

**Recensão: Paula Gomes-Ribeiro, Júlia Durand, Joana Freitas
e Filipe Gaspar (eds.), *Música, género, sexualidades:
Musical Trouble... After Butler* (Famalicão, Húmus,
2021), 240 pp., ISBN: 978-989-755-641-8**

Helena Lopes Braga

CESEM
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa
hlopesbraga@gmail.com

EM 2021 FOI PUBLICADA A PRIMEIRA COLETÂNEA de ensaios sobre género e música em Portugal. A edição de *Música, género, sexualidades: Musical Trouble... After Butler* é motivo para celebrar, apesar de tardia, porque cimentou o campo de estudos no país.¹ Como Gomes-Ribeiro escreve, «o NEGEM [Núcleo de Estudos em Género e Música] inaugurou em Portugal o trabalho científico sistemático no domínio» do género e música. Faltou por isso nesta introdução conhecer a história do grupo, desde a sua fundação em 2012,² nomearem-se as investigadoras que o fundaram (Paula Gomes-Ribeiro, Nuno Fidalgo, Helena Lopes Braga, Manuela Oliveira) bem como outras que com ele colaboraram (João Romão, Cátia Sousa, Minerva Martins), e listar os seminários do NEGEM, desde o primeiro «Das políticas de género nos discursos e práticas da música», que teve lugar nos dias 17 e 24 de fevereiro e 10 e 17 de março de 2014.

A musicologia feminista emergiu, como Gomes-Ribeiro salienta na introdução, ressaltando alguns importantes estudos anteriores, entre finais dos anos 1980 e os anos 1990, no contexto norte-americano. Não significa que não tenha havido estudos similares e contemporâneos ou até anteriores noutras geografias, mas tão somente que se institucionalizou enquanto subcampo académico naquele

A autora segue o *Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa* de 1990.

¹ Lembre-se a título de exemplo que em Espanha há monografias editadas desde 1998, com a coleção de ensaios editada por Marisa Manchado TORRES (1998), seguida da monografia de Pilar Ramos LÓPEZ (2003).

² O Núcleo de Estudos em Género e Música foi fundado em Abril de 2012 por Paula Gomes-Ribeiro, Nuno Fidalgo, Helena Lopes Braga e Manuela Oliveira, à época todas investigadoras do CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical).

contexto. Não é de somenos ressaltar este enquadramento para que se repensem as lógicas imperialistas que colonizam a academia e canonizam a academia em língua inglesa, e particularmente a estadunidense. Assim, também em Portugal há estudos musicológicos anteriores à fundação do NEGEM que, ainda que nem sempre possam ser considerados feministas, se focaram em mulheres e/ou tiveram em consideração o género como elemento constituinte e determinante nas suas narrativas.³ É ainda importante referir o impacto do projeto *Euterpe revelada: Mulheres na composição e interpretação musical em Portugal nos séculos XX e XXI*, coordenado por Helena Marinho da Universidade de Aveiro, entre 2016 e 2020. Este projeto foi responsável por um multiplicar de publicações e participações em conferências internacionais por parte de musicólogas portuguesas que trabalharam mulheres e música, incluindo a edição de música composta por mulheres, e monografias, entre as quais saliento o livro *Hidden Archives, Hidden Practices: Debates About Music-making* (MARINHO - PESTANA - ARTIAGA - PENHA 2020). Embora o livro referido não seja exclusivamente dedicado a mulheres e música, vários dos seus capítulos são-no, e faz parte das intenções da publicação alargar o conhecimento na área.

Gomes-Ribeiro informa que *Musical Trouble...* parte de Judith Butler, conforme o título sugere, e resultou de uma conferência internacional que pretendeu «aferir o impacto da produção de Judith Butler, e particularmente de *Gender Trouble* [...] na investigação musicológica» (p. 8). Porém, não há quaisquer ecos do pensamento butleriano à exceção do capítulo de Marco Roque de Freitas. Na verdade, mais do que isso, não há no volume uma definição do que as suas editoras ou autoras entendem como género.⁴ Subentende-se que importam o discurso de Butler, mas seria importante perceber como negociam e relacionam as suas interpretações de Butler com os seus próprios objetos e metodologias de estudo. Esta introdução seria o lugar para expor, se não uma definição que perpassasse todos os capítulos, uma que fosse a do NEGEM. Em vez disso, aquilo que se encontra são expressões como «género como fator sociocultural e político», «categorias de género» (p. 9), «binarismo de género» (p. 15), e considera-se a sexualidade e género como «dimensões da visibilidade do sujeito» (p. 15). Estas expressões tornam-se ininteligíveis a quem não for já versada em estudos de género, e podem ser confusas mesmo para quem o é, por não corresponderem aos conceitos mais comumente utilizados nessa área de estudos.

Na leitura deste livro, salta à vista a sua grande heterogeneidade, não só temática e metodológica, o que é de louvar, mas também qualitativa – fruto da ausência de uma necessária revisão científica. Assim, há textos que se destacam dos demais por denotar conhecimento de um *corpus* teórico

³ São exemplo disso: POMBO (1993; 1996), LESSA (1999), MOREAU (2002), ELEUTÉRIO (2003), SERRÃO (2006), AZEVEDO (2007), OLIVEIRA (2011), PESTANA (2011), MARTINS (2011).

⁴ Marco Roque de Freitas assume o género como performativo, citando Butler, mas também não define o conceito além deste aspeto.

alargado e atualizado, como os de Gentil, Gaspar ou Durand. Não obstante, todos os capítulos deste livro consolidam a área dos estudos em género e música em português.

O recurso a Pierre Bourdieu enquanto referência sobre género, particularmente evidente na introdução de Gomes-Ribeiro e no capítulo de Freitas, perturba a leitura. Bourdieu é um autor que beneficia da sua posição privilegiada enquanto homem branco bem-posicionado nas hierarquias académicas eurocêntricas, cujo pensamento sobre género peca por ser tardio e por revelar o desconhecimento do autor, que escreveu sobre um tema quando já existia um *corpus* teórico muito mais elaborado do que o seu havia décadas. No fundo, Bourdieu baseia a sua leitura nos dois sexos comumente consagrados (macho *versus* fêmea), considerando-os opostos, e mais não faz do que aplicar as suas teorias sociológicas pré-existentes a um novo binário. Tal como concebera o seu sistema de análise de classes, parece querer resumir facilmente o tema a uma oposição hierárquica entre dominante *versus* dominado, em que fez equivaler o primeiro ao homem e o segundo à mulher – ignorando a extensa problematização de uma designação pretensamente universal, mas geográfica e temporalmente localizada, de mulher (ou de homem). O autor menosprezou ainda a importância que outras variáveis, como por exemplo a classe, que tanto trabalhara, ou a origem étnico-racial, ou a idade, têm nessa hierarquia e não concebeu as relações de poder (entre os dois sexos que trata) de forma dinâmica e interatuante, tendo em conta a agência e as possibilidades infinitas de protesto e resistência em atos quotidianos.⁵ Falta a Bourdieu e a quem nele se ancora uma visão mais foucauldiana da circulação do poder e um *corpus* teórico feminista interseccional.

O livro está dividido em três partes. A primeira, «Binarismo de género e relações de poder», com quatro capítulos, a segunda, «Personagens, narrativas e (re)definições de género», e a terceira parte, «Músicas, espaços e dinâmicas sexuais», com dois capítulos cada. A primeira parte começa com um capítulo de Maria José Artiaga sobre a «orquestra de senhoras» dirigida pela maestra austríaca Josephine Amann (1848-87) que se estabeleceu em Portugal em 1879. Pese embora uma ou outra observação generalista do enquadramento histórico que revelam imprecisões históricas e conceptuais,⁶ o capítulo traz uma exposição necessária em língua portuguesa sobre uma mulher que se celebrou no Norte global como diretora de orquestra na segunda metade do século XIX. Conforme Artiaga nota, este capítulo e um outro que a autora publicou noutra coletânea

⁵ Críticas semelhantes sobre negação de agência e de possibilidades de resistência e subversão foram feitas também a Butler e a Candace & Zimmerman, por DEUTSCH (2007) ou VIDAL-ORTIZ (2009).

⁶ Entre estas, saliento o uso da recorrente da expressão universalizante «a mulher» (pp. 21-3), generalizando as infundáveis possibilidades transeccionais, isto é, com variações de classe, etnia, religião, geografia, idade, etc. O texto refere-se exclusivamente a uma definição urbano-europeia da jovem mulher burguesa. Outro aspeto impreciso é a referência a «movimentos feministas que se desenvolveram ao longo do século XIX», não sendo identificada qualquer localização nem dadas referências. Como não existe um consenso historiográfico sobre movimentos feministas desenvolvidos no século XIX, desconhece-se a que movimentos a autora se refere.

complementam-se; porém, a relevância histórica de Amann em Portugal está ainda largamente por traçar, como a própria autora também termina (p. 44).

Após uma introdução informada, o capítulo de Ângela Portela estuda a receção de três mulheres músicas na imprensa portuguesa e brasileira entre 1870 e 1910: Cinira Polónio (1857-1938), Etelvina Serra (1882-1973) e Palmira Bastos (1875-1967). A autora conclui que nos textos publicados, assinados maioritariamente por homens, as mulheres músicas estudadas eram essencialmente apreciadas de forma generizada, ou seja, objetificadas e qualificadas com adjetivos habitualmente associados ao universo feminino (ex. delicadeza, charme, simpatia, formosura, elegância, encanto, beleza, entre outros), além de serem enaltecidas funções maternais e de cuidado e referidas as suas ligações familiares e/ou matrimoniais. As suas aptidões artísticas e musicais eram comentadas num plano secundário, por vezes meramente acessório. Portela defende que este tratamento era instrumentalizado pelas próprias mulheres músicas, negociando assim a sua presença (permitida) na esfera pública, gerando contradições entre as limitações que esta mesma negociação impunha aos seus desejados percursos e notabilidade artística.

Isabel Pina apresenta uma refrescante perspectiva de bastidores sobre uma das figuras centrais da história da música em Portugal do século XX, Luís de Freitas Branco (1890-1955). A protagonista deste capítulo é Maria Helena de Freitas (1912-2004), companheira de Freitas Branco durante treze anos, que foi gestora das sociabilidades musicais do seu companheiro, tendo também tentado controlar as narrativas públicas em torno da sua reputação. O papel de Maria Helena de Freitas é quase uma regra na história da consagração pública de homens notáveis, pelo que este capítulo peca pela falta de teorização e contextualização historiográfica. Outro aspeto que faltou mencionar na problematização foi o início da relação entre Freitas e Freitas Branco, quando a primeira era adolescente e aluna do segundo, que então ainda vivia com a sua esposa Estela Ávila de Sousa. A hierarquia entre aluna e professor, mediada pela diferença de idades, seria transportada para a hierarquia entre administrativa/gestora e compositor «mestre», que Pina identifica como uma fetichização (p. 81). O véu que este capítulo levanta merece ser desenvolvido, para se saber mais sobre esta mulher cuja importância para a historiografia vai, como se percebe muito, mais além do que a sua própria atividade pública posterior enquanto crítica musical ou palestrante, então legitimada pela relação com Nuno Barreiros.

O capítulo de Teresa Gentil, o único escrito em língua inglesa, discute o percurso artístico da cantora angolana Aline Frazão (n. 1988). A partir de uma perspectiva de género interseccional, Gentil problematiza – reconhecendo o seu conhecimento situado – o percurso biográfico de Frazão, baseando-se em entrevistas a fãs e à própria cantora, análise da sua música, letras e concertos, e análise dos discursos sobre Frazão veiculados pelos média. A autora conclui que Frazão fez diversas concessões artísticas, pessoais e na sua imagem no início da sua carreira, que lhe permitiram

mercantilizar-se e conquistar alguma notoriedade pública dentro da *label* «world music». Porém, a partir do seu terceiro álbum, *Insular*, de 2015, Frazão começou a expressar-se mais livremente, na música, discursos e imagem, adotando então uma voz literal e figurativamente mais crítica e com implicações políticas em todas essas vertentes. A análise de Gentil é inclusiva e complexa, não deixando de fora o ativismo feminista e anti-autoritário da cantautora, não só na sua *persona* artística como também na sua atividade política pessoal, e o resultado da postura permissiva do Estado angolano que não censurou nem perseguiu, até hoje, Frazão. Gentil acredita que a permissividade relativa a Frazão ajuda à legitimação da falsa imagem de um Estado cosmopolita e democrático.

A abrir a segunda parte, Filipe Gaspar traz um estudo consubstanciado sobre a reprodução do sistema patriarcal burguês na opereta de finais do século XIX. Fá-lo de duas formas, primeiro discutindo a construção da celebridade no caso da cantora-atriz Cinira Polónio (1857-1938), focando pequenas subversões de género na sua biografia e percurso profissional. Depois, analisa as masculinidades na opereta finissecular, desde o travestismo como processo que desmonta o desejo masculino heterossexual e produz um casal lésbico até representações de masculinidades alternativas – neste caso, personagens masculinas a quem são atribuídas características tidas como femininas, como forma de sugerir uma orientação sexual não normativa. Para corroborar as suas teorias, Gaspar inclui a análise de partituras musicais e guiões das operetas e números musicais em questão. A proposta final de Gaspar é que estas personagens e respetivas estratégias comunicativas oferecem um potencial transgressor, não sendo este incompatível com o propósito cómico, que autores como Berlanstein (1996) defendem não perturbar o sistema patriarcal (binário) vigente.

Em «Music is coming», Joana Freitas discute o papel da música na construção das personagens Cersei Lannister e Daenerys Targarien da série *Game of Thrones*. Freitas defende que densidade musical dos excertos da banda sonora original que acompanham aquelas personagens aumenta à medida que as duas mulheres se tornam cada vez mais poderosas no decorrer da série. Como já referi anteriormente, o uso do sistema dominante *versus* dominado (por exemplo, Daenerys Targarien ter passado de dominada a dominante, pp. 165-6) é limitado por inserir as personagens em dualismos simplistas que não têm em consideração subtilezas ao nível da agência individual nem pequenos atos subversivos que acabam por passar despercebidos. Um aspeto que ficou de fora desta análise foi a problematização da origem de classe e da branquitude das duas mulheres, que seria porventura interessante articular também com a parte musical. Em que medida é que duas mulheres brancas – Daenerys Targarien imbuída do espírito de salvadora branca (*white savior*) – provenientes de duas famílias poderosas estão efetivamente a romper um cânone de representatividade? Talvez a investigadora, agora que a série terminou, leia as duas personagens de forma diferente, mas parece que as duas mulheres na verdade reforçam enquanto simultaneamente resistem a vários estereótipos, inclusivamente de género. O culminar dessa

caraterização dá-se no final da série, com a morte trágica de ambas, como castigo por ousarem aspirar ao trono de ferro, que acabará por ser ocupado por um homem.


Júlia Durand assina um capítulo sobre música na pornografia audiovisual. Após uma cuidada e alongada contextualização à pornografia audiovisual e aos usos da música nesta, Durand analisa três exemplos de produtoras de pornografia não tradicional: dois casos de pornografia feminista (a produtora de Erica Lust e o *site* Erotica X) e um *site* de pornografia BDSM (kink.com). Nos três casos, destaca Durand, a categorização musical corresponde às conotações habitualmente estabelecidas em bandas sonoras cinematográficas (p. 194). Por exemplo, na pornografia BDSM recorre-se a códigos musicais provenientes dos filmes de terror ou ação (p. 200). A autora observa como a música usada pelas produtoras analisadas é também ela diferente da pornografia tradicional e responde a outra estética, tal como as próprias encenações sexuais, e analisa caraterísticas do uso da música e do som nesses vídeos. As três produtoras em questão têm uma intenção manifestamente diferente ao escolher excertos musicais, focada numa estética particular, muito embora haja algumas caraterísticas comuns à pornografia tradicional, como carácter fortemente ritmado desses mesmos excertos.

A encerrar o volume, Marco Roque de Freitas condensa parte da investigação que deu origem à sua tese de mestrado. Centra-se aqui nos códigos comunicativos *gay* que encontrou na música e dança associadas às práticas do engate em três discotecas de Lisboa: Finalmente Club, Trumps e Construction Club. Roque de Freitas observou que as práticas de engate nos espaços de diversão noturna analisados se regem por códigos e preconceitos generizados associados a uma sexualidade heteronormativa. Ou seja, segundo o autor, códigos rígidos projetados nos movimentos corporais ao som da música transmitem e reproduzem papéis tradicionais de *gay* ativo *versus* passivo, que são descodificados como vários níveis de masculinidade desde *gay* efeminado, *travesti*, bicha, até ao «homem masculino» (p. 226) ativo. O investigador encontrou frequentadores que lhe revelaram grande preconceito em relação a *gays* lidos como «efeminados» e/ou «bichas loucas» que «querem ser mulheres» (p. 226), e que procuravam em vez disso homens que categorizavam como «masculinos» para ter sexo. Concluindo, Roque de Freitas revela desilusão por ter encontrado estes códigos que ele associa a papéis tradicionais de género no sexo heteronormativo. Faltou, também aqui, uma análise menos simplista, que tivesse em consideração que replicar determinados padrões baseados no binário masculino *versus* feminino e suas variantes em contextos diferentes não corresponde necessariamente a uma cópia de códigos heteronormativos, podendo simultaneamente subvertê-los.

Em suma, estes oito capítulos constituem uma amostra heterogénea e abrangente daquilo que podem ser os estudos em género e música, provando que o campo está finalmente em desenvolvimento na academia portuguesa. Pese embora haja vários aspetos por aprofundar, especialmente no que diz respeito a teoria feminista e à história das mulheres e do género, a publicação ficará eternizada como a primeira monografia especializada em Portugal. E só este fato já é digno de comemorar.

Bibliografia

- AZEVEDO, S. (2007), *Olga Pratz: um piano singular* (Lisboa, Bizâncio)
- BERLANSTEI, L. (1996), «Breeches and Breaches: Cross-Dress Theatre and the Culture of Gender Ambiguity in Modern Franco», *Comparative Studies in Society and History*, 38/2, pp. 338-69
- DEUTSCH, F. M. (2007), «Undoing Gender», *Gender and Society*, 21/1 (2007), pp. 106-27
- ELEUTÉRIO, V. L. (2003), *Luísa Todi: A voz que vem de longe* (Lisboa, Montepio Geral)
- LESSA, E. (1999), «A música no quotidiano das monjas nos séculos XVII e XVIII: Mosteiros de beneditinas e ursulinas em Portugal», *Revista Portuguesa de Musicologia*, pp. 47-58
- LÓPEZ, P. R. (2003), *Feminismo y música: introducción crítica* (Madrid, Narcea Ediciones)
- MARINHO, H., M. R. PESTANA, M. J. ARTIAGA e R. PENHA (2020), *Hidden Archives, Hidden Practices: Debates about Music-making* (Aveiro, Universidade de Aveiro Editora)
- MARTINS, I. (2011), «Mulheres entre o som e o silêncio: Imagens e representações das artistas de metal na LOUD!» (dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa)
- OLIVEIRA, M. (2011), «As mulheres da família real portuguesa e a música: Estudo preliminar de 1640 a 1754» (dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa)
- PESTANA, R. (2011), «De anjos a mulheres: O coro feminino “Pequenas Cantoras do Postigo do Sol”, um estudo de caso», *Faces de Eva*, 25, pp. 89-110
- POMBO, F. (1996), *Guilhermina Suggia ou o violoncelo luxuriante* (Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida)
- POMBO, F. (1993), *A sonata de sempre* (Porto, Edições Afrontamento)
- SERRÃO, M. J. (2006), *Constança Capdeville – entre o Teatro e a Música* (Lisboa, Edições Colibri)
- TORRES, M. M. (1998), *Música y mujeres: género y poder* (Madrid, Horas y Horas)
- VIDAL-ORTIZ, S. (2009), «The Figure of the Transwoman of Color Through the Lens of “Doing Gender”», *Gender & Society*, 23/1, pp. 99-103
- WEST, C., & ZIMMERMAN, D. H. (1987), *Doing Gender: Gender and Society*, 1/2, pp. 125-51, disponível em <<https://www.jstor.org/stable/189945>>

Helena Lopes Braga (ela/dela) é doutorada em estudos de género pela Central European University, em Viena, mestre em musicologia histórica e licenciada em Ciências Musicais pela FCSH-NOVA. Colaboradora do CESEM entre 2012 e 2023, onde co-fundou o Núcleo de Estudos em Género e Música (NEGEM) e membro do Projeto *Euterpe Revelada: Mulheres na composição e interpretação musical em Portugal nos séculos XX e XXI*. Foi distinguida com o Prémio Joaquim de Vasconcelos 2020/2021 da Sociedade Portuguesa de Investigação em Música (SPIM). Tem desenvolvido investigação na área da musicologia feminista, sociologia da música e historiografia musical. ORCID  <https://orcid.org/0000-0002-4041-1969>.

