na cena musical do Rio de Janeiro da Belle Époque: práticas e representações”. Em relação a esse período cronológico da Belle Époque no Rio de Janeiro, a pesquisadora Mônica Vermes (2013) refere que foi estabelecido como ponto inicial a Proclamação da República (1889) e como pontos finais a morte do compositor Alberto Nepomuceno (1920) e a acessão da carreira de Heitor Villa-Lobos (1915-1922), marcando uma transição geracional no que diz respeito à música erudita.

A atividade musical que tinha lugar na cidade do Rio de Janeiro da Belle Époque era intensa e variada. Vários eram os espaços em que ocorria, os gêneros musicais praticados e as formações musicais empregadas (VERMES, 2013, p. 304)

Na intenção de entender de que forma as mulheres participaram dessa vertente cultural, a pesquisadora realizou um levantamento da atividade musical feminina, considerando os manuais de história da música produzidos no Brasil ao longo do século XX. Apesar dos manuais de história da música tratarem de cortes cronológicos mais amplos, a análise se concentrou no período entre 1890 e 1920 (VERMES, 2013). A pesquisadora investigou então seis fontes: *A Música no Brasil* de Guilherme de Mello (1908); *Storia dela Musica nel Brasile* de Vincenzo Cernicchiaro (1926); *História da Música Brasileira* de Renato Almeida (1926 e 1942); *150 anos de Música no Brasil* de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1956); *História da Música Brasileira* de Bruno Kiefer (1977) e *História da Música no Brasil* de Vasco Mariz (1980). Alguns documentos apresentam a figura feminina quase que invisivelmente enquanto musicistas e compositoras, embora existam dados expressivos das mulheres

enquanto alunas de piano e professoras no Instituto Nacional de Música. O caráter específico que o autor Luiz Heitor empregava nas mulheres enquanto esposas de compositores, é salientado pela autora. Nesse segmento, Luiz Heitor (1956) evidenciava as habilidades das esposas de compositores que muitas vezes diziam respeito aos requisitos de uma senhora de elite, como, por exemplo, o domínio do francês, do piano, do canto e da dança. Através dessas perspectivas, Vermes (2013) afirma que as histórias das mulheres na música foram desconsideradas em uma versão centrada em figuras masculinas, cabendo salientar que a única mulher ligada à música no Rio de Janeiro e citada em todas as fontes é Chiquinha Gonzaga. Nesse segmento, contar a história das mulheres na música brasileira requer mais do que o acréscimo de capítulos de uma história que já está escrita, mas a revisão de um modelo que reconsidere valores e prioridades (VERMES, 2013, p. 320).

Salienta-se que essa história já escrita - e na maioria das vezes, excludente está inserida no ensino superior em música, conforme referem as pesquisadoras Camila Zerbanatti, Isabel Nogueira e Tânia Neiva (2017). De acordo com as autoras, as exclusões das subjetividades no ensino formal da música em nível superior podem contribuir para engendrar situações de exclusão e silenciamento em diferentes campos de atuação da música (ZERBANATTI; NOGUEIRA; NEIVA, 2017). Considerando-se os congressos da Anppom (Associação Nacional de Pós Graduação e Pesquisa em Música) e a sua grande importância no que tange a pesquisa no Brasil, as pesquisadoras analisaram a área de Teoria e Análise Musical, tendo como recorte a presença de mulheres como autoras e coautoras dos trabalhos apresentados; como criadoras das obras ou trajetórias pesquisadas e enquanto referencial teórico nos trabalhos. Desta maneira, as autoras investigaram a representatividade de mulheres na Subárea de Teoria e Análise Musical em quatro anos seguidos dos Congressos da Anppom (2013, 2014, 2015 e 2016), tendo como técnica para coleta dos dados os Anais dos Congressos. As pesquisadoras identificaram que a representatividade das mulheres nessa Subárea não ultrapassou 28,57%. Levando-se em consideração que Teoria e Análise Musical são duas das disciplinas mais frequentes e basilares de todos os cursos de graduação em música no Brasil, ministradas majoritariamente por professores homens, as autoras se questionam sobre os impactos subjetivos que esse cenário tem sobre estudantes de música no Brasil (ZERBANATTI; NOGUEIRA; NEIVA, 2017, p. 133). Outro ponto investigado pelas autoras, diz respeito às temáticas de pesquisa, neste caso, pesquisas que investigaram as trajetórias e contribuições de

mulheres compositoras. Ao analisar um total de 90 trabalhos que constam nos anais da Anppom, levando-se em conta os anos de 2013 a 2016, localizaram-se duas investigações, ambas de 2014.

“Traços da influência de Nadia Boulanger na música de Almeida Prado”, de Ingrid Barancoski e “O violoncelo de Kaija Saariaho na obra Spins and Spells (1997)”, de Tácio César Vieira e Acácio Piedade. [...] Entretanto, o quadro ainda é mais grave quando pensamos nas compositoras e criadoras brasileiras: elas não constam de nenhum dos títulos analisados, sendo, assim, ainda mais esquecidas do que as já pouco lembradas compositoras do norte global. (ZERBANATTI; NOGUEIRA; NEIVA, 2017, p. 133)

A suposta neutralidade existente em música contribui para exclusões e reproduz silenciamentos, de modo que a representatividade vigente legitima vozes mais adequadas do que outras (ZERBANATTI; NOGUEIRA; NEIVA, 2017). Dando segmento às reflexões sobre neutralidade em música, a pesquisadora Isabel Nogueira (2016, p.91) salienta outras esferas de exclusões simbólicas, como: as salas de aula de música, as estantes de orquestra, o número de professoras e alunas nos cursos de música, as obras dos programas para concertos, os programas das bienais, os congressos e as associações. Como estratégia para isso, Nogueira (2016) reitera a importância de gerar mecanismos para a criação de lugares que oportunizem o acolhimento das diferenças, dando lugar à criação de novos modelos de vivências musicais e de protagonismo, onde meninas em formação possam também se enxergar como fundamentais e representadas.

Considerando a representatividade e o protagonismo, a pesquisadora Laila Rosa juntamente com Ariana da Silva (2017) realizaram algumas análises das músicas de *raperas*² lésbicas negras e latino-americanas. O *rap*, inserido na música popular enquanto texto social é caracterizado pela grande interação entre música, letra e a condição sócio-emocional, de modo que a música não se dissocia da conduta humana (SILVA; ROSA, 2017). Segundo as autoras, embora o movimento Hip Hop manifeste-se em combate a dominação colonial, considerando as denúncias do racismo e do preconceito de classe, esse mesmo movimento promove discursos misóginos, uma vez que retratam nas letras de *Rap* as mulheres como loucas, controladoras e de forma objetificada e hipersexualizada. Investigando as letras de algumas *raperas* latino-americanas, as pesquisadoras afirmaram que essas artistas

² Cantoras e compositoras de *rap*.

estão produzindo resistência, de modo que a própria representação do que é ser mulher é desnaturalizada. Além das denúncias étnico-raciais as compositoras de rapper criam suas canções a partir da sua própria trajetória, muitas vezes alterando o discurso de subalternidades tão presente nas músicas de compositores.

Uma das análises realizadas pelas autoras é da *rapera* brasileira Luana Hansen, a partir da música “Flor de Mulher” gravada em 2012.

Na cabeça do terceiro compasso surge a voz da Luana, grave e pausadamente narrando dados sobre a violência contra mulheres no Brasil: “a cada duas horas, uma mulher é assassinada no país”. [...] É uma narrativa de como o sistema mundo moderno colonial de gênero violenta mulheres jovens todos os dias através da agressão física (SILVA; ROSA, 2017, p.05).

Outro exemplo de resistência cultural e musical (objeto de estudo também do Grupo 5, referido anteriormente), diz respeito ao samba de roda e a participação fundamental de mulheres não-brancas. No artigo “Os Processos de Protagonismo de Mulheres Negras no Recôncavo da Bahia: O Samba de Roda como Mediador das Relações Cotidianas”, Francimária Gomes e Laila Rosa (2015) realizam uma retomada histórica a partir das trajetórias de mulheres negras, posterior a assinatura da Lei Áurea que aboliu o regime escravista. Após esse momento, mulheres negras integraram a população urbana econômica e uma grande parte trabalhou no comércio, nas atividades de ganho, como domésticas e lavadeiras. Além disso, conforme refere as autoras, muitas mulheres negras trabalharam nas fábricas de charuto e é também, nesse cenário, que a prática musical se faz presente.

O serviço nas fábricas fez com que muitas tradições fossem mantidas, a exemplo dos cantos de trabalho, cantado à capela com uma líder que entoava um verso improvisado e o restante do grupo respondia também na base da improvisação (GOMES; ROSA, 2015).

Durante o II Encontro de Mestras e Mestres Sambadores do Recôncavo Baiano realizado em 2015, as pesquisadoras utilizaram de entrevistas como técnica para coleta dos dados. A fala de Dona Mariinha, mestre de samba de roda, expressa o descontentamento do seu marido quando ela saía para ir acompanhar o Samba de Roda Suerdieck, um dos mais conhecidos na Bahia. As autoras afirmam que a independência de Dona Mariinha por meio do samba tornou-se também resistência, não apenas para ela, mas para muitas outras mulheres. Esse presente artigo dialoga diretamente com o estudo etnográfico de Harue Tanaka (2013) em relação às Ganhadeiras de Itapuã, uma vez que a própria Dona Mariinha também integra o coro

das ganhadeiras. Gomes e Rosa (2015) afirmam a importância do protagonismo de mulheres negras em música que é insistentemente ignorado e institucionalmente invisibilizado. Em acordo com Rosa (2018, p.309) antes de existir música existe um corpo, e este corpo é histórico e político, atravessado pelos marcadores sociais da diferença de gênero, identidade étnico-racial, orientação sexual, classe social, dentre tantos outros marcadores. Nesse entendimento, torna-se fundamental problematizar as invisibilizações a partir das narrativas histórico-culturais em música, atrelado também, muitas vezes, à cultura popular. As produções de conhecimento e saberes não hegemônicos tornam-se subalternizados no que tange o ensino superior e, por conseguinte, a educação musical. É necessário reconhecer as diferenças e desigualdades sociais no próprio campo de produção de conhecimento em música, de modo que se torne possível formular práxis inclusivas e dialógicas que considerem a dimensão da diversidade humana (ROSA, 2018).

O último documento selecionado e que integra o G7 é o artigo “Imagem e Representação em Mulheres Violonistas: Algumas reflexões sobre Josefina Robledo” de Patrícia Porto e Isabel Nogueira (2007). No intento de refletir sobre a temática de mulheres instrumentistas, neste caso, mulheres violonistas, as pesquisadoras inclinam-se suas análises a partir da representação feminina que tange o imaginário músico e sociedade. Considerando-se que as representações simbólicas construídas culturalmente ao redor dos instrumentos são estendidas aos instrumentistas que os executam (PORTO; NOGUEIRA, 2007), a figura feminina foi consolidada historicamente atrelada ao piano. Estende-se a isso também que, historicamente o violão foi marginalizado durante séculos, representando simbolicamente a malandragem e a boemia. Entretanto, no início do século XX a presença da violonista espanhola Josefina Robledo no Brasil, irá potencializar os novos rumos que o violão encontrará. Cabe referir que anteriormente o violão era compreendido como um instrumento de acompanhamento e associado às classes inferiores, não aceito como um instrumento de concerto. Segundo as autoras (2007, p. 07), além de ressignificar a prática violonista enquanto técnica e repertório de concerto, a vinda de Josefina ao Brasil também oportunizou a divulgação da “Escola de Tárrega”, uma vez que lá atuou como educadora possuindo grandes conhecimentos adquiridos enquanto era aluna de Tárrega. A partir de alguns documentos de jornais, as pesquisadoras consideram três fatores fundamentais que colaboraram para a mudança de perspectiva que o violão teve naquela época: a técnica proveniente da Escola de Tárrega, o tempo de

Robledo morou no Brasil potencializando e divulgando desse novo “método” e a condição feminina de Robleto. Em relação a esse último fator, as autoras consideram:

o fato de Robledo aparecer no Brasil tocando um instrumento que fazia parte do imaginário masculino, sempre vinculado à prática de boêmios e seresteiros, vai contrabalançar estas duas realidades tão distintas: a delicadeza feminina com a má fama e desprezo pelo violão. Sua imagem feminina contribui para melhor aceitação do instrumento pela elite, colaborando para sua inclusão nas salas de concerto. (PORTO; NOGUEIRA, 2007, p. 07).

A delicadeza das mãos, a sutileza da performance, a feminilidade de uma dama, são aspectos oriundos nos jornais daquela época que enaltecem a prática violonista à uma mulher, neste caso a Josefina. Concluem, portanto as autoras, que a ascensão do violão no Brasil e a sua ressignificação de malandragem e boemia, aconteceu através de uma mulher. Nesse sentido, a contribuição feminina foi de grande importância no processo de novas perspectivas e simbologias do imaginário social e da prática violonista, visto que a partir da vinda de Josefina Robledo o violão começou a integrar as salas de concerto e que, posteriormente, acarretará para a consolidação acadêmica deste instrumento e um novo caminho possível para as mulheres em música, não restrita apenas ao piano.

Finalizando as explanações acerca dos grupos de pesquisa, o **TDI – Território, Discurso e Identidade, o último grupo localizado**, é vinculado à Universidade Federal da Grande Dourados. Tendo como objetivo problematizar os processos de subjetivação e imaginário social, a linha pesquisa analisada, tem como título “Discurso e Produção de Sentidos: o feminejo”. Ao verificar as produções, localizou-se a dissertação da pesquisadora Aline da Rocha Schultz, pesquisa essa, realizada no programa de pós-graduação em sociologia. “Violências contra as Mulheres: o conteúdo das músicas que embalam as festas de casas noturnas na cidade de Dourados/MS” é uma pesquisa documental que analisou, sociologicamente, as representações expressas nas letras de músicas, a fim de compreender como as mulheres são representadas e qual o significado disso no imaginário social. De acordo com a autora, as letras de músicas, por meio de diferentes veículos, propagam melodias que escondem o aspecto opressor das mensagens, muitas vezes tidas como inofensivas e invisíveis. Para tanto, Schultz (2016) selecionou quatro casas noturnas famosas na cidade de Dourados, Mato Grosso do Sul e considerou festas realizadas tanto na região central da cidade, como também na região periférica. Considerando

os gêneros musicais mais tocados nas casas noturnas selecionadas, a autora afirma que também são os gêneros mais tocados nas rádios da cidade: funk, baião e sertanejo. As letras das músicas tocadas nos cenários da pesquisa são resultado de construções sociais que denotam atributos sociais diferentes para homens e para mulheres, enfatizando relações de poder e desigualdade de gênero (SCHULTZ, 2016). É nessa perspectiva que a autora também realizou entrevistas semiestruturadas com algumas pessoas que participavam das festas, no intuito de identificar o que aquele indivíduo pensava sobre o gênero musical e o que sentia da mensagem que a letra carregava. De acordo com Schultz (2016, p.85), tendo como base as entrevistas realizadas, a violência simbólica e a dominação masculina não são perceptíveis no sertanejo e no baião, parte do público que prefere estes estilos percebe uma narração romântica da mulher no conteúdo presente nas músicas. Algumas letras expressam a mulher enquanto “louca”, “doida”, outra canção reforça que a figura feminina tem duas finalidades, a primeira é ficar calada e a segunda é dar prazer ao homem. Em grande parte das músicas analisadas a autora observou que a representação do masculino é concebida como a centralidade das coisas, a dominação. A representação social sobre as mulheres subjugadas na dimensão de objetos está presente nas músicas, assim como nas falas do público participante, entrevistado no trabalho de campo (SCHULTZ, 2016).

As representações sobre as mulheres como coisas objetais perpassa os estudos sobre o corpo como instrumento de dominação do poder [...]a música "Fica Caladinha", que apresenta em seu conteúdo os direitos das mulheres entre eles o de ficar calada, ou seja, não se manifestar [...] são exemplos da violência simbólica imposta por uma diferenciação entre os corpos. (SCHULTZ, 2016, p. 115)

De acordo com a autora, a representação social sobre homens como dominadores, ditadores e superiores está diretamente relacionada à representação sobre as mulheres submissas e inferiores, e tal dualidade são expressas em inúmeras canções. O sujeito homem como viril e independente e a mulher enquanto representação de carência, fragilidade e loucura. E, conforme analisado pela autora, a dominação masculina e a construção de mulheres como objetos, está presente tanto no funk como no sertanejo e no baião. Contudo, isso não é identificado por quem consome.

A partir das entrevistas podemos notar a dificuldade dos participantes, em sua maioria, de perceber as representações pejorativas, preconceituosas e difamatórias sobre as mulheres, presentes nas músicas de estilos que

não sejam o funk. Segundo os entrevistados as músicas cantam o que a sociedade quer ouvir pela identificação deste conteúdo da vida, na música. [...] Com isso, a dominação masculina arraigada nas representações sociais sobre as mulheres tem na música um veículo de sua propagação, assim como o diálogo entre as pessoas, o rádio, a televisão, configurando-se apenas mais um meio de comunicação, que representa o que já está dito e, por sua vez, consolidado. (SCHULTZ, 2016, p. 134)

Conclui Schultz (2016, p.135) que em todas as canções evidencia-se a supremacia da dominação masculina: na representação do desejo sexual das mulheres ao ser possuída pelo falo masculino; na representação das mulheres de loucas e doidas por fugirem aos perfis de santas, castas e virginais; na construção do corpo feminino a fim de agradar ao público masculino. As diferentes concepções sobre as mulheres e seus corpos estão diretamente vinculadas à estrutura patriarcal que corrobora em desigualdades e isso, torna-se perceptível nas entrevistas e nas canções coletadas. Uma vez que as músicas, além de veículo de comunicação também constituem representações sociais de diferença e colaboram para a manutenção dessas estruturas (Schultz, 2016).

Finaliza-se, portanto, essa categoria que teve como intuito apresentar os grupos localizados de forma particular. Observou-se a grande pluralidade de objetos de pesquisa que para além da categoria analítica gênero, também considera em suas investigações outros marcadores sociais de diferença que subalternizam não apenas as produções artístico-musicais de mulheres, mas também de inúmeras narrativas à margem da estrutura patriarcal.

4.2 Mulheres, música e as relações de poder

Levando-se em consideração que as desigualdades de gênero corroboram em estruturas de dominação e diferenciação, as dimensões e significado da música também estão inseridos socialmente nesse contexto de dualidades e poder. Com um olhar mais atento, observa-se que inúmeras esferas carregam, historicamente, os ecos dos espaços generificados em música. É nessa perspectiva que essa presente categoria irá dialogar. Para tanto, os artigos inseridos nessa análise, constam na tabela a seguir.

TABELA 4 - Dados selecionados para a categoria 2: Mulheres, música e as relações de poder.

TÍTULO	AUTORAS (ES)	ANO
Eunice Katunda e Esther Scliar no contexto do modernismo musical.	Joana de Holanda; Cristina Gerling.	2006
Imagem e representação em mulheres violonistas: algumas reflexões sobre Josefina Robledo.	Isabel Nogueira; Patrícia Porto	2007
Mulheres ao piano no sul do Brasil: notas para uma história da escola pianística de Antônio Leal de Sá Pereira e Guilherme Fontainha entre Pelotas e Porto Alegre (1909-1930).	Isabel Nogueira; Cristina Gerling	2011
Da Tosca ao Lundu: Chanteuses e cantoras nos clubes noturnos de Porto Alegre (RS) nas primeiras décadas do século XX.	Fabiane Luckow	2012
Bandas de Música e Gênero: Uma Busca da Ativa Participação da Mulher Nordestina.	Marcos Moreira	2013
'Quero ficar no teu corpo feito tatuagem': cantoras brasileiras, fãs homossexuais e performatividades.	Rafael Noletto	2013
Mulheres em filarmônicas: Pioneirismos e busca de igualdade no Nordeste Brasileiro e Norte Português.	Marcos Moreira	2015
Devotas e Divinas: Reflexões sobre as performances de sacralização das cantoras de MPB no contexto ritual do Círio de Nazaré em Belém, Pará, Amazônia.	Rafael Noletto	2015
Violências contra as Mulheres: o conteúdo das músicas que embalam as festas de casas noturnas na cidade de Dourados/MS.	Aline Schultz	2016
Cantores e músicos: uma reflexão sobre gênero e profissão a partir de Maria Bethânia.	Bruna Prado	2016
Reflexões feministas e o <i>rap</i> das lésbicas negras latino-americanas.	Ariana da Silva; Laila Rosa	2017
Construções de gênero na banda do Imba de Bagé/RS: Um estudo etnomusicológico histórico (1960-1976).	Thaís Socca	2019

Fonte: Autora.

Na perspectiva de Scott (1995) o termo gênero torna-se uma forma de indicar as construções culturais, os papéis adequados e destinados às mulheres e aos homens no tecido social. Somado a isto, Kraemer (2000) afirma que a música acontece em uma relação direta entre pessoas, nesse sentido, entende-se que a prática musical está inserida nas construções culturais e sociais. Corrobora-se ainda, o fato de que as dualidades de feminilidade e masculinidade também são estruturas

de diferenciação e imposição sobre os corpos, afetando não apenas mulheres, mas, respectivamente, os demais gêneros. Nesse carácter e não ileso a isso, os instrumentos musicais também carregam simbologias e associações relacionadas ao gênero, reduzindo e limitando, sobretudo, meninas e mulheres à outras formas de criação e experimentação em música.

A partir da pesquisa de Thais Socca (2019) que objetivou investigar a Banda do Instituto Musical de Belas Artes (IMBA), evidencia-se a presença de meninas tocando escaletas e flautas, em contraponto aos meninos tocando trompete e percussão. Pode-se analisar essa dualidade a partir dos instrumentos considerados menores em tamanho e aqueles que poderiam demandar mais força para executá-los, como no caso da percussão. A construção biológica e naturalizada, ainda vigente, do corpo feminino como frágil e centrado na feminilidade, generifica instrumentos musicais possíveis para “meninas” e “meninos”. Entende-se, ainda que, historicamente o ensino de piano foi destinado à presença feminina como incentivo ao ambiente doméstico, tornando-se elemento constituinte da educação de mulheres e ao recato do corpo feminino. Dialogando com Scott (1995) a partir da diferença sexual a organização social é significado, nesse sentido o gênero não reflete a realidade biológica, mas estabelece significado a partir disso, de modo que desigualdade entre corpos não se torna biológica, mas sim, socialmente construída.

O começo do século XX desvelou a presença significativa de intérpretes (NOGUEIRA; GERLING, 2011) e embora algumas musicistas tenham encontrado autonomia e liberdade social ao longo da história através da via do piano, inúmeras áreas ainda carregam silêncios e resistência, como a figura feminina enquanto maestrina, compositora, percussionista ou voltada a tecnologia e produção musical. Em relação a presença de mulheres em filarmônicas ou em bandas, as pesquisas de Marcos Moreira (2013; 2015) e Thais Socca (2019) oportunizam reflexões pertinentes aos espaços de poder simbolicamente construídos nesses grupos. Ambas as investigações desvelaram a importância fundamental de uma líder feminina, neste caso, uma regente. Considera-se que a liderança de uma banda, historicamente, caracterizava-se na figura masculina, uma vez que representa simbolicamente poder e autoridade. Em contraponto a isso, a inserção de mulheres na regência altera estruturas pedagógico-musicais e administrativas (MOREIRA, 2013), de modo que, além disso, oportunizam também representações de conquistas e ressignificações, uma vez que a figura feminina frente a uma banda consolida novas possibilidades

musicais para alunas que integram o conjunto. Nessa mesma perspectiva além da figura de Josefa Robledo que oportunizou novos rumos ao violão brasileiro e a amizade de Esther Scliar e Eunice Katunda como motivação para a carreira artística-musical, em outro tempo-espaço as *raperas* lésbicas negras e latino-americanas promovem a partir da sua própria vivência, novas representações do que é ser mulher na sociedade e também na música. Considera-se que essas artistas transgrediram e transgridem espaços historicamente subalternizados, oportunizando narrativas musicais de resistência e de resignificação.

De acordo com Green (2000) as mulheres cantoras e intérpretes seriam mais aceitas socialmente, uma vez que a feminilidade se torna parte afirmativa do canto. Através do corpo, do seu próprio corpo, ao cantar em público a mulher utiliza da sua voz como instrumento. Nesse sentido, Green (2000) afirma que quando ouvimos uma mulher cantando, não apenas ouvimos o significado inerente da música (aquilo que compõe os aspectos harmônicos, melódicos, rítmicos, etc), mas também notamos as características relativas à feminilidade. O corpo, como mediador das negociações de performance artísticas musicais, além dos elementos de sensualidade que tange a feminilidade esperada das mulheres, consolida inúmeros imaginários sociais também esperados das cantoras e intérpretes. As pesquisas de Rafael Noletto (2013; 2015) salientam a importância das intérpretes de MPB como mediadoras de subjetividades, gestualidades e símbolos. Enquanto “deusas”, “divinas”, “poderosas” e “maravilhosas”, as cantoras tornam-se expressões sociais de gestualidades que são inscritas na corporeidade de seus fãs. Entre a sensualidade e a autonomia, as cantoras de cabarés no início do século XX também negociavam suas identidades, em busca de uma colocação profissional que as tornassem livres da dominação masculina (LUCKOW, 2012). Identifica-se que a aceitação das mulheres cantoras a partir da afirmação da feminilidade, conforme refletido por Green (2000) pode ser observado na pesquisa de Bruna Prado (2016) a partir da cantora Maria Bethânia.

Sendo definida como máscula e selvagem através dos jornais da década de 70, Bethânia se afastava das imposições de feminilidade, de modo que, a sua própria sexualidade era colocada em voga, visto que o meio musical propagava a sua figura como “desafinada”, “feia” e “sapatão”. Identifica-se a presença dos significados delineados (Green 2012) que consolida, a partir da voz mais grave da intérprete, inúmeras simbologias e concepções. Ao afastar-se da feminilidade o próprio meio musical “masculinizava” Bethânia e as apreciações de suas interpretações também

carregam significados delineados a partir disso. Ressalta-se a frágil fronteira entre gênero e sexualidade estabelecida também na música, sendo, inclusive, o timbre vocal um parâmetro para isso. Ademais, Bethânia não incorpora em suas performances musicais afirmações de “feminilidade” de modo que a própria cantora, com sua gestualidade também borra as fronteiras binárias entre feminino e masculino, transgredindo outras construções e ressignificações de mulheres intérpretes.

Retomando Scott (1995) os sistemas de significado, modo pelo qual as sociedades representam o gênero e articulam as regras das relações sociais, constroem através da linguagem identidades generificadas.

diferenças de pertencimentos sociais entre homens e mulheres [...] estão presentes em inúmeras mensagens, transmitidas por diversas maneiras, que alcançam o tecido social por múltiplas formas, dentre elas figuram as letras de músicas de diversos estilos musicais, consumidas por todas as camadas sociais, que ao serem associadas a outras mensagens, podem representar a inferiorização das mulheres. (SCHULTZ, 2016, p. 17)

Nessa perspectiva, a linguagem não é neutra e imparcial, mas sim, é centrada em inúmeros elementos socioculturais que também diferencia sujeitos. As letras de música ao transmitirem significados delineados produzem subjetividades e, em inúmeros gêneros musicais, legitimam a dominação e a subalternização de mulheres. A área da composição musical, espaço majoritariamente masculino, constrói e retroalimenta representações sociais que perpassam o imaginário e o tecido social, contribuindo para essas diferenciações. Desta forma, os papéis sociais prescritos por mulheres e homens consolidam relações desiguais, sendo o sujeito homem a centralidade do poder. Alguns espaços simbólicos na música podem ser identificados a partir disso: espaços de diferenciação e transgressão. Nesse sentido, salienta-se historicamente a designação do piano como elemento inserido na educação subjetiva esperada das mulheres, a generificação de instrumentos musicais, além dos discursos misóginos de compositores a partir da objetificação dos corpos de mulheres, ecos das diferenciações da presença feminina em música.

Em contraponto a isso, existem tensões e movimentações que provocam deslocamento na própria história sócio-cultural da música e respectivamente das mulheres. Refere-se aqui aos espaços de transgressão: as compositoras que a partir da sua própria vivência denunciam preconceitos e utilizam de suas narrativas como resistência, intérpretes que borram fronteiras entre “feminilidade” e “masculinidade” em suas performances, a inserção de mulheres em espaços ditos masculinos como a

prática musical do violão no caso o legado de Josefina Robledo e a inserção de maestrinas e regentes em bandas e orquestras. De acordo com Scott (1995) as mudanças nas organizações das relações sociais correspondem sempre a mudanças nas representações de poder, e pode-se considerar que as mulheres em música oportunizam inúmeras descentralizações a partir de suas narrativas e vivências. Reafirma-se, portanto, que a inserção de mulheres em determinados espaços da música, como os espaços aqui citados de transgressão, desarticula o poder simbólico dos homens. Salienta-se que isto não corrobora para uma dita “dominação feminina”, mas sim, culminam na própria autonomia e liberdade de mulheres na sua própria criação em música e em suas performances artístico-musicais.

4.3 Subalternidades em Educação Musical

Na concepção de Kraemer (2000), o campo epistemológico da educação musical está intrinsecamente ligado às demais áreas das ciências humanas. Acrescido a isso, bell hooks (2013) salienta a importância de identificar, na perspectiva da multiculturalidade, quem fala, quem ouve e por quê. Nesse sentido, compreende-se que as múltiplas dimensões da música e seus aspectos sociais, históricos, antropológicos e filosóficos, desvelam inúmeros silêncios e exclusões. Esta categoria, inclina-se a dialogar a partir de outros marcadores sociais de diferença, não restringindo-se apenas às diferenciações de gênero.

TABELA 5 - Dados selecionados para a categoria 3: Subalternidades em Educação Musical.

TÍTULO	AUTORAS	ANO
A Malandros do Morro: Diário de uma ritmista.	Harue Tanaka	2012
Música, performance, gênero e idade/geração na comunidade Itapuãzeira.	Harue Tanaka	2013
As Mulheres na Cena Musical do Rio de Janeiro da Belle Époque: práticas e representações.	Viviane Vermes	2013
Os Processos de Protagonismo de Mulheres Negras no Recôncavo da Bahia: O Samba de Roda como Mediador das Relações Cotidianas.	Francimária Gomes; Laila Rosa	2015
Movimentos e impermanências: reflexões para uma musicologia criativa, feminista e decolonial.	Isabel Nogueira	2016
Cantoras afro - brasileiras de ópera: uma reflexão sobre a ausência de cantoras líricas negras nos livros de história da música brasileira do século XIX.	Antonilde Rosa; Ana Guiomar Souza	2017
O que estou ensinando quando ensino teoria e análise musical no âmbito do ensino superior? Reflexões sobre neutralidade, silenciamento, representatividade e subjetividades nos campos da análise, teoria, composição e criação musical.	Camila Zerbinatti; Isabel Nogueira; Tânia Neiva	2017
Reverberações etnomusicológicas na formação de licenciandos em música: problematizações sobre práticas musicais e diversidade cultural	Luana dos Santos	2017
O Baque na formação de uma Licencianda em Música: Um relato a partir das experiências no grupo de práticas vocais coletivas da UNIPAMPA.	Cibele Correa; Luana dos Santos	2018

Manifestações culturais e história de vida de uma paraibana e compositora de ciranda e coco de roda.	Ana Lucia Oliveira; Isabel Lima	2018
Das epistemologias feministas decoloniais ao sagrado feminino em música no Brasil.	Laila Rosa	2018
Ópera, raça e gênero sob o ponto de vista de artistas negras(os).	Antonilde Rosa	2019
A presença da colonialidade na constituição de grades curriculares dos cursos de graduação em música de instituições de ensino superior da América Latina e Caribe.	Clarissa Souza; Liz Ramirez; Juliane Larsen	2020

Fonte: Autora.

A educação musical popular, a cultura popular e a preservação e transmissão do patrimônio cultural, foram temas inter cruzados e referidos em algumas pesquisas selecionadas. Dialoga-se, portanto, a partir da pesquisa de Harue Tanaka (2013) e as Ganhadeiras de Itapuã como fundamentais para a manutenção e preservação da história brasileira e da cultura africana. Nas vozes das mulheres negras, a história dos antepassados é viva e suas narrativas são de resistência para as gerações mais novas. A história de vida da mestra Vó Mera, compositora de ciranda e coco de roda, também constitui a memória e identidade da cultura afro-brasileira na Paraíba. A partir da perspectiva que as manifestações culturais, originalmente construídas na cultura da população negra, são registros históricos e culturais, torna-se fundamental reconhecer a importância dessas tradições também na educação musical. Partindo-se da oralidade e das metodologias não-convencionais de ensino, a prática musical é estabelecida. A disseminação das manifestações culturais precisa ser compreendida numa perspectiva democrática, na qual as pessoas sejam motivadas a refletir, construir e ressignificar acerca de suas práticas (OLIVEIRA; LIMA, 2018).

Nessa perspectiva, Gomes, Rosa (2014) e Tanaka-Sorrentino (2012) salientam o protagonismo de mulheres negras no samba de roda e nas manifestações populares, no caso de Dona Eugênia, figura exponencial que fundou a Escola de Samba Malandros do Morro, embora a história da criação seja omitida invisibilizando-a enquanto alguém que fazia figurinos e fantasias. Além do gênero, que historicamente subalterniza o sujeito mulher, outros marcadores sociais se interseccionam e atuam em distintas e específicas formas de opressão e silenciamento, neste caso me refiro à etnicidade e raça. Segundo Antonilde Rosa e Ana Souza (2017, p. 36) a subalternização das mulheres negras, construída pelos ideais do patriarcado e do sistema racista, configura-se como entraves simbólicos e

instrumentos concretos para a exclusão e desvalorização das cantoras líricas negras da musicologia clássica brasileira. Por conseguinte, essas trajetórias histórico-sociais são invisibilizadas também nos livros de história da música, refletindo diretamente em uma educação musical alicerçada em narrativas hegemônicas da branquitude. Considera-se que os epistemicídios musicais, conjunto de ações que deslegitimam, anulam e desqualificam inúmeros saberes simbólicos de diversas culturas, atuam de maneira articulada perpassando inúmeras esferas inclusive, no que tange a transmissão de conhecimento em música.

Em um modelo hierarquizado na produção de saber, onde o conhecimento ocidental é posicionado como universal [...] aponta a necessidade de descolonização da produção de conhecimento. (ROSA, 2019, p. 159)

Torna-se fundamental que além de revisar e acrescentar capítulos da história da música que considerem mulheres é necessário que sejam reconsideradas prioridades (VERMES, 2013), nessa perspectiva que reconheçam etnicidade e raça como categorias necessárias de análise em música e em educação musical. Levando-se em consideração Kramer (2000) pode-se analisar o exposto a partir de uma questão de apropriação e transmissão musical. Compreende-se, portanto, que pesquisas que investigam criticamente a presença de mulheres negras na história da música brasileira acarretam diretamente em uma pedagogia musical crítica. No que tange uma apreciação qualificada e uma teoria responsável, torna-se necessário que professoras e professores de educação musical considerem aspectos sociais, históricos, filosóficos e antropológicos da música. Nesse sentido, caminharemos rumo à uma educação musical alinhada com as premissas de Kraemer (2000) e Green (2012), ou seja, que além de interpretar, conscientizar e transformar a partir de reflexões sociais, históricas, filosóficas e antropológicas em música, também possamos enveredar para outras percepções e significados extramusicais.

Com um olhar mais atento às instituições de ensino superior em música da América Latina e do Caribe, as pesquisadoras Clarissa Souza, Liz Ramirez e Juliane Larsen (2020) identificam inúmeras exclusões simbólicas no que tange os currículos acadêmicos. Saliencia as autoras que identificar as estruturas da colonialidade no ensino musical é aperceber as marginalizações das culturas populares e suas manifestações musicais, nesse sentido ao admitir a presença da colonialidade no ensino musical desvelam-se as configurações sociais que determinam o que é arte,

cultura e ensino (SOUZA; RAMIRES; LARSEN, 2020, p.124). Ademais, de acordo com Zerbanatti, Nogueira e Neiva (2017) a neutralidade no ensino superior em música, engendra exclusões e silenciamentos que legitimam vozes mais adequadas do que outras. Considerando a música enquanto uma construção social que perpassa outros mecanismos como a indústria fonográfica e o imaginário social, pode-se considerar que as universidades de ensino superior também constituem significados delineados (GREEN, 2012) da música. Levando em consideração que as delineações musicais carregam significados extramusicais, definindo-se a partir de valores simbólicos estabelecidos socialmente, compreende-se que as exclusões simbólicas de narrativas e saberes dos povos originários, indígenas, afrodiáspóricos e das mulheres, não é uma exclusão neutra e, portanto, já carrega significado. Nessa perspectiva, o saber musical hegemônico não invisibiliza e desvaloriza apenas as músicas e as práticas musicais inseridas em determinada cultura, mas além, subalterniza os sujeitos que as produzem.

No intento de oportunizar práticas educativas contra-hegemônicas e decoloniais no ensino superior em música, Santos (2017) considera através da perspectiva etnomusicológica, reflexões positivas entre acadêmicos de licenciatura em música. Ao considerar os gêneros musicais como construto de questões sociais, salienta-se também o recorte da etnicidade, raça e gênero. Conceber, portanto, as práticas musicais como potências na constituição de sujeitos sociais pode ser um caminho frutífero para práticas educativas (SANTOS, 2017). Em paralelo a isto, afirma-se em Correia e Santos (2018) a importância de reflexões críticas que corroborem em práticas pedagógico-musicais que estejam em sintonia com as narrativas da diversidade cultural e da multiculturalidade. Em diálogo com bell hooks (2013) nenhuma educação é politicamente neutra, nesse sentido, professoras e professores ensinam a partir de um ponto de vista, dificultando uma comunidade de aprendizado que abrace plenamente a pluralidade de saberes. Contudo, salienta hooks (2013) que a multiculturalidade alicerçada na pedagogia, emancipa alunas e alunos a refletirem criticamente e se expressarem de maneira livre, sem parcialidades e preconceitos.

Nessa perspectiva, Isabel Nogueira (2016) salienta que os estudos de gênero se articulam como uma lente para ver o mundo e não apenas como temas a serem resgatados, nesse sentido a partir da compreensão dos lugares de fala estabelece a inclusão de novas formas de produção de conhecimento. A pesquisadora considera a

importância da criação de lugares que tenham como intuito o acolhimento às diferenças, oportunizando a criação de novos modelos, vivências musicais e protagonismos.

A partir da compreensão da construção histórica dos lugares de fala, entendo que eles se constituem também como lugares de escuta, demarcando lugares éticos e políticos a partir dos quais os significados são atribuídos, modificados, tensionados [...] o feminismo, juntamente com a raça e etnia – alguns dos marcadores sociais da diferença -, emergem como importantes, como evidências da importância de considerar-se os conhecimentos como situados, como marcadores políticos. (NOGUEIRA, 2016, p. 95)

Dialogando a partir do conhecimento situado e dos lugares de fala e escuta, retomo a reflexão de Laila Rosa (2018): antes de existir uma sonoridade, uma música, existe um corpo histórico, político e atravessados pelos marcadores sociais de diferença de gênero, étnico-racial, sexualidade, classe social, dentre outros. Nesse entendimento, partindo-se da concepção de alienação musical (Green, 2012) questiono-me até qual instância as respostas negativas aos significados inerentes e delineados em música, também são cunhados nos marcadores sociais de diferença. Ademais, reafirma-se que as exclusões de narrativas plurais são responsáveis para a perpetuação de epistemicídios e feminicídios musicais, a vista disso, se considerarmos a educação musical como mediadora de subjetividade e formadora de sujeitos, consideramos também que esta necessita ser democrática e responsável. Com vistas a encerrar estas análises, bell hooks (2013) salienta que o caminho para a educação da liberdade será tensionado a partir da perspectiva crítica e decolonial, de modo que seja fundamental identificar os efeitos do colonialismo no campo educacional. Ao reconhecer a voz de cada aluna e aluno como crucial para a pedagogia engajada, hooks (2013) considera a importância de aprendermos não apenas com os lugares de fala, mas também com os espaços de silêncio. Concluo, portanto, que os espaços silenciados historicamente em música e em educação musical, têm muito a nos dizer e tornam-se essenciais para consolidarmos um ensino de música alinhado à pedagogia engajada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizar essa monografia, que teve como objetivo investigar os grupos de pesquisa que transversalizam suas investigações a partir dos estudos de música e gênero no Brasil, elabora-se algumas considerações. Observa-se que os oito grupos identificados, desenvolvem suas pesquisas em diversos estados brasileiros e tem predominantemente a presença de pesquisadoras. As pesquisas analisadas evidenciam inúmeros campos de investigação e reflexão, como: a performance; a inserção de mulheres em bandas; as intérpretes de mpb; os espaços não formais de ensino; a cultura popular; as cantoras de cabarés; as metodologias não convencionais de ensino em música; as relações da etnomusicologia com a educação musical; a colonialidade nos currículos no ensino superior em música; as cantoras e compositoras negras; a representação feminina nas letras de funk e sertanejo, etc. Nessa perspectiva considera-se que os estudos emergentes são pluralizados e diversos, dialogando seu objeto de investigação com inúmeras áreas das ciências humanas e corroborando em diálogos diretos com a decolonialidade, multiculturalidade e o conhecimento situado. Embora, após finalizar a coleta de dados, não tenha tornado-se aparente muitos estudos de música e gênero que considerem também a educação musical, algumas correlações são possíveis e fundamentais.

As relações de poder, retroalimentadas socialmente a partir de suas inúmeras atuações de subalternização, estão inseridas nos espaços escolares. A música inserida na escola e nos espaços não formais de ensino está diretamente vinculada aos papéis sociais de diferenciação. Nesse sentido, repensar a educação musical e com ela os atravessamentos de gênero, etnicidade e raça é repensar uma estrutura milenar, hegemônica e unilateral que subalterniza historicamente sujeitos e vozes. Considero que pesquisadoras e pesquisadores brasileiros que se inclinam nos estudos de música e gênero, são fundamentais para a compreensão de inúmeros epistemicídios e feminicídios musicais que vigoram também na educação musical. Além de desvelar narrativas histórico-sociais invisibilizadas, essas pesquisas oportunizam reflexões urgentes que tangem os currículos no ensino superior em música, planejamentos e atividades pedagógicos musicais.

Identifico que a grande contribuição dos estudos de música e gênero para a música e a educação musical não se trata essencialmente de visibilizar e tornar pública a produção feminina como compositora, musicista ou intérprete, mas ao

considerar gênero como uma estrutura de dominação que não deslegitima e oprime apenas mulheres, mas outros marcadores sociais de diferença, inúmeras esferas são tensionadas e questionadas. Desta maneira, concluo que os documentos analisados a partir dos respectivos grupos de pesquisa, são fontes fundamentais para uma educação musical mais democrática e reflexiva. Ao considerar que a estrutura hegemônica, masculina, branca e ocidental tem sua manutenção legitimada também nos planejamentos em ensino de música, os estudos de música e gênero se desvelam como novos caminhos, inclusive, para a formação de professoras e professores.

Salienta-se ainda que, além de significados inerentes e delineados, a música torna-se mediadora de subjetividades e insere-se no imaginário social. Nessa perspectiva, considerando-se que nenhum discurso é neutro e isento, concluo que esse campo de pesquisa em questão, se consolida como horizontal, desestabilizador e crítico-reflexivo. Tendo em vista que a escola, um dos primeiros espaços de socialização de sujeitos, atua fundamentalmente para a formação de indivíduos, reconheço, portanto, que a pedagogia engajada se estabelece necessária para demais diálogos. Para a construção de uma comunidade alicerçada nesse segmento, é indispensável levar em conta as narrativas de alunas e alunos, de modo que todas as vozes sejam ouvidas, respeitadas e consideradas. Nesse sentido, depreende-se que a educação musical ao considerar as categorias de gênero, etnicidade e raça como diálogos possíveis e necessários para o ensino de música, outras formas pedagógico-musicais serão oportunizadas. Reconhecendo cada voz como fundamental para o tecido escolar e social, as práticas educacionais apoiadas na multiculturalidade e na pluralidade de narrativas tornam-se essenciais, tendo em mente que inúmeras práticas musicais que vigoram carregam silêncios e invisibilidades.

Ademais, as metodologias não-convencionais de ensino, a educação musical popular, a cultura popular e os estudos da etnomusicologia em perspectiva com a licenciatura em música, se desvelam como potencialidades para se repensar a música e por conseguinte a educação musical. Concluo essa monografia afirmando que as pesquisas de música e gênero, embora recentes no Brasil, oportunizam reflexões fundamentais que não apenas retomam trajetórias histórico-social invisibilizadas, mas tensionam a colonialidade estabelecida em inúmeras instâncias. Considera-se, portanto, que perpetuar e retroalimentar a hegemonia dominante em música e em educação musical corrobora diretamente para a persistência de exclusões simbólicas

que não se restringem apenas nessas áreas de conhecimento, mas consolida-se em todo o tecido escolar, social e subjetivo.

REFERÊNCIAS

ALVES, Aldrey Cristine. **A desigualdade de gênero na iniciação musical: análise de livros didáticos**. In: XIII Encontro de Educação Musical da Unicamp, 2017, Campinas – SP. XIII EEMU, 2018.

CAMARGO, Tâmie Pages; WILLE, Regiana Blank. **Educação Musical e Gênero: um estudo a partir do olhar de adolescentes sobre as mulheres**. In: XXIII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, p. 1-14, Manaus, 2017.

CESAR, Patrícia Kawaguchi; CARON, Leonardo. **Questões de gênero na aula de Música**. In: X Encontro de Educação Musical da Unicamp, 2017, Campinas. Anais do X Encontro de Educação Musical da Unicamp, 2017.

CORREA, Cibele Ambrozzi; SANTOS, Luana Zambiazzi dos. **O Baque na formação de uma Licencianda em Música: Um relato a partir das experiências no grupo de práticas vocais coletivas da UNIPAMPA**. In: XVIII Encontro Regional Sul da Associação Brasileira de Educação Musical, 2018, Santa Maria. Anais do XVIII Encontro Regional Sul da Associação Brasileira de Educação Musical, 2018.

DENZIN, Normam; LINCOLN, Yvonna. A disciplina e a prática da pesquisa qualitativa. In: **Planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. 2 ed. Porto Alegre: ARTMED, 2006

DORNELLAS, Janette; PIRES-MOTA, Gisele. **Acervo de Canção de Câmara de Hermelindo Castello Branco: questões sobre a inserção de compositoras no repertório cancional canônico no Brasil**. In: XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2018, Manaus. XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2018.

FREIRE, Vanda Lima Bellard; PORTELLA, Angela Celis Henriques. **Mulheres pianistas e compositoras, em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930)**. Bogotá: Cuadernos de MÚSICA, ARTES VISUALES Y ARTES ESCÉNICAS. v. 5, n 2. Julio - Diciembre, 2010.

FREIRE, Vanda Lima Bellard; PORTELLA, Angela Celis Henriques. **Mulheres compositoras: da invisibilidade à projeção internacional**. In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (Org.). Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas. ANPPON – Pesquisa e música no Brasil. v. 3, p. 279-302, 2013.

GREEN, Lucy. **Identidade de gênero, experiência musical e escolaridade**. Música, Psicologia e Educação, 2, 47-64.2000.

GREEN, Lucy. **Ensino da música popular em si, para si mesma e para “outra” música: uma pesquisa atual em sala de aula**. Revista da ABEM, v.20, nº28, p. 61-80. Londrina, 2012.

GOMES, Francimária Ribeiro; ROSA, Laila Andresa Cavalcante. **Os Processos de Protagonismo de Mulheres Negras no Recôncavo da Bahia: O Samba de Roda**

como Mediador das Relações Cotidianas. Revista Olhares Sociais / PPGCS / UFRB, Vol. 03. No. 02. 2014/ pág. 86. Olhares Sociais, v. 04, p. 86-110, 2015.

HOLANDA, Joana Cunha de Holanda; GERLING, Cristina Maria Capparelli. **Eunice Katunda e Esther Scliar no contexto do modernismo musical.** Música Hodie, v. 6, p. 61-84, 2006.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a Educação como prática de liberdade.** Tradução de Marcelo Brandão Cipolla- São Paulo. 2013

KOCH, Traugot. **Internet search services.** Erste INETBIB-Tagung in der UB Dortmund, March 11, 1996.

KRAEMER, Rudolf-Dieter. **Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical.** Trad. Jusamara Souza. Em Pauta: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 11, n. 16/17, p. 50-75, abr./nov. 2000

LIMA, Telma Cristiane Sasso de; MIOTO, Regina Célia Tomaso. **Procedimentos metodológicos na construção do conhecimento científico: a pesquisa bibliográfica.** Rev. Katál. Florianópolis v. 10 n.2007.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas.** Pro-Posições, vol.19, n.2, pp.17-23, 2008.

LUCKOW, Fabiane Behling. **Da Tosca ao Lundu: Chanteuses e cantoras nos clubes noturnos de Porto Alegre (RS) nas primeiras décadas do século XX.** In: X Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular Rama Latinoamericana, 2012, Córdoba. Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN (UdelaR), 2012. p. 497-503.

MARIANO, Hugo Romano. **Musicalização infantil na licenciatura, gênero e sexualidade.** In: VIII Encontro de Educação Musical da UNICAMP, Campinas – SP, 2015.

MARIANO, Hugo Romano; ALTMANN, Helena. **Gênero e sexualidade na educação musical, a materialização da heteronormatividade.** In: XI Encontro de Educação Musical da Unicamp, 2017, Campinas - SP. XI EEMU, 2017.

MONTEIRO DA SILVA, Eliane. **Compositoras Latino-americanas: vida obra análise de peças para piano.** 1.ed. São Paulo: Ficções Editora, v. X. 240p, 2019.

MORAES, Roque. **Análise de conteúdo.** Educação, Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, ano XXII, n.37, pp.7-31, março 1999.

MOREIRA, Marcos dos Santos. **Mulheres em filarmônicas: Pioneirismos e busca de igualdade no Nordeste Brasileiro e Norte Português.** XXX Congresso Latinoamericano de Sociologia - Alas, 2015, pp.1-10, San Jose, Costa Rica, 2015

MOREIRA, Marcos dos Santos. **Bandas de Música e Gênero: Uma Busca da Ativa Participação da Mulher Nordestina.** Revista Latino-americana de Geografia e Gênero, v. 4, p. 66-76, 2013.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. **A musa despedaçada: representações do feminino nas canções brasileiras contemporâneas.** Florianópolis: Seminário Internacional Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder, 2008.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. **Pesquisando as compositoras brasileiras no século XXI.** São Paulo: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 71, p. 181-192, dez. 2018.

NOGUEIRA, Isabel Porto. **Movimentos e impermanências: reflexões para uma musicologia criativa, feminista e decolonial.** In: VI Simpósio Internacional de Musicologia da Universidade Federal de Goiás. Anais do VI Simpósio Internacional de Musicologia da Universidade Federal de Goiás - 13 a 17 de junho de 2016. Goiânia: Editora da UFG, p. 85-99, 2016.

NOGUEIRA, Isabel Porto; PORTO, Patrícia Pereira. **Imagem e representação em mulheres violonistas: algumas reflexões sobre Josefina Robledo.** In: XVII Congresso da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2007, São Paulo. Anais do XVII Congresso da ANPPOM. São Paulo: Editora Eletronica, p. 1-12, 2007.

NOGUEIRA, Isabel Porto; GERLING, Cristina Maria Capparelli. **Mulheres ao piano no sul do Brasil: notas para uma história da escola pianística de Antônio Leal de Sá Pereira e Guilherme Fontainha entre Pelotas e Porto Alegre (1909-1930).** In: XXI Congresso da ANPPOM 2011, Uberlândia. A fuga (marcha-rancho) de Edino Krieger., v. 1. p. 1323-1329, 2011.

NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (Org.). **Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas.** 1. ed. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, v. 1. 478p. 2013.

NOLETO, Rafael. **'Quero ficar no teu corpo feito tatuagem': cantoras brasileiras, fãs homossexuais e performatividades.** In: Isabel Porto Nogueira; Susan Campos Fonseca. (Org.). Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas. 1ed.Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, p. 203-232., 2013.

NOLETO, Rafael. **Devotas e Divinas: Reflexões sobre as performances de sacralização das cantoras de MPB no contexto ritual do Círio de Nazaré em Belém, Pará, Amazônia.** Amazônica: Revista de Antropologia (Impresso), v. 7, p. 210-242, 2015.

OLIVEIRA, Ana Lucia Tavares de; LIMA, Isabel Franca de. **Manifestações culturais e história de vida de uma paraibana e compositora de ciranda e coco de roda.** In: XIX ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO ENANCIB 2018, 2018, Londrina, Informação e Memória - Pôster, v. 1. p. 1-8, 2018.

OLIVEIRA, Keila de; SARACHIN, Ethiana; Salva, Sueli. **Relações de Gênero e Educação.** Sociais e Humanas, Santa Maria. v. 24, p. 101-110, 2011.

PENNA, Maura. **Poéticas musicais e práticas sociais: reflexões sobre a educação musical diante da diversidade.** Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 13, 7-16, set. 2005.

PRADO, Bruna Queiroz. **Cantores e músicos: uma reflexão sobre gênero e profissão a partir de Maria Bethânia.** In: XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2016, Belo Horizonte. XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2016.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. **Formação intercultural em música: perspectivas para uma pedagogia do conflito e a erradicação de epistemicídios musicais.** INTERMIO (UFMS), v. 23, p. 99-124, 2017.

QUEIROZ, Luis Ricardo. **Educação musical é cultura: nuances para interpretar e (re)pensar a práxis educativo-musical no século XXI.** DEBATES - CADERNOS DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA , v. 18, p. 163-191, 2017.

ROSA, Laila Andresa Cavalcante. **Das epistemologias feministas decoloniais ao sagrado feminino em música no Brasil.** In: María Luisa de la Garza Chávez; Carlos Bonfim. (Org.). La música y los mitos. Investigaciones etnomusicológicas. 1ed. Tuxtla Gutiérrez: UNICACH (Chiapas) e UFBA (Bahia), v. , p. 303-326, 2018.

ROSA, Antonilde Pires; SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. **Cantoras afro - brasileiras de ópera: uma reflexão sobre a ausência de cantoras líricas negras nos livros de história da música brasileira do século XIX.** Revista ABPN, v. v. 9, p. 20-36, 2017.

ROSA, Antonilde Pires. **Ópera, raça e gênero sob o ponto de vista de artistas negras(os).** REVISTA MÚSICA (ONLINE), v. 19, p. 149-172, 2019.

SANTOS, Luana Zambiazzi dos. **Reverberações etnomusicológicas na formação de licenciandos em música: problematizações sobre práticas musicais e diversidade cultural.** In: VIII ENABET, 2017, Rio de Janeiro. Anais do VIII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, p. 654-663, 2017.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica.** Educação e Realidade, vol. 16, no 2, Porto Alegre, jul./dez. p.5, 1995.

SIEDLECKI, Vivian Regina. **A diversidade de gênero e sexualidade na perspectiva de licenciados/as em música.** Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes, 2016.

SILVA, Ariana Mara da; ROSA, Laila Andresa Cavalcante. **Reflexões feministas e o rap das lésbicas negras latino-americanas.** In: XI Seminário Internacional Fazendo Gênero:13th. Women's Worlds, 2017, Florianópolis. Anais do XI Seminário Internacional Fazendo Gênero : 13th. Women's Worlds. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, p. 1-12, 2017.

SILVA, Elenita Pinheiro de Queiroz. **Entremeando corpos, sexualidades, gêneros e educação escolar.** In: FERRARI, Anderson (org.). Corpo, gênero e sexualidade. Lavras (MG): UFLA, 2014.

SILVA, Helena Lopes da. **Gênero, adolescência e música: Um estudo de caso no espaço escolar**. Em Pauta (UFRGS. Impresso), v. 17, p. 71-92, 2006.

SOCCA, Thaís Saucó. **Construções de gênero na banda do Imba de Bagé/RS: Um estudo etnomusicológico histórico (1960-1976)**. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Música), Universidade Federal do Pampa, 2019.

SOUZA, Clarissa Lotufo; RAMIREZ, Liz Leticia Martinez; LARSEN, Juliane Cristina. **A presença da colonialidade na constituição de grades curriculares dos cursos de graduação em música de instituições de ensino superior da América Latina e Caribe**. PROA: Revista de Antropologia e Arte, v. 10, p. 122-152, 2020.

SCHULTZ, Aline da Rocha. **Violências contra as Mulheres: o conteúdo das músicas que embalam as festas de casas noturnas na cidade de Dourados/MS**. Dissertação em Sociologia. Universidade Federal de Dourados, 2016.

TANAKA-SORRENTINO, Harue. **A Malandros do Morro: Diário de uma ritmista**. Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares (Online), v. 9, p. 21-38, 2012.

TANAKA-SORRENTINO, Harue. **Música, performance, gênero e idade/geração na comunidade Itapuãzeira**. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 10. Simpósio temático: Das epistemologias às performances, sonoridades e linguagens diversas, 2013, Florianópolis - SC. Desafios atuais dos feminismos. Florianópolis (SC): Editora Mulheres: UFSC, 2013.

VERMES, Viviane Monica. **As Mulheres na Cena Musical do Rio de Janeiro da Belle Époque: práticas e representações**. In: Isabel Porto Nogueira; Susan Campos Fonseca. (Org.). Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas. 01ed. Goiânia; Porto Alegre: Anppom, v. 01, p. 303-322, 2013.

WENNING, Gabriela Garbini. **Docência de música e a diversidade de gênero e sexualidade: um estudo com professores/as de música na educação básica**. 2019. 129f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

WERNECK, Jurema Pinto. **Macacas de auditório? Mulheres negras, racismo e participação na música popular brasileira**. In: BRASIL. Presidência da República. Secretaria de Políticas para as Mulheres. Prêmio Mulheres Negras Contam sua História – 2013. Brasília: Presidência da República, Secretaria de Políticas para as Mulheres, 2013

WOLFFENBÜTTEL, Cristina Rolim; PAIVA, Camila de Luna. **Women Researchers in the Brazilian Music Scene**. INTERNATIONAL JOURNAL OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCE, v. 10, p. 7-20, 2020.

ZERBINATTI, Camila. NOGUEIRA, Isabel. PEDRO, Joana. (2018). **A emergência do campo de música e gênero no Brasil: reflexões iniciais**. Descentralada Revista Interdisciplinaria de Feminismos y Género, v. 2, p. 1-18, 2018.

ZERBINATTI, Camila; NOGUEIRA, Isabel Porto; NEIVA, Tânia. **O que estou ensinando quando ensino teoria e análise musical no âmbito do ensino superior? Reflexões sobre neutralidade, silenciamento, representatividade e subjetividades nos campos da análise, teoria, composição e criação musical.** In: II Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical, 2017, Florianópolis. Anais do II Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical. Florianópolis: CENTRO DE ARTES DA UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA, 2017. v. 1. p. 128-138.