

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
IFCH - INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
LICENCIATURA EM HISTÓRIA

**PRÁTICAS EM MÚSICA E EMPODERAMENTO FEMININO:  
A OFICINA INTERDISCIPLINAR DE HISTÓRIA E MÚSICA  
COMO FONTE PARA A PESQUISA HISTÓRICA**

PAMELA CAMILA DA SILVA FONTOURA

Porto Alegre – RS

2016

PAMELA CAMILA DA SILVA FONTOURA

**PRÁTICAS EM MÚSICA E EMPODERAMENTO FEMININO:  
A OFICINA INTERDISCIPLINAR DE HISTÓRIA E MÚSICA  
COMO FONTE PARA A PESQUISA HISTÓRICA**

Monografia apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - IFCH da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciatura em História, sob a orientação da Professora Doutora Natália Pietra Mendez.

Porto Alegre – RS

2016

Pamela Camila da Silva Fontoura

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado junto ao curso de graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em História.

Orientadora: Profa. Dra. Natália Pietra Mendéz

Aprovada em: 18/01/2017

Conceito: B

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Natália Pietra Mendez, Departamento de História, UFRGS

---

Profa. Dra. Mara Cristina de Matos Rodrigues, Departamento de História, UFRGS

---

Profa. Dra. Isabel Porto Nogueira, Instituto de Artes, UFRGS

*À minha filha Violeta, cuja presença é fonte de inspiração para superar as barreiras internas e externas, naturais nas lutas que tenho travado na vida. Ela tem me ensinado que as dificuldades enriquecem a jornada tornando as coisas simples muito mais saborosas.*

## **AGRADECIMENTOS**

À minha orientadora, a Professora Doutora Natália Pietra Mendez, por sua aura compreensiva e ao mesmo tempo subversiva, por sua acolhida e confiança. Todos os seus conselhos foram fundamentais para a conclusão desta pesquisa. Sinto-me honrada em ter essa jovem e sábia professora como orientadora.

A todos os membros da E.M.E.F. Porto Alegre, que tornaram possível a realização desta pesquisa. À Vice-Diretora Veimar Postali, à Diretora Jacqueline Junker e ao Coordenador Pedagógico Renato Farias dos Santos, pela acolhida. Um agradecimento especial à Fátima, uma amizade que levo para a vida.

Às Professoras Doutoras Mara Cristina de Matos Rodrigues e Isabel Porto Nogueira, pelas contribuições ao amadurecimento da pesquisa, cujas sugestões não puderam ser colocadas integralmente na versão final do trabalho devido ao prazo de entrega.

Ao Felipe Bischoff, companheiro de muitas jornadas, cujas palavras de incentivo contribuíram para fortalecer todas as minhas buscas e com quem compartilhei cada nova descoberta, cada música, que ele pacientemente ouviu.

Agradeço igualmente a todos os amigos que tornaram essa caminhada mais doce do que amarga.

*Voy a crear un canto para poder exigir que no  
les quiten a os pobres lo que tanto les costó construir.  
Para que el oro robado no aplaste nuestro porvenir.  
E a los que tienem de sobra no les cueste tanto repartir.*

*(Natália Lafourcade)*

## RESUMO

Segundo a autora indiana Gayatri C. Spivak<sup>1</sup>, em sua obra *Pode o Subalterno Falar?*, a pessoa subalterna é silenciada constantemente em seu direito vital de expressão. Múltiplos processos se cruzam sobre a situação agravada das mulheres subalternas, que permanecem alijadas dos espaços de voz construídos socialmente. Por meio de uma oficina interdisciplinar de História e Música a respeito da presença das mulheres no meio artístico musical a questão é levada até a E.M.E.F. Porto Alegre, que atende pessoas em situação de rua. Entre os objetivos desta Pesquisa-ação estão a produção de conhecimento histórico sobre a presença de mulheres subalternas na música popular brasileira e a consolidação de um espaço de expressão musical feminina e produção de fontes para a pesquisa histórica sobre o tema em uma escola pública. Esta pesquisa se debruça sobre os frutos da oficina para refletir, desde a perspectiva histórica, sobre o acesso da mulher subalterna à música enquanto espaço de expressão e voz. Com isso, foi possível explicar, a partir das reflexões de Gayatri C. Spivak (2010), quem não acredita que a pessoa subalterna possa realmente falar, quais mecanismos possibilitam que algumas mulheres subalternas galguem espaços de voz através da expressão musical. Além disso, foi possível verificar a incidência do uso dos discursos feministas, presentes em canções e na trajetória de vida de algumas artistas, e da musicalização mesma, para o ensino de história, no contexto estabelecido. São referências neste trabalho, além de Gayatri C. Spivak (2010), Françoise Collin (2009) e Joan Scott (2012) para reflexões a respeito de *gênero*, enquanto campo de disputas; Guy Debord (2010) para tecer relações entre o espetáculo e os espaços de voz contruídos histórica e socialmente; e Jim Sharpe (1992), para pensar o campo da *história das pessoas comuns* como alternativa à história construída do ponto de vista das elites.

Palavras-chave: mulheres subalternas; história; música; ensino de história; história da música; oficina.

---

1 SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Trad. de Sandra Regina Goulart Almeida ... [et. al.]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	10
<b>1 O QUE DIZ, ÀS CEGAS, QUEM OUSA PENSAR NA SUBVERSÃO DOS COSTUMES?</b>	17
<b>2 AS FORMAS DO TRABALHO: PRÁTICAS ENTRE HISTÓRIA, ESTÓRIAS, MULHERES, MÚSICA E EDUCAÇÃO</b>	35
<i>2.1 Oficina de História e composição musical: a presença das mulheres na música</i>	44
<i>2.2 Leituras que inspiraram a pesquisa e a oficina</i>	51
<b>3 AO OLHAR PARA O QUE REALMENTE ACONTECEU, PENSEI JUSTAMENTE NAQUILO QUE AINDA ESTÁ POR ACONTECER: AS MULHERES SUBALTERNAS FALAM ATRAVÉS DA MÚSICA?</b>	64
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	89
<b>REFERÊNCIAS</b>	
<b>FONTES</b>	
<b>ANEXOS – MEMÓRIA VISUAL</b>	



## INTRODUÇÃO

As cenas *funk*, *hip hop*, *rap*, e a música popular brasileira de forma mais geral, têm apresentado uma rica produção feita por mulheres, cujas temáticas estão centradas em seus próprios desejos e interesses. São expressões artísticas que prenunciam o fim do mundo, segundo as regras do patriarcado, mas que criam a imagem de mulheres em pleno processo de empoderamento. São exemplos bastante eloquentes artistas como Elza Soares, Karina Buhr, Carol Conka, Valesca Popozuda, Pitty, Tulipa Ruiz, Anelis Assumpção, Yzalú e Mc Carol, assim como Rita Lee, Marisa Monte, Marina Lima, Joyce Silveira Moreno, Adriana Calcanhoto, as quais antecipam a fase. Algumas dessas mulheres são negras, advindas de periferias urbanas, e diria que fazem parte da *fase clitóris*<sup>2</sup> da música brasileira, visto que representam o reconhecimento e a ascensão de conteúdos nada convencionais no mundo da música. Em outro contexto, mulheres como Dona Ivone Lara, Jovelina Pérola Negra, Leci Brandão, Dona Edith do Prato, entre muitas outras, também se colocavam em papéis distintos daqueles destinados às mulheres da sua geração. Não obtiveram reconhecimento comparável ao de Cartola, Adoniran Barbosa e mesmo Bezerra da Silva. Seus nomes são muito menos lembrados, afinal de contas. Mas, certamente, merecem lugar como grandes nomes do samba, e podemos colocá-las no rol de musicistas que revelam a cor e o som das favelas, tal como muitas outras continuam fazendo.

Quanto às primeiras, as redes sociais certamente tiveram grande impacto nas suas composições e interpretações<sup>3</sup>. Os mais variados discursos feministas

---

2 Utilizo este termo para referir-me às transformações que têm ocorrido na música brasileira feita por mulheres, primordialmente em termos de conteúdo. O amor romântico, temática ainda presente nas canções de muitas compositoras e intérpretes, cada vez mais, cede lugar a outros assuntos. Entre eles, a libertação sexual. As canções *Desconstruindo Amélia*, de Pitty, *Maria da Vila Matilde*, na interpretação de Elza Soares e *Tá pra nascer homem que vai mandar em mim*, na interpretação de Valesca Popozuda, são exemplos dessa tendência.

3 Como indicadores da influência dos discursos feministas na produção musical da última década, escolhi trechos de entrevistas com algumas das artistas supramencionadas. Em entrevista à revista *Época*, Valesca Popozuda afirma que “ser vadia é ser livre”. REIS, V. S. Valesca Popozuda: “**Ser vadia é ser livre**”. [11 de abril de 2014]. *Época*: revista. Entrevista concedida a OLIVEIRA, Grazielle. Disponível em: <http://epoca.globo.com/ideias/noticia/2014/04/bvalesca-popozudab-ser-vadia-e-ser-livre.html>. Acesso em: maio de 2016. Em entrevista à HuffPost Brasil, Elza Soares

estão hoje presentes no cotidiano das mulheres brasileiras via internet<sup>4</sup>, o que, sem dúvida, tem refletido em toda a produção cultural da última década, além de também se tornar pauta nas salas de aula das escolas públicas. Essa questão, por si mesma, merece muita atenção e pesquisa, mas não diz tudo sobre os contextos que tornaram isso possível, e que ainda colocam essas mulheres em uma subposição, enquanto musicistas.

Para compreender as lógicas que conformam os conceitos sobre o que é valorizado e o que é desvalorizado no mercado musical, é necessário que a atenção se volte aos estudos sobre a história das mulheres e aos estudos musicológicos de gênero e feministas – os quais auxiliam na compreensão das necessidades sociais que dão origem a uma produção musical voltada especificamente ao público feminino, com a prerrogativa de atender às necessidades conceituais do momento que estamos vivendo. Entre esses trabalhos acadêmicos da área de música, mesmo os mais recentes, poucas menções existem a compositoras, instrumentistas, cantoras de origem popular, o que demonstra que ainda existem barreiras a ser quebradas e muitas lacunas na construção do saber histórico voltado à música. Cor/raça/etnia, classe social, gênero, lugar no espaço público, trabalho, são

---

declara: “A gente sabe que mulher sofre muito escondidinho. Tem que falar, tem que gritar, tem que botar pra foder mesmo”. SOARES, Elza da C. **Elza Soares fala sobre feminismo, o amor por Garrincha e como cantar ainda é “remédio bom”**. [06 de novembro de 2015]. Huffpost Brasil: revista. Entrevista concedida a Andréa Martinelli. Disponível em: [http://www.brasilpost.com.br/2015/11/06/elza-soares\\_n\\_8302562.html](http://www.brasilpost.com.br/2015/11/06/elza-soares_n_8302562.html). Acesso em: out. de 2016. Em entrevista à revista Noize, Karina Buhr afirma: “Avançamos, mas falta muito ainda. Em todos os setores e na música não é diferente. As mulheres são tratadas como seres à parte, pessoas delicadas e 'diferentes', são um tipo de gente que fica naquela categoria quase café com leite, de enfeite”. MAGALHÃES, Karina B. Karina Buhr: **“Quero dizer o que quero”**. [22 de out. de 2015]. Noize: revista. Entrevista concedida a FAGUNDES, Ariel. Disponível em: <http://noize.com.br/entrevista-karina-buhr-selvatica/#1>. Acesso em: nov. de 2016. Em entrevista concedida à HuffPost Brasil Karol Conka diz: “A gente só consegue respeito quando fala grosso, fala alto e faz um trabalho melhor do que os caras”. OLIVEIRA, Karoline dos S. **Karol Conka fala sobre racismo, empoderamento da mulher negra e machismo dentro do Rap Nacional**. [08 de mar. de 2016]. HuffPost Brasil: revista. Entrevista concedida a GENNARI, Ana Júlia. Disponível em: [http://www.brasilpost.com.br/2016/03/07/karol-conka-feminismo-rap\\_n\\_9403544.html](http://www.brasilpost.com.br/2016/03/07/karol-conka-feminismo-rap_n_9403544.html). Acesso em: dez. de 2016.

4 Cf. NATANSOHN, Graciela (Org.). **Internet em código feminino: teorias e práticas**. Buenos Aires: La Crujía, 2013; LEMOS, Marina Gazire. **Ciberfeminismo: Novos discursos do feminino em redes eletrônicas**. 129p. (Dissertação de Mestrado) – PUC-SP, São Paulo, 2009, *apud* GALLI L. S. **Mulheres na história de Porto Alegre: uma reflexão sobre educação patrimonial e ensino de história a partir de experiência com caixa pedagógica do Museu Joaquim Felizardo**. Porto Alegre: UFRGS, 2015, p. 64.

conceitos que se entrecruzam gerando possibilidades diferentes de acesso, oportunidades, desejos, ambições, formação, formas de pensar, entre outras coisas. A análise do trabalho artístico não deveria ser realizada de forma desconectada do contexto, sem considerar as contingências da vida das artistas.

Portanto, para a valorização do trabalho de musicistas de origem popular, é necessário que não se considere a música um objeto autossuficiente, uma arte elevada que não reflete as coisas mundanas. Essa forma de pensar legitima as desigualdades existentes. Mais do que necessário, é urgente que se façam pesquisas a partir dessa perspectiva, porém sempre há o risco de que seja mais um trabalho para acumular pó nas estantes, sem ser lido por ninguém. Essa é uma, entre outras preocupações, que permeiam esta escrita. A dedicação de tempo e esforço de pesquisa a algo que pode não ter efeito algum sobre a problemática identificada é uma ideia persistente desde a gestação do problema de pesquisa, o que direcionou o trabalho aos métodos de Pesquisa-ação.

A preocupação com a socialização dos saberes musicais advém da minha trajetória pessoal. Para mim, que nasci e me criei em periferias sociais, eles foram sempre misteriosos e inacessíveis. Quando ingressei no curso de História, meu interesse não diminuiu. No ano de 2012, estava às voltas com uma banda de mulheres em que nenhuma das integrantes tinha experiência com instrumentos, cabos, microfones, mesas de som, e a maioria não tinha muitas experiências em música, de uma forma mais geral. Fortalecemos o pensamento de que a experiência nos possibilitaria os acessos que não tivéramos anteriormente, e que as trocas entre nós mesmas e com outras pessoas poderiam ter valor equivalente ao do ensino formal de música. No meio acadêmico, a proposta da *Orquestra de Mulheres*, apesar de muito alternativa – mesmo para o gosto dos estudantes de humanidades –, foi bem aceita. Recebemos convites de *pubs*, eventos, congressos e saraus do universo *underground*. Apresentamo-nos no X ELAOPA (*Encuentro Latinoamericano de Organizaciones Populares Autónomas*), em Viamão/RS, e na Feira do Livro do bairro Guajuviras, organizada pela prefeitura, em Canoas/RS. Nos meios universitários, éramos convocadas, talvez, mais pela excentricidade de nossas atuações do que pela música em si. Também fomos bem recebidas – e até bem menos criticadas – nos meios populares. Tocamos no Trensurb, em ônibus e em

ruas do centro de Porto Alegre – e nunca fomos rechaçadas.

O ponto mais alto da nossa trajetória foi o convite do Departamento de Difusão Cultural (DDC), da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), para tocar no evento semestral *Vale Doze e Trinta*, no Campus do Vale, recebendo bolsa-auxílio. Depois disso, algumas de nós passaram a vislumbrar a música como possibilidade profissional. Essa foi a última apresentação da *Orquestra de Mulheres* com a formação completa, pois algumas das integrantes concluíram seus cursos de graduação e se dirigiram a outros caminhos. Quanto a mim, algumas oportunidades continuaram surgindo. Em 2014, fuiicineira da área de música do Colégio de Aplicação da UFRGS, dando aulas de violão junto ao *Projeto de Extensão Universitária Conjunto Instrumental*, coordenado pela Prof<sup>a</sup> Maria Helena de Lima. Em 2015, também atuei com oficinas de música no *Projeto de Extensão Universitária Memórias da Vila Dique*, sob coordenação da Prof<sup>a</sup> Dra. Caroline Pacievitch. Contribuíram, também, para minha formação, a convivência na Casa do Estudante Universitário (CEU) da UFRGS, onde as trocas musicais foram muito intensas. A participação junto ao Coral e às Oficinas de Percussão do CMET Paulo Freire, de Porto Alegre, as oficinas de Capoeira e Samba de Roda do Mestre Renato, da Escola do Bê-a-Bá de Angola Malta dos Guris e Gurias de Rua de Porto Alegre, a participação junto ao Coral da Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (UFCSPA) e o Curso de Extensão para Regente de Banda Comunitária, ministrado pelo regente Marcelo Rabello, da UFCSPA, também foram experiências possibilitadas pelo ambiente acadêmico que tiveram grande relevância na minha formação musical.

O meio, as experiências, a aproximação com literatura acadêmica da área e minha história de vida confluíram para as escolhas feitas e também para a definição dos métodos de pesquisa adotados. Faço um estudo a respeito de incidências históricas sobre as trajetórias de pessoas, rostos, corpos, que fazem parte da minha rotina, como o fazem na rotina de muitas pessoas que residem na cidade – mais intensamente, quando passei a residir em ocupações e integrar manifestações de rua pelo direito à moradia. Recentemente, meu companheiro passou a fazer parte, como militante, da Organização Amigos da Terra Brasil, o que ocasionou certa proximidade à ocupação do Departamento Municipal de Habitação (DEMHAB), cuja

sede foi ocupada durante 28 dias por integrantes de movimentos sociais, tais como o Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB), o Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST), e da População de Rua, a partir do dia 14 de julho de 2016. Algumas das moradoras e moradores de rua ativos na ocupação são estudantes da E.M.E.F. Porto Alegre (EPA), o que levou meu companheiro a sugerir que realizasse a pesquisa de campo nessa escola.

Bem, estamos perto do que será o tema deste trabalho de conclusão de curso. Temos visto que há uma *responsabilidade* muito grande em *pensar, escrever e publicar*, principalmente via *internet*. Nenhuma palavra é dita ao vento, especialmente em nosso tempo; elas têm um grande peso e influência sobre a realidade. Movimentam energias humanas de grandes proporções. O que nos leva a pensar sobre toda essa informação lida de relance, visto que também há grande responsabilidade envolvida no ato de ler. Ou seja, nas relações, leituras e escritas que estabelecemos pela Internet é tão grande o potencial de movimentação quanto os riscos de interpretações/conexões/ações equivocadas ou precipitadas. A *incidência*, a meu ver, é um tipo de ligação entre passado e presente. É um dos mecanismos de continuidade das culturas humanas, que dá impressão de movimento à roda viva da história e, mais do que isso, de *desdobramento*. Por essa razão há uma necessidade constante de reflexão sobre a informação e as possibilidades e impossibilidades de acesso. A questão histórica levantada por Gayatri C. Spivak sobre a impossibilidade de fala da pessoa subalterna – especialmente da mulher subalterna – é aplicada para a reflexão sobre o que autoriza a fala da mulher subalterna através da música e da história da música. A principal pergunta, que perpassa todo este trabalho, é, portanto: Pode a mulher subalterna falar através da música? A música, neste estudo, é considerada não apenas como um espaço de expressão artística, mas também como um espaço de voz. Tal espaço é recorrente em todo tipo de território, cada qual com seus critérios específicos, porém, hoje é difícil pensar em um território musical que não sofra as influências de valores do patriarcado e do próprio mercado capitalista.

A partir do estudo a respeito da presença das mulheres na história da música, pôde ser fixado o objetivo primordial de produzir uma oficina musical com mulheres. Desenvolvida na E.M.E.F. Porto Alegre, com a temática da presença das mulheres

na música, seus principais instrumentos foram práticas de musicalização e composição musical. Trata-se de uma pesquisa engajada em práticas de empoderamento das mulheres subalternas por meio da música, cuja estruturação dos mecanismos se dá a partir da ligação entre as participantes e artistas do passado e do presente. Uma segunda questão, que se desdobra da primeira, é a incidência dos discursos feministas presentes nas falas, músicas e atitudes de musicistas sobre os frutos da oficina, analisada a partir de seu potencial como prática educacional. O texto musical, os ritmos e as biografias de artistas são documentos históricos, os quais tem potencial para o ensino de história nas escolas públicas, pois pode contribuir de forma afirmativa para identidades de mulheres subalternas. A abordagem dada ao assunto não acontece em formato de aula ou palestra, mas está presente desde os primeiros contatos com a escola para justificar a necessidade de uma oficina voltada ao público feminino. Dessa forma, quando a oficina de fato começou, o assunto já foi amplamente dialogado com alunas, alunos, funcionárias, professores e demais membros da equipe gestora. Durante a oficina, surgem perguntas espontâneas, questões a respeito de tabus, troca de experiências, conversas sobre letras de músicas trazidas pelas participantes, num clima descontraído e informal. A musicalização é instrumento de aproximação e contato entre as participantes e o tema. É, também, instrumentação à expressão artística e ao empoderamento das mulheres, considerando a música como facilitadora nos processos individuais e coletivos de empoderamento. O processo transformou a abordagem em um método para a criação de espaços de diálogo entre mulheres na escola, em que a produção artística fruto da experiência é considerada por mim, enquanto pesquisadora, como fonte histórica e patrimônio cultural da cidade de Porto Alegre. Naquilo que define este estudo como uma escrita da história das mulheres *subalternas*, são referências: Gayatri C. Spivak e Jim Sharpe – este último, não menciona as mulheres subalternas como partícipes na consolidação do campo da *história dos de baixo, mas se debruça sobre a produção histórica da área*; Joan Scott e Françoise Collin, para alicerçar a necessidade ainda premente de se realizar um trabalho voltado às *mulheres*, enquanto categoria socialmente imposta; Ilana Löwy, para refletir sobre o conhecimento científico enquanto constructo ocidental levado a cabo primordialmente por homens brancos,

o que, não subjetivamente, inclui o conhecimento musical. Para uma aproximação com a produção acadêmica da área de música ligada ao tema da presença das mulheres na história da música, de forma a substanciar os métodos, são referências autoras como Suzana Igaraya-Souza e Patrícia A. Chiti, entre outras. Para conceituar metodologicamente o termo *empoderamento*, são utilizadas as reflexões de Cecília M. B. Sardenberg.

O roteiro metodológico de iniciação à composição musical inclui inserção na arte poética por meio de colagem de palavras e imagens, estabelecendo relações e conexões; trabalho sobre o potencial musical da poesia; as sílabas fortes e as sílabas fracas dentro do ritmo, a percepção do pulso e a batida do coração como música interna; diferenças entre melodia e harmonia; repertório. O primeiro momento, quando o trabalho com colagens é elaborado, tem a finalidade de demonstrar que as dificuldades em torno da leitura e da escrita não são obstáculos à composição. São métodos que definem a estrutura da oficina e suporte para a expressão do pensamento das participantes. A principal referência para a definição dos métodos de musicalização empregados é o trabalho de Lucas Ciavatta. Essa não foi uma escolha corroborativa do universo musical formal, mas uma forma de conectar o passado e o presente das atuações femininas ao longo da história, um verdadeiro ato de se debruçar sobre as fontes e ter os instrumentos para acessá-las. O recurso à ironia, ao humor e efeitos poéticos estão presentes durante todo o texto, o que exige uma leitura cuidadosa, para evitar equívocos na compreensão. Os assuntos abordados desta forma no primeiro capítulo, concernente à revisão de literatura, poderão ser melhor compreendidos nos capítulos subsequentes. O segundo capítulo diz respeito à metodologia, às práticas e às leituras que as embasam. Já o terceiro capítulo está dedicado à reflexões sobre os materiais de análise de acordo com o referencial teórico adotado

A E.M.E.F. Porto Alegre, escola especializada no atendimento a pessoas em situação de rua<sup>5</sup>, é o local onde foram realizadas as oficinas. Durante o processo de

---

5 A Escola Municipal de Ensino Fundamental Porto Alegre (EPA) é uma escola da Rede Pública Municipal, criada em 1995 para o atendimento especializado a adolescentes e jovens em situação de risco social e pessoal. A escola tem como objetivo principal a ressignificação do espaço interno e externo desses jovens através de uma proposta de emancipação pessoal e social. O Núcleo do Trabalho Educativo da EPA, implantado em 1999, tem como perspectiva constituir-se em espaço

aproximação, uma parcela significativa dos métodos foi elaborada, refletida e modificada com base no diálogo com xs membrxs da escola. Tudo o quanto foi dito pelas participantes, durante as oficinas, foi reproduzido nesta escrita conforme as anotações do diário de campo, ferramenta etnográfica utilizada como forma de registro das oficinas inseridas no cotidiano escolar. Serão objeto de análise os materiais produzidos, em toda a sua subjetividade, e observados os processos em curso no decorrer da experiência, por meio deste registro.

---

de cidadania, onde a experiência de trabalho seja vivenciada de forma autoral, crítica e solidária. A partir do levantamento da história de vida dos estudantes da EPA e de suas habilidades e interesses, o NTE construiu áreas de atuação que se complementam: **Papel Artesanal, Jardinagem, Cerâmica, Informática.**

Fonte: <http://websmed.portoalegre.rs.gov.br/escolas/epa/nte.html>. Acesso em: ago. de 2016.



## 1 O QUE DIZ, “ÀS CEGAS”, QUEM OUSA PENSAR NA SUBVERSÃO DOS COSTUMES?

*Nós sabemos: o ódio contra a baixeza também endurece os rostos!  
A cólera contra a injustiça faz a voz ficar rouca!  
Infelizmente, nós que queríamos preparar o caminho para a amizade  
e não podemos ser nós mesmos bons amigos.*

Bertolt Brecht

Cada um dos estudos utilizados como referencial teórico nesta pesquisa nos transporta a paisagens diferentes. Todas remetem ao universo criado pelo intelecto de pessoas que ocupam posições específicas nas sociedades humanas, ainda que possa haver distâncias continentais entre elas e suas formas de pensar. Em sua maioria, tomam pela mão a responsabilidade da transformação, seja no nível prático, seja no nível semântico. Determinam se uma questão está resolvida, se está por resolver ou se é insolúvel. Sugerem formas de lidar com contextos, sejam eles mais amplos ou restritos. Sugerem as formas do hábito de refletir, seja para o campo prático, seja para a abstração pura. Refletem as condições históricas da construção do saber e seus âmbitos, redutos, mistérios. E o passado não se dissolve, apenas se dilui.

Por exemplo, digamos que, ao redor do mundo, a palavra “conhecimento” tenha caído em desuso no vocabulário acadêmico. E foi, consecutivamente, substituída por “saberes” ou “tipos de saberes humanos”, visando a incluir formas de saber para além do ambiente acadêmico. Digamos que, inclusive em textos históricos, por mais distante que esteja o passado analisado, se refira ao “conhecimento científico” como apenas “um saber”. Com isso, que realidade se cria, e que ideias sobre o passado se fazem? Escrever textos que colocam o “conhecimento científico” apenas como uma, entre outras formas de “saber”, não apaga também o peso histórico dos seus métodos sobre outras culturas?

Os detentores do saber científico e seus colaboradores não o entenderam, ao longo de séculos, como um entre outros saberes, e sim como “o saber” em si, sob os critérios da objetividade positivista, visão que ainda não está totalmente superada (TRIVIÑOS, 1987, p. 33-41). A quantidade de poder envolvida nessa construção também não se dissolveu, tampouco se pode dizer que esteja diluída;

continua tão concentrada – ou mais – do que em outros tempos. Isso sem dizer que uma parcela mais do que expressiva das pessoas não acompanha essas discussões, transformações e mudanças, visto que não participam desse universo decisório “construtor de realidades”. Vez por outra, percebem que alguma coisa mudou no dicionário ou acompanham superficialmente sua repercussão midiática – isso não quer dizer que cada qual não tenha suas formas de reagir.

Minha escrita, por mais que se proponha a diálogos exteriores à “bolha acadêmica”, não é destoante dos demais. Passei por rígidos critérios de seleção ao longo do curso de graduação, de forma que, se estivesse totalmente fora dos parâmetros acadêmicos, não estaria em vias de me formar. Também não acredito que esteja acabando com a estrutura por dentro dela, acrescentando mais um número aos dados estatísticos de formatura. No máximo, posso dizer que estou entre as alunas e alunos que contribuíram para alargar os critérios de entrada no âmbito das universidades federais brasileiras, dada minha origem sócio-econômica periférica.

Entretanto, a parcela prática deste trabalho, que será analisada mais à frente, não se restringe a essa escrita, nem está sendo realizada apenas para servir ao meu estudo. Há, portanto, uma proposta de transformação da realidade embutida nesta pesquisa, a partir da visibilidade dada a situações e a pessoas comumente caladas e invisíveis, além das práticas em música. Não, restritamente, por sua presença em um texto acadêmico, mas pelo uso da música como espaço de voz, sem o estabelecimento de pré-requisitos ou condições para o acesso. Sem fugir, entretanto, da “responsabilidade institucional do crítico” (SAID, 1983, *apud* SPIVAK, 2010, p. 45).

Essas considerações apontam para a problemática questão do marco teórico neste trabalho. O texto de Spivak *Pode o Subalterno Falar?* lançou alguma luz sobre a questão, que necessitou, nesse percurso de escrita, ser aprofundada. O pensamento de Guy Debord auxiliou na inserção do conceito de representação, fundamentando o entendimento que faço dos espaços e lugares de poder. Acredito que as ideias de Debord (2003) complementam o pensamento de Spivak:

O espetáculo é ao mesmo tempo parte da sociedade, a própria sociedade e seu instrumento de unificação. Enquanto parte da sociedade, o espetáculo concentra todo olhar e toda consciência. Por ser algo separado, ele é foco do olhar iludido e da falsa consciência; a unificação que realiza não é outra coisa senão a linguagem oficial da separação generalizada (2010, p. 14).

Percebo que realizar um trabalho ortodoxo está cada vez mais difícil, no contexto da produção intelectual. Na bibliografia consultada para este trabalho, mesmo nos estudos com clara referência fenomenológica, estão presentes muitas categorias emprestadas do materialismo histórico. O contrário também é verdadeiro. A crítica do “conhecimento”, por exemplo, está presente em diversos trabalhos de orientação marxista – principalmente no que tange aos *estudos feministas, de gênero e história das mulheres*, visto que o preconceito contra a produção de “conhecimento” pelas *mulheres* pode estar presente em todas as linhas de pensamento.

Um método que tenho percebido, frequentemente, é o não alinhamento explícito de várias pesquisadoras a nenhuma vertente do pensamento, apesar de, em muitos casos, misturarem categorias de análises com origens diversas, o que poderá ser verificado em páginas subsequentes deste capítulo. Spivak (2010) considera essa tendência; encontram-se autores de linhas diferentes, até mesmo consideradas antagônicas, em seu trabalho. Ela é crítica e subsidiária de todos eles ao mesmo tempo. “Sua crítica de base marxista, pós-estruturalista e marcadamente desconstrucionista, frequentemente se alia a posturas que abordam o feminismo contemporâneo, o pós-colonialismo e, mais recentemente, as teorias do multiculturalismo e da globalização.”<sup>6</sup>

Minha orientação teórico-metodológica advém do materialismo histórico em primeira análise, porém, faço uso de conceitos emprestados de autoras e autores fenomenológicos. Não sou acrítica com relação a nenhuma das duas linhas, porém o tipo de análise e ação sobre a problemática identificada que sugiro exige uma interpretação materialista dialética da questão. A leitura de Augusto N. S. Triviños

---

6 ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio. In: SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart de Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010, p. 10.

(1987) é de grande valia para esclarecer esse ponto:

Mas o esquecimento do histórico na interpretação, dos fenômenos [...], sua omissão do estudo da ideologia, dos conflitos sociais de classes, da estrutura da economia, das mudanças fundamentais, sua exaltação da consciência etc. autorizam pensar que um enfoque teórico dessa natureza pouco pode alcançar de proveitoso quando se está visando os graves problemas de sobrevivência dos habitantes dos países do Terceiro Mundo (p. 48-49).

A crítica da história como disciplina, presente em Paul Ricoeur<sup>7</sup>, está na raiz desse problema, o que leva muitos intelectuais da minha geração a evitar análises históricas. Considero, entretanto, que, embora o campo de estudos históricos se reinvente constantemente, não poderá se autoanular, visto que a análise das relações de causalidade continua sendo útil em todos os tipos de lutas por direitos. Todas elas reivindicam o direito de utilizar o “conhecimento histórico” em seus processos de legitimação.

Não compartilho do pensamento de Augusto Comte e Augusto Triviños a respeito do ecletismo intelectual (TRIVIÑOS, 1987, p. 35). Percebo que é possível estabelecer uma relação de interdependência entre os dois tipos de análise, e que uma pode buscar referência na outra para dizer algo a mais sobre o assunto. Assim como, embora esteja realizando um trabalho com características de estudo de caso, busco as raízes históricas do problema identificado, seja nas dificuldades de acesso das *mulheres* subalternas aos “conhecimentos musicais”, seja na história das mulheres na música. Em verdade, acredito que, dada a situação atual da produção de “conhecimentos”, não seja possível abrir mão de conceitos como “vivências, saberes, contexto, intencionalidade, linguagem, etc”. São um marco na história da compreensão da realidade e já fixam marcas sobre o léxico do “conhecimento acadêmico”. Porém, a forma do seu uso no materialismo histórico deve ser crítica e responsável.

Enfim, todos os estudos que se seguem contribuem, de alguma forma, para a reflexão que proponho: mulheres em situação de rua têm sua *subalternidade* e

---

7 RICOEUR, Paul. **História, Memória, Esquecimento**. In: “Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism” Conference. Budapeste, 2003. Trad. de s.n. Disponível em: [http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos\\_disponiveis\\_online/pdf/memoria\\_historia](http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia). Acesso em: maio de 2014.

*silenciamento* levados ao extremo. Tal situação não se identifica com *passividade*, *resignação* ou *resiliência*, visto que a transgressão está presente nas suas formas de vida em diversos níveis. Entretanto, o acesso aos *lugares de fala* valorizados socialmente está vetado em diversas instâncias. Considerando a música como um *espaço de voz* com valor social elevado, dividir com mulheres em situação de rua o *conhecimento* a respeito de mulheres subalternas que ocuparam esse espaço pode ter efeitos inestimáveis. Convidá-las a assumir esse espaço e a perspectiva de musicistas e compositoras para refletir sobre o acesso também pode resultar bastante rico dentro de um dos objetivos da pesquisa – qual seja, a criação de um espaço de voz em que a expressão artística das pessoas subalternas possa ser compreendida enquanto fonte histórica. Dito isto, cabe a pergunta: pode a mulher subalterna falar através da música?

Considerando que a proposta é lançada nos moldes de uma oficina dentro de uma *instituição escolar*, surgem outras questões. Que atravessamentos e facilidades são geradas nesse contexto? Que reações à proposta de “Oficina de história e composição musical: A presença das mulheres na história da música”, voltada ao público *feminino*, foram geradas? Que vozes estão por trás do material elaborado na oficina? A história da presença das *mulheres* na música ecoa desse trabalho? O que justifica o uso desse material como fonte histórica? O que essa experiência diz a respeito do acesso à música, enquanto “conhecimento” e enquanto espaço de voz?

Recorro à teoria feminista como suporte às práticas de pesquisa utilizadas naquilo que tange ao macrogrupo definido socialmente como *mulheres*, considerando inclusive as críticas ao seu uso irrefletido. No verbete *Diferença dos sexos (teorias da)*, do *Dicionário Crítico do Feminismo*, Françoise Collin (2009) traça um perfil da evolução filosófica e sociológica das teorias sobre a diferença entre os sexos e as principais correntes do pensamento feminista que debatem essa questão.

Toda terminologia é conotada. A expressão 'diferença dos sexos' deveria permitir aqui a delimitação de três grandes correntes teóricas do pensamento feminista e suas modificações no contexto francês. Todas elas, sendo feministas, partem, em cada caso, do caráter transformável das relações entre os sexos e as suas definições. A questão é saber se, e em que medida, uma forma de diferença sexual é abolida ou mantida num

mundo comum igualitário, ou constitui um fator de redefinição desse mundo (p. 59).

São agentes, nesse artigo, *teóricxs* que, ao longo do tempo, refletiram sobre a diferença entre os sexos; e são *sujeitxs* as ditas minorias que questionam os padrões sobre a identidade sexual. O apanhado teórico feito pela autora tem como finalidade a reflexão panorâmica a respeito das teorias da diferença dos sexos, enfatizando a perspectiva de autoras feministas e as correntes teóricas às quais estiveram agregadas. Para isso, ela faz uso de textos que abordam a temática na história da filosofia, desde a antiguidade, e relaciona com a produção acadêmica pertinente às três grandes linhas das vertentes feministas que são tributárias dessas evoluções filosóficas.

O universalismo, segundo a autora, é uma corrente de pensamento que busca a dissolução das classes de sexo existentes. Simone de Beauvoir é a principal referência para esse ponto de vista. Dentro dessa perspectiva, o sexo é uma construção social e toda diferença entre os sexos reconhecida historicamente acaba por justificar a subordinação. As soluções encontradas por Simone e outras autoras dessa vertente partem do pressuposto de que a razão pura não tem sexo, é algo imanente. Esse ponto é alvo de muitas críticas, visto que aquilo que entendemos por razão também pode ser uma construção social do mundo ocidental patriarcalista. O que a autora chama de diferencialismo é uma corrente filosófica que reconhece a existência de dois sexos a partir da crítica do simbolismo fálico que está presente em toda a construção do pensamento ocidental. Esse princípio age de forma a recalcar tudo o que está relacionado à presença do outro sexo no mundo.

As linhas pós-modernas, originadas do pensamento de Deleuze, Derrida e Lyotard, refletem sob a ótica da diferença, em que os sexos não são uma oposição binária, portanto, nem um, nem dois. Pressupõe um deslocamento dos papéis sexuais, em que tanto homens quanto mulheres podem assumir qualquer um deles (COLLIN, 2009, p. 64-65).

“O feminino”, como categoria e não como marca de um dos dois sexos, é extorsão à lógica binária das oposições, emergência de uma 'verdade de terceiro gênero' que recusa a alternativa da exclusão 'ou, ou' em prol da

inclusão 'e, e'. Esse feminino pode ser assumido indiferentemente por homens e mulheres, pois transcende a alternativa dual do *sex* e do *gender* (COLLIN, 2009, p. 65).

As teorias *queer*, por sua vez, abordam a porosidade das fronteiras entre os sexos e os tratam como representações permeáveis. Ou seja, os papéis se misturam. “Se as categorias homem e mulher perdem a sua pertinência, há homossexualidade na heterossexualidade e vice-versa. O sexo identificado social ou morfologicamente não é determinante.” (COLLIN, 2009, p. 65).

A obra *O Segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, não exclui a diferença entre os sexos, sustenta que após a libertação ela não se tornaria inexistente. Porém, o foco nos sujeitos situa o trabalho no pensamento pós-hegeliano e, portanto, as críticas presentes em linhas teóricas posteriores estão excluídas das suas formulações (COLLIN, 2009, p. 65-66).

Há, ainda, na construção argumentativa do apanhado teórico que faz Collin, a ponderação a respeito das implicações políticas da opção feita por uma ou outra linha teórica do feminismo, visto que está baseada na crença de que a linguagem constrói a realidade. “A oposição entre universalismo, diferencialismo e pós-modernismo deve ser pensada mais além de qualquer 'lógica dos opostos' (COLLIN, 1999), numa forma 'paradoxal' (SCOTT, 1998) a fim de responder aos desafios concretos e contingentes do avanço das mulheres” (COLLIN, 1999; SCOTT, 1998, *apud* COLLIN, 2009, p. 66). As considerações finais de Collin vão ao encontro da argumentação de Scott, em outras palavras. Propõe a reflexão sobre todas as vertentes feministas ou pós-feministas de forma não excludente, mesmo que pareça paradoxal (inconciliável), visto que nenhuma delas tornou-se desnecessária com o tempo. Cada uma pode responder às necessidades de contextos diferentes. Considerei essa conclusão de suma importância para os desenvolvimentos da pesquisa de campo, visto que os métodos utilizados focalizam no grupo de pessoas denominado socialmente como *mulheres*, de forma que minha iniciativa não resulta invalidável.

O artigo *Usos e abusos do gênero*, de Joan W. Scott, traz a necessária

discussão sobre as diferentes acepções que têm sido atribuídas ao termo nos últimos anos. Não mantém, portanto, o significado proposto pelas feministas da década de setenta do século XX. A autora faz análise de um acontecimento em torno da aprovação de um manual de ciências biológicas para o ensino médio na França, que considerava a orientação sexual como uma escolha íntima não relacionada a condições biológicas, fato que provocou a reação de alguns setores da sociedade contra a perspectiva de gênero. A partir da análise dessa controvérsia, pôde perceber que a questão de gênero se transformou em um campo de disputa política pelo significado do termo. Tal percepção foi o gatilho para o entendimento de que as transformações conceituais não são acompanhadas de forma homogênea por toda a sociedade (SCOTT, 2012, p. 327-330).

Com isso, procurou inferir que não há questões resolvidas e nem discussões encerradas em torno do “avanço científico”. As disputas são constantes e não levam, necessariamente, a uma evolução do pensamento (SCOTT, 2012). São agentes, nesse estudo, pessoas, organizações, entidades que se posicionaram perante a questão e que contribuem para construir uma escrita histórica dos usos da palavra gênero e podem ser identificadas como sujeitas, pessoas que são tocadas pela questão, mas não têm voz decisória nessa matéria (SCOTT, 2012). A partir da narrativa acima referida, onde ficam claras diferentes posturas e acepções do termo, ela constrói uma espécie de genealogia de seus principais usos históricos, demonstrando, com isso, as consequências geradas pelo seu emprego, sua flexibilidade simbólica e sua configuração como campo de disputas (SCOTT, 2012).

Para além de uma arena política, gênero é um campo onde está demonstrada a impossibilidade de manter significados fixos para a diferença sexual e as relações sociais entre os sexos. Por mais que haja teorias que tentem dar conta dos seus significados, as soluções que trazem são muito voláteis.

As distinções que queremos que gênero faça entre corpos, desejos e papéis sociais colapsou quando diferença sexual e orientação sexual foram tomadas como sinônimos, que é quando a anatomia e o desejo são tomadas para determinar um ao outro e sua própria identidade. Não há quantidade de negociação que pareça resolver este problema (SCOTT, 2012, p. 345).



As ideias presentes nesse artigo são tomadas quase integralmente para a reflexão que proponho. Tomarei parte, portanto, no campo de disputas delineado por J. W. Scott (2012). Não utilizo a categoria “mulheres” porque ignoro a característica instável e permeável da sexualidade. Não ignoro que há constante negociação e luta para as definições dos papéis sociais. Pessoalmente, não compreendo que estou reduzida à categoria “mulher”. Porém, conheço o peso do rótulo historicamente colocado sobre pessoas como eu identificadas. Por mais que eu perceba diferentes tipos de pessoas dispostas sob esse signo, que sofrem diferentes tipos de preconceitos por razões também distintas, não posso ficar indiferente às exigências e padrões sociais comuns que recaem sobre elas – nem às violências específicas dessa condição imposta.

Não é possível ignorar o fato de que há formas de organização social diversas, em que os papéis que as pessoas ocupam são diferentes daqueles que se dão no mundo ocidental. Porém, isso não significa que a questão esteja resolvida e que não se deva mais falar a respeito. É bem possível que eu não esteja apta a falar por mulheres de outras culturas. Por isso, tenho claro que, sob a égide do capitalismo, há mulheres suficientes que se identificam com essa escrita e que sofrem pressões semelhantes. A maior riqueza, porém, pode estar situada justamente nas formas e estratégias da resistência. A música, a meu ver, tem sido uma delas.

Seria um tanto artificial uma tentativa da minha parte de utilizar um termo abrangente de todas as diferenças, quando falo de pessoas que ainda sofrem as determinações de uma sociedade que vive sob a lógica do binário de gênero. Uma sociedade que não garante direitos nem a pessoas que se entendem como mulheres, nem como homossexuais, bissexuais ou transgênero. Todos esses grupos terão de manter e aperfeiçoar estratégias para superar as dificuldades materiais, as violências e o preconceito para garantir os direitos relacionados à sua especificidade. Será necessário, portanto, um esforço de minha parte, para me dirigir aos grupos de forma consciente, respeitando a autodeterminação. Para isso, faço a opção pelo uso da sensibilidade, ao me referir tanto a pessoas como a grupos ao longo do texto.

Sem mudanças nestas estruturas – aquelas que estão na base da pobreza e da desigualdade buscando o empobrecimento das mulheres (em geral rurais) como uma fonte de trabalho barato, causando grandes fluxos de migração internacional e massivas transferências de população e riqueza – é difícil imaginar como uma reforma de longo prazo pode se manter. Nesta perspectiva, gênero é uma distração de causas mais imediatas e fundamentais de desigualdade entre pessoas e nações, bem como entre os sexos. Nas palavras de Arundathi Roy, é como colocar “um *band-aid* em um ferimento mortal” (ROY, 2012, *apud* SCOTT, 2012, p. 339-340).

O avanço terminológico não responde ao pé em que a questão se apresenta na sociedade. É possível que isso passe pelo fim do capitalismo e o fim do patriarcado. Por enquanto, não acho que caiba a nenhuma, nenhum, ou *nenhumx* cientista dizer como as pessoas devem estar categorizadas. Tudo passa por um autoentendimento que deve ser respeitado. Cada qual só pode se pensar a partir das próprias experiências. Tenho uma pretensão, só posso imaginar que não seja vã: a de estar cada vez mais aberta ao diálogo com pessoas que sofrem, aceitam, rejeitam, lutam contra, se autodeterminam dentro de outras categorias de gênero que não a minha própria.

Há, ainda, uma questão: quando nós, mulheres, falamos em igualdade de direitos, há quem nos diga que estamos lutando pela inclusão no capitalismo. Assevero que, ao menos de minha parte, acredito que seja possível lutar por transformações radicais na sociedade em pé de igualdade com todas as categorias de gênero. A indiferença de muitas intelectuais fortalece opressões sobre uma parte significativa das mulheres que não tiveram uma tomada de consciência a respeito, nem sequer sobre o direito de exercer livremente sua sexualidade. Nossa contribuição a essas pessoas, perante os privilégios que temos, não é apenas uma opção, e sim uma contingência. Nossas palavras não deveriam se dirigir apenas aos pretensos mais elevados graus do desenvolvimento intelectual e da abstração.

Com isso, passo a refletir sobre a redefinição do conceito de ciência, por meio da crítica ao caráter hegemônico da sua produção, o que é correspondente ao desenvolvimento das sociedades patriarcais localizadas no Ocidente e no dito “primeiro mundo”. Para essa reflexão, contribuiu a leitura do verbete *Gênero e*

*Ciência* do *Dicionário Crítico do Feminismo*, no qual a pesquisadora Ilana Löwy discute sobre a hegemonia do homem branco ocidental na construção do “conhecimento científico”. Os critérios de objetividade, racionalidade e universalismo fazem parte desse constructo levado a cabo por um grupo restrito de pessoas, que pesquisam desde os lugares em que estão situadas (LÖWY, 2009, p. 40).

Uma das propostas apresentadas por Löwy é a redefinição do conceito de ciência, de forma a agregar a diversidade de pontos de vista que atualmente se reivindicam enquanto *saberes*, entre eles os das *mulheres*. Estes, segundo a autora, devem estar situados desde a *classe econômica, gênero, lugar no espaço público, cor, raça, etnia, credo religioso e político*, entre outras perspectivas. Propõe, portanto, uma ciência contextual, ou seja, que considere os contingenciamentos gerados pelos mais diversos contextos. Aparecem como agentes nesse verbete, portanto, as mulheres enquanto *contraproducentes*<sup>1</sup> de saberes subalternos e seu papel ressignificante do conceito de ciência (LÖWY, 2009, p. 43). A autora utiliza o método de análise dialógico entre os saberes científicos tradicionais e as propostas de pesquisadoras feministas a partir de suas facetas mais radicais de transformação conceitual inclusiva. A escrita científica deve considerar todas e todos os agentes na construção dos saberes e não apenas os grandes nomes ligados às grandes descobertas para estar mais próxima da realidade e não em uma dimensão que paira sobre o mundo (LÖWY, 2009, p. 43).

Ao propor a redefinição do conhecimento científico, os estudos feministas se colocaram em uma tangente dessa produção. Não abandonam seus métodos, nem negam suas origens, apenas objetivam tecer as condições da sua aceitação. A proposta da autora é assaz importante para compreender a ciência musical de forma mais conectada à realidade. Cada composição está relacionada a seu contexto de produção e não pode ser considerada fora disso. A produção musical feminina não pode ser avaliada conforme critérios de qualidade criados por homens, brancos e ocidentais – assim como nenhuma outra. A redefinição do conceito de ciência é

---

1 Utilizo aqui o termo “contraproducente” para distinguir os saberes produzidos pelas chamadas minorias sociais (categoria essa que diz respeito à maioria dos seres humanos, identificados como pretos, índios, pobres, mulheres, gays, lésbicas, transsexuais, entre muitas outras tipificações humanas) do arcabouço científico produzido, predominantemente, por homens brancos ocidentais ou ocidentalizados.

necessária para a inclusão de outros métodos como contribuintes ao conjunto de saberes relacionados às culturas humanas.

Neste momento da pesquisa, o foco se desprende da categoria *mulheres*, como seres historicamente aliados do poder, para se prender à categoria de *mulheres subalternas*, aliadas do poder, também, em aspectos que passam pela classe social e, muitas vezes, pela cor, além do gênero. No centro da temática do texto *Pode o Subalterno Falar?*, de Gayatri C. Spivak, está o emudecimento das pessoas subalternas, principalmente da *mulher subalterna*, perante os desdobramentos do imperialismo presente em relações de nível global relacionados ao próprio desenvolvimento do capitalismo. A partir do posicionamento do *grupo de estudos subalternos*, do qual a autora faz parte, nas relações que estabelece com outras vertentes de pensamento, substancia a necessidade de não abandonar a observação das *macroestruturas* estabelecidas histórica e socialmente (SPIVAK, 2010). Entre os objetivos da sua análise está a reflexão sobre o papel, o posicionamento e o lugar ocupado pelas intelectuais e, principalmente, *pelos* intelectuais na sociedade, identificando as origens de seus discursos.

Curiosamente, Paul Bové critica Said por enfatizar a importância do intelectual, enquanto o “projeto de Foucault é essencialmente um desafio para o papel de liderança dos intelectuais tanto hegemônicos quanto opositores”. Afirmando que esse “desafio” é enganoso precisamente porque ignora o que Said enfatiza: a responsabilidade institucional do crítico (SAID, 1984; BOVÉ, 1983, *apud* SPIVAK, 2010, p. 45).

Além disso, busca delimitar os lugares que os estudos pós-coloniais e outras vertentes do pensamento ocupam nessa questão. Assim como analisar criticamente as causas do emudecimento das pessoas subalternas. O principal *agente* nessa questão é, portanto, o imperialismo enquanto estrutura de poder, sendo as pessoas subalternas *sujeitos* dessa agência.

Entre os métodos dos *estudos subalternos* está a análise crítica dos discursos, de fatos históricos e da incidência de macroestruturas sobre o emudecimento do *sujeito subalterno*. Apesar de fazer uma ampla crítica a proposições de autores pós-críticos, como Foucault, Deleuze e Guattari, e de buscar

aporte no *materialismo histórico* (Marx e Gramsci, por exemplo), não descarta totalmente suas contribuições teórico-metodológicas. A análise do discurso foucaultiana está presente em diversos aspectos da obra, visto que o foco de sua análise são os discursos, embora prefira as acepções de J. Derrida. No caso das viúvas hindus praticantes da autoimolação e impedidas de praticar o rito, o que está em análise é o emudecimento da *mulher subalterna* como fato histórico (SPIVAK, 2010).

A autora conclui sua análise, a partir do relato do caso da autoimolação das viúvas indianas, apontando que, se a mulher subalterna, geograficamente posicionada no “terceiro mundo”, não encontra espaços de voz nas tradições locais, também não os encontrará nas proposições imperialistas. Reitera o imperialismo presente na postura intelectual, que de nenhuma forma, na sua visão, tem o poder de dar voz às mulheres subalternas. Até mesmo os trabalhos antissexistas acabam por se mesclar ao imperialismo epistêmico. “[...] a pressuposição e a construção de uma consciência ou de um sujeito sustentam tal trabalho e irá, a longo prazo, se unir ao trabalho de constituição do sujeito imperialista, mesclando a violência epistêmica com o avanço do conhecimento e da civilização” (SPIVAK, 2010, p. 86). A sua proposta de trabalho se reduz a medir os silêncios. “O trabalho arquivístico, historiográfico, crítico-disciplinar e, inevitavelmente, intervencionista envolvido aqui é, de fato, uma tarefa de “medir silêncios”. Isso pode ser uma descrição do ato de investigar, identificar e medir [...] o desvio de um ideal que é irreduzivelmente diferencial” (SPIVAK, 2010, p. 64).

As contribuições dessa obra para a concepção desta pesquisa foram inúmeras, tanto em seus aspectos teóricos, metodológicos, quanto conceituais. Categorias como *sujeito*, *pessoa* e *mulher subalterna* serão amplamente utilizadas nas análises. Assim como *imperialismo*, *estruturas macrológicas*, *silenciamentos*, *posicionalidade* e *violência epistêmica* (SPIVAK, 2010). Porém, o imobilismo teórico-prático que sugerem interpretações de diversas obras pós-críticas também está presente no trabalho de G. C. Spivak. Esse pensamento imobilizador, que encerra qualquer intelectual em sua própria escrita e o reduz a um medidor, descritor de fenômenos locais, desconectado de todo o resto, impede que se vejam como qualquer outra coisa além de intelectuais. O acesso aos livros e às técnicas de

leitura e escrita na área das ciências humanas se transmuta em passaporte para o universo da abstração pura. No entanto, ela indistingue teoria e prática, para ela o ato de teorizar é prático: “[...] um ponto importante é levantado aqui: a produção de teoria é também uma prática; a oposição entre teoria abstrata “pura” e prática concreta “aplicada” é um pouco descuidada” (SPIVAK, 2010, p. 31). A medição de silêncios pode ser considerada uma produção de conhecimento hermética. Não existissem intelectuais com propostas de intervenção em problemas concretos, a linguagem acadêmica se encerraria nela mesma. Enquanto existirem relações macrológicas de poder, imperialismo, capitalismo global, toda criatura inserida em uma nação, mesmo não querendo, terá atitudes imperialistas. Até a decisão de não agir sobre um problema pode ser considerada uma estratégia de manutenção das elites intelectuais. Principalmente, se pensarmos que a grande maioria dos problemas que as *peçoas subalternas* enfrentam está relacionada com a existência das elites, suas formas de comer, vestir, se locomover, enfim, os privilégios que acumulam.

No entanto, continuo, em linhas gerais, solidária com a ideia de alinhar o feminismo à crítica ao positivismo e à desfetichização do concreto. Também estou longe de ser avessa ao aprendizado a partir do trabalho de teóricos ocidentais, embora eu tenha aprendido a insistir em marcar a sua posicionalidade enquanto sujeitos investigadores (SPIVAK, 2010, p. 90).

Uma estratégia utilizada pela autora, nesse sentido, foi marcar sua posicionalidade enquanto intelectual, a qual também estará presente em minha pesquisa. Quando a posicionalidade está clara, mesmo as iniciativas de criação de espaços de fala apontam e delimitam vazios onde estão situados os silêncios. Apesar de ser um desafio quase insuperável a atitude de *falar por alguém* na escrita acadêmica, podemos inserir momentos de *falar com alguém*.

Agora, faço referência ao aporte dos estudos historiográficos no estabelecimento de uma linha que se debruça sobre a *história das peçoas comuns*, no diálogo que estabelece com a discussão trazida por Gayatri C. Spivak (2010). O artigo *A História vista de baixo*, de Jim Sharpe, publicado no livro *A escrita da História*, organizado por Peter Burke, centra sua análise na produção historiográfica realizada como uma tentativa de resgate da história do “povo”, das “massas”, da

pessoa “comum”, em contraposição ao predomínio da história das elites. Além de analisar diversas obras que compartilham esse posicionamento, reflete sobre os problemas conceituais encontrados por quem pesquisa nessa área (SHARPE in BURKE, 1992, p. 41-43). Com isso, visa a explorar, ao máximo, parte do potencial e dos problemas concernentes à escrita da história vista de baixo, desde a diversidade temática e metodológica até as questões evidenciais, conceituais e ideológicas suscitadas pelo seu estudo (SHARPE in BURKE, 1992, p. 42).

São agentes nessa escrita historiadores (principalmente) e historiadoras que se debruçaram e se debruçam sobre a história dos “de baixo”. E são sujeitos (principalmente) e no máximo sujeitas, as pessoas que não pertencem às camadas mais elevadas da sociedade (SHARPE in BURKE, 1992). O autor faz uma análise crítica de obras e autores pertencentes a essa linha da historiografia, de forma a situar suas origens teóricas e as críticas que recebem. Demonstra, também, os tipos de fontes, os métodos e a orientação teórica que têm sido utilizados na sua constituição como campo, assim como os riscos envolvidos nesses usos (SHARPE in BURKE, 1992). As principais referências de J. Sharpe são Edward Thompson, Carlo Ginzburg e Emmanuel Le Roy Ladurie, conquanto considera suas análises pertinentes e reconhecidas na historiografia – embora não deixe de considerar as críticas em torno das obras analisadas (SHARPE in BURKE, 1992 p. 59).

A história das “pessoas comuns” parte de uma contestação dos padrões estabelecidos sobre do que trata o conhecimento histórico, o qual definiu como importantes os acontecimentos em torno das elites, ao longo de muito tempo. Os problemas encontrados advêm do próprio processo da sua constituição como abordagem ou tipo de história (SHARPE in BURKE, 1992, p. 54). Atua no sentido das identidades de pessoas não privilegiadas socialmente, o que a tornou tributária das vertentes marxistas. Pressupõe análises que vinculam os contextos a condições estruturais e sistêmicas das sociedades. Porém, não se viu limitada ao marco do advento do capitalismo. Formas diferentes de abordagens e métodos possibilitaram escritas sobre diferentes períodos e contextos históricos, cada uma delas com suas vantagens e limitações (SHARPE in BURKE, 1992).

Aqueles que escrevem a história vista de baixo não apenas proporcionaram um campo de trabalho que nos permite conhecer mais sobre o passado: também tornaram claro que existe muito mais, que grande parte dos seus segredos, que poderiam ser conhecidos, ainda estão encobertos por evidências inexploradas. Desse modo, a história vista de baixo mantém sua aura subversiva (SHARPE in BURKE, 1992, p. 62).

Com a análise do estudo realizado por J. Sharpe, proponho uma leitura dialógica com relação aos demais trabalhos que se constituem como referencial teórico desta pesquisa. Embora consolide uma visão da história de primazia masculina e não reflita a presença de mulheres entre “os de baixo”, a partir da sua leitura, logo nos princípios da gestação do problema de pesquisa, pude situar as mulheres periféricas ou subalternas dentro de uma historiografia não tradicional. Uma historiografia que se dá em contraposição à história das elites. As elucidações de J. Sharpe sobre os tipos de abordagens presentes nessa linha da historiografia também me auxiliaram a traçar os caminhos da pesquisa e definir onde buscar meus referenciais teórico-metodológicos. As ligações entre o contexto específico e as estruturas de dominação presentes nas minhas análises estão fundamentadas em sua escrita. “[...] a história das “pessoas comuns”, mesmo quando estão envolvidos aspectos explicitamente políticos de sua experiência passada, não pode ser dissociada das considerações mais amplas da estrutura social e do poder social” (SHARPE in BURKE, 1992, p. 54). O que me levou à obra de G. C. Spivak, dadas as semelhanças que guardam uma em relação à outra, e também as diferenças. Uma das semelhanças é a crítica das análises puramente fenomenológicas.

Mas a abordagem antropológica ajudou pouco aos leitores na compreensão daquelas dimensões mais amplas do tópico e que são exteriores à comunidade da aldeia; por que foi aprovada uma lei no parlamento permitindo a perseguição da bruxaria maléfica em 1563 e por que outra legislação, tornando impossível a perseguição legal da bruxaria, foi aprovada em 1736? A abordagem micro-histórica utilizada preferencialmente pelos modelos antropológicos pode facilmente obscurecer o problema mais geral do lugar, onde o poder está concentrado na sociedade



como um todo e da natureza de sua operação (SHARPE in BURKE, 1992, p. 53).

Os limites da interpretação teórica abordados por G. C. Spivak também estão presentes em J. Sharpe – o que resultou numa reflexão bastante densa em torno da questão, em páginas anteriores, e que continuará presente ao longo desta escrita.

E o problema básico a que Geertz se refere, aquele do quanto estamos aptos a compreender as pessoas culturalmente diferentes de nós, e do quanto estamos aptos a traduzir uma realidade cultural para as idealizações eruditas de livros, artigos ou conferências, certamente é familiar ao estudante da história vista de baixo (GEERTZ *apud* SHARPE in BURKE, 1992, p. 58).

A crítica de ambos não se restringe ao papel do intelectual, mas inscreve o papel das teorias na própria constituição e legitimação dos estados nação, e, no caso de G. C. Spivak, da contribuição para a construção do conhecimento imperialista (SPIVAK, 2010).

Os propósitos da história são variados, mas um deles é prover aqueles que a escrevem ou a lêem de um sentido de identidade, de um sentido de sua origem. Em um sentido mais amplo, este pode tomar a forma do papel da história, embora fazendo parte da cultura nacional, na formação de uma identidade nacional (SHARPE in BURKE, 1992, p. 58).

Há dois pontos do artigo de J. Sharpe onde encontrei um suporte não presente na obra de G. C. Spivak. O primeiro deles está relacionado ao conceito de prática nas vertentes marxistas.

O tipo de história vista de baixo introduz outra questão, aquela da ampliação da audiência do historiador profissional, de permitir um acesso mais amplo à história de um padrão profissional do que aquele normalmente permitido pelos nobres acadêmicos profissionais e seus alunos. Em seu artigo de 1966, Thompsom observou que Tawney e outros historiadores de sua geração tinham “um relacionamento incomumente amplo e participante com um público externo aos campos da academia” e obviamente lamentou que essa não fosse uma prática comum aos profissionais mais recentes (THOMPSON *Apud*. SHARPE in BURKE, 1992, p. 55).

O outro ponto é a questão da agência, muito embora seja possível extrair, mesmo que indiretamente, da leitura do livro de G. C. Spivak, a mesma conclusão que sugere J. Sharpe. Existe o sujeito subalterno, ao passo que suas condições de existência são estabelecidas em um nível macrológico. O que varia, portanto, é aquilo que é feito dessa realidade que surge como rejeito.

A maior parte daqueles que escreveram a história vista de baixo aceitariam, em um sentido amplo, a opinião de que um dos resultados de terem seguido essa abordagem tem sido demonstrar que os membros das classes inferiores foram agentes cujas ações afetaram o mundo (às vezes limitado) em que eles viviam (SHARPE in BURKE, 1992, p. 55).

O presente capítulo cumpre a função de aporte e referencial teórico às conexões que o tema estabelece com diferentes discussões presentes na literatura acadêmica preocupada com escrita histórica. Entre elas, as *questões de gênero*, a problemática do *conceito de ciência* na contemporaneidade, a impossibilidade de fala das *mulheres subalternas* e a configuração do campo de estudos da *história dos de baixo*. A partir disso, pretendo dar conta da amplitude teórica do tema e dos desdobramentos que ele suscita. Entre suas finalidades, está, também, a criação de um espaço para colocar as autoras e autores em diálogo sobre as questões advindas do interior de seus questionamentos – e também dos meus. Sem que possam saber, conversei em silêncio com suas ideias e, em alguns momentos, até discuti. A agência das pessoas das *classes inferiorizadas*, referida por Jim Sharpe, encerra o diálogo, pois ela abre uma janela sobre o possível, inspiração para toda e qualquer ação.

## 2 AS FORMAS DO TRABALHO: PRÁTICAS ENTRE HISTÓRIA, ESTÓRIAS, MULHERES, MÚSICA E EDUCAÇÃO

*[...] da cultura do próprio tempo e da própria classe não se sai a não ser para entrar no delírio e na ausência de comunicação. Assim como a língua, a cultura oferece ao indivíduo um horizonte de possibilidades latentes – uma jaula flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um.*

Carlo Ginzburg (1976, p. 20)

Esta pesquisa teve, ao longo do tempo, muitas fontes de alimentação que se misturam à minha própria trajetória de vida e ao interesse que tenho pela música como ferramenta de expressão. O problema de pesquisa que identifico é uma continuidade do problema levantado por Gayatri C. Spivak (2010). Pode a mulher subalterna falar através da música? Quando, em meados de 2012, integrava o coletivo *Orquestra de Mulheres*, criado como expressão de vozes feministas por meio da música, não era a mulher periférica que tinha voz, tendo em vista que o espaço foi criado por – e para – estudantes universitárias. A formação universitária é um caminho para a ascensão social. De forma que foi como pessoa em processo de ascensão social que tive acesso aos códigos que possibilitaram a criação de um espaço de voz junto a outras mulheres estudantes. Mesmo assim, nossa musicalidade causou (e segue causando) desconforto a muita gente do nosso convívio, homens e mulheres. Essa experiência me levou a querer ouvir outras vozes de mulheres periféricas, de forma que, nos últimos três anos, tenho estado atenta à produção musical feminina. A Internet é uma importante ferramenta e diversas *páginas* têm sido minhas fontes de pesquisa pessoal.

Duas páginas, especificamente, chamaram minha atenção para o que vem acontecendo na produção musical de artistas brasileiras; uma delas me revelou uma perspectiva que nunca tinha visto na análise da música popular. Trazia modificações no universo das letras de músicas interpretadas e compostas por artistas brasileiras, no sentido do empoderamento das mulheres musicistas. Até o início deste ano, essa página foi uma importante fonte de consulta para mim. Porém, antes que eu tivesse

feito um *print screen*<sup>8</sup>, acredito que ela tenha sido retirada da rede. A única informação que tenho sobre essa publicação é que foi escrita por uma jornalista. A outra página não substituiu o papel que teve a primeira, porém reuniu um material que reiterava aquilo em que eu estava pensando. Foi a *playlist* elaborada pelo *Catraca Livre*, em colaboração com o coletivo *Nós mulheres da Periferia*, em março deste ano, que reuniu as condições para que eu pudesse vislumbrar meu tema de forma mais clara.<sup>9</sup> Essa lista contém faixas de áudio com músicas de diversas artistas brasileiras, sob o título *Mulheres Empoderadas*, cujas letras têm contribuído para uma revolução nos temas abordados historicamente por mulheres musicistas. Agora, certamente, há muito mais *sites* com listas cada vez maiores e nunca completas, nas mais diferentes mídias e com objetivos muito variados.<sup>10</sup> De fato, a Internet tem sido uma ferramenta muito eficaz na disseminação do feminismo, e a presença de discursos feministas na música popular é apenas sintoma de um trabalho militante que já dura alguns anos. O termo “feminismo blogueiro” foi utilizado pela professora Celi Regina Jardim Pinto na disciplina *História do Feminismo*<sup>11</sup>, ao se referir a esse movimento. O tópico foi abordado na décima quinta aula da disciplina, com a denominação *O feminismo acabou? O jovem feminismo; o feminismo na Internet*.

Há uma faceta paradoxal no uso de páginas da Internet como fonte de pesquisa – as informações surgem como uma torrente. Um termo leva a outro e a outro por meio de *links*. Essa torrente nos leva a conhecer muito e nada ao mesmo tempo. É com muita dificuldade que se pode mapear os autores, quem está por trás dos autores, e quais são suas intenções. O que leva *muitxs pesquisadorxs* a evita-

---

8 Utilizarei livremente, ao longo do texto, palavras advindas dos meios digitais, cuja tradução não completaria seus significados.

9 Catraca Livre. **Músicas feministas brasileiras que não podem faltar na sua playlist.** Disponível em: <https://catracalivre.com.br/geral/cidadania/indicacao/musicas-feministas-brasileiras-que-nao-podem-faltar-na-sua-playlist/>. Acesso em: mar. de 2016.

10 Para ver um exemplo de lista que reflete o incremento diário do conhecimento que temos sobre músicas produzidas por mulheres consultar a página: Universidade Livre Feminista. Músicas Feministas. Disponível em: <http://feminismo.org.br/musicas-feministas/>. Acesso em: nov. de 2016.

11 Disciplina oferecida em caráter eletivo pelo Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, durante segundo semestre de 2015.

las. Com isso, não quero dizer que seja impossível, apenas posso dizer, a partir de minha própria experiência, que pode ser uma tarefa complexa para quem está adentrando no universo da pesquisa como eu. Minha estratégia para a utilização desses conteúdos é reconhecer as limitações que se impõem e, por essa razão, descrevo as origens mais distantes do problema de pesquisa, para recuperar aquilo que geralmente se perde na frieza dos procedimentos científicos – os caminhos que a curiosidade por um tema leva o pesquisador a percorrer. Com isso, ao mesmo tempo, me situo e contextualizo-me enquanto pesquisadora.

A primeira forma adotada para abordagem ao tema foi a análise da trajetória de artistas brasileiras advindas de periferias sociais, a partir de conteúdos publicados na Internet (*blogs, sites, redes sociais e artigos acadêmicos*). Para isso, utilizei, pelo menos, quatro tipos dos chamados *filtros de busca: mulheres na música brasileira, mulheres compositoras, mulheres instrumentistas, mulheres intérpretes*. Pude ler conteúdos de quinze páginas, com diferentes enfoques.<sup>12</sup> Percebi, a partir dessa leitura, que diversos discursos feministas “viralizaram” na música popular brasileira feita por mulheres nos últimos anos, e que uma parte significativa das artistas cuja produção musical se insere nas temáticas feministas são periféricas<sup>13</sup>.

Também realizei uma busca pela literatura acadêmica especializada da área para mapear a presença de mulheres periféricas na música e, como não encontrei muitos trabalhos de autoras brasileiras, acabei recorrendo a alguns textos estrangeiros, predominantemente europeus, onde há mais publicações sobre o assunto. Os primeiros textos que li são provenientes da musicologia. Neles, as mulheres subalternas praticamente não têm voz. Uma grande maioria ainda trata da presença da mulher na música clássica ou de artistas com domínio técnico conservatorial ou acadêmico em música. Poucos tratam da música popular, de forma

---

12 Não colocarei a referência de todas as páginas consultadas, pois isso tornaria a leitura cansativa. O que é também desnecessário, visto que se pode consultar o *Google* utilizando os mesmos filtros de busca que referi acima. A diferença é que aparecerão publicações novas, por isso sugiro que se verifique sempre a data de publicação, visto que minhas pesquisas começaram a se aprofundar no ano passado.

13 Utilizo dois termos principais para me referir a mulheres oriundas das classes populares: *mulheres subalternas* (SPIVAK, Gayatri C. **Pode o Subalterno falar?**, 2010) e *mulheres periféricas*, termo que utilizo inspirada pela leitura da tese de doutorado de Érica Peçanha do Nascimento (2012), para dar conta das questões sociais, culturais e geográficas que envolvem os espaços que as pessoas ocupam na sociedade, ou seja, sua situação.

geral, e muito menos de artistas de origem popular. Muitos deles consideram a mulher instrumentista mais contestadora do patriarcado do que as cantoras, por exemplo, sem considerar as questões sociais e psicológicas que envolvem o domínio de instrumentos musicais. Um exemplo expressivo é, justamente, uma autora que se debruça sobre a música popular na Espanha, Laura Viñuela Souza (2003, p. 15-16). A ausência da mulher musicista, de forma geral, apontada por Patrícia Adkins Chiti (2003) e por Maria P. López-Pelaez (2013), nos materiais didáticos escolares, foi outro ponto que chamou minha atenção de início.<sup>14</sup>

Os primeiros problemas começam a surgir nessa fase da pesquisa. O primeiro que detectei foi o fato de não ter encontrado bibliografia pertinente a esse processo de “viralização” de discursos feministas na cena musical brasileira dos últimos anos. Pude encontrar, apenas, artigos que colocam os meios de comunicação, principalmente a Internet, como uma ferramenta importante dos feminismos contemporâneos<sup>15</sup>. Entre as mídias que veiculam conteúdos não acadêmicos, por outro lado, a lista de materiais é extensa, como referido no início do capítulo. Para dar mais um exemplo bastante pontual, ao colocar o termo de busca “100% Feminista, Karol Conka e Mc Carol” no *Google*, aparece uma infinidade de *sites* de toda espécie que noticiaram o lançamento da música composta em parceria pelas duas artistas neste ano. Dentre eles, estão *Portal R7*, *ClicRBS*, *Todateen*, *Estadão*, *O Globo* e *Folha Uol*.<sup>16</sup> Gostaria de poder voltar no tempo uns quatro anos (nem isso, talvez uns dois) e perguntar a algumas pessoas se elas acreditam que *O Globo* faria uma matéria sobre o lançamento de uma música chamada *100% feminista*. A matéria em questão não tem, aparentemente, informações obliteradas e também utiliza as palavras feminismo/feminista sem maiores constrangimentos ou preconceitos. E, diga-se de passagem, a matéria foi escrita por Luccas Oliveira, um

---

14 As autoras referidas acima serão abordadas de forma mais profunda no final do capítulo.

15 TOMAZZETI & BRIGNOL. **O feminismo contemporâneo a (re)configuração de um terreno comunicativo para as políticas de gênero na era digital**. Porto Alegre, UFRGS, 10º Encontro Nacional de História da Mídia, 2015, p. 3-8.

16 Google. Termos de busca: 100% Feminista, Karol Conka e Mc Carol. Disponível em: [https://www.google.com.br/searchclient=ubuntu&channel=fs&q=100%25+feminista+Karol+Conka+e+mc+Carol&ie=utf8&oe=utf8&gfe\\_rd=cr&ei=ckQeWKStlajL8gew5qiADA#q=100%25+feminista+Karol+Conka+e+mc+Carol&channel=fs&start=0](https://www.google.com.br/searchclient=ubuntu&channel=fs&q=100%25+feminista+Karol+Conka+e+mc+Carol&ie=utf8&oe=utf8&gfe_rd=cr&ei=ckQeWKStlajL8gew5qiADA#q=100%25+feminista+Karol+Conka+e+mc+Carol&channel=fs&start=0). Acesso em: out. de 2016.

homem.<sup>17</sup> O assunto já está presente até mesmo na *Wikipédia*, onde pude ler uma publicação sobre a música *Tá pra nascer homem que vai mandar em mim*, funk interpretado por Valesca Popozuda, cuja autoria também é de dois músicos homens, assim como a matéria referida acima.<sup>18</sup> Muita coisa mudou rapidamente desde que comecei a pesquisar sobre o tema, e acredito que, em breve, mulher musicista será um termo sinônimo de feminista.

Pois bem, o lado positivo de toda essa movimentação cultural feminista é sua influência crítica em diversos setores da sociedade, afetando comportamentos e a cultura de forma mais ampla. Uma faceta diferenciada desse processo é que não se trata apenas de artistas brancas falando sobre feminismo na cena MPB, também há artistas negras das periferias nas cenas *hip hop*, *rap* e *funk*. Se é que posso fazer uma avaliação dos aspectos positivos e negativos desse processo, um aspecto negativo que identifico é que o conceito de feminismo está sendo manipulado, nos bastidores, por grandes gravadoras, por empresários, agenciadores, compositores brancos e heterossexuais, segundo interesses do sistema capitalista. Um exemplo claro disso é o tal Douglas Germano, que compôs o samba *Maria da Vila Matilde*, que ficou famoso na voz de Elza Soares.<sup>19</sup> É, no mínimo, curioso que um samba sobre machismo seja composto por um homem branco e interpretado por uma mulher negra – e não estou afirmando que o compositor seja mal intencionado. Tal fato me lembrou uma assertiva com a qual Gayatri C. Spivak explica a relação ambígua entre o sujeito imperialista e o sujeito do imperialismo: “homens brancos estão salvando mulheres de pele escura de homens de pele escura” (2010, p. 91-93). Uma boa parcela das matérias consultadas a respeito da presença de mulheres na música brasileira (veiculadas nos meios digitais) também foi escrita por homens.<sup>20</sup> As fontes relativas a esse processo, tão atual, ainda não foram muito exploradas,

17 O Globo. **Mc Carol une forças com Karol Conká para falar de feminismo em Single**. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/musica/mc-carol-une-forcas-com-karol-conka-para-falar-de-feminismo-em-single-20246078>. Acesso em: out. de 2016.

18 Wikipédia. **Tá pra nascer homem que vai mandar em mim**. 2016, Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/T%C3%A1\\_Pra\\_Nascer\\_Homem\\_que\\_Vai\\_Mandar\\_em\\_Mim](https://pt.wikipedia.org/wiki/T%C3%A1_Pra_Nascer_Homem_que_Vai_Mandar_em_Mim). Acesso em: maio de 2016

19 Ver matéria sobre ele: O vermelho. **Douglas Germano, o anônimo mais notável do Samba de São Paulo**. Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/noticia/273602-11>. Acesso em: maio de 2016.

entre as quais estão as próprias letras das músicas lançadas nos últimos dez anos por mulheres. Por isso mesmo, resolvi me voltar às raízes da questão, utilizando o filtro de busca *mulheres na história da música brasileira*. Foram lidos entre 18 e 20 matérias, a partir dos resultados da pesquisa no *Google*.

Mulheres como Dona Ivone Lara, Clementina de Jesus, Jovelina Pérola Negra, Dona Edith do Prato, e tantas outras artistas negras das periferias brasileiras, podem ter lançado as bases desse movimento, visto que, ao seu tempo e das suas maneiras, questionaram, em muitos aspectos, as regras do patriarcado. Dona Ivone Lara, por exemplo, foi a primeira mulher a compor um samba enredo.<sup>21</sup> A partir dessa leitura, é possível chegar a outros temas e a outros problemas de pesquisa, como, por exemplo: o processo identificado de “viralização” de discursos feministas na música popular brasileira contemporânea tem raízes históricas nas atuações dessas mulheres? Cheguei à conclusão que, por mais que se faça uma delimitação precisa do tema, as implicações e desdobramentos são muitos. A meu ver, trata-se de analisar separadamente uma pequena engrenagem de um imenso relógio. Além disso, o tema é latente e, apesar da possibilidade de suas origens não serem tão atuais, ainda não foi suficientemente explorado. No entanto, é necessário começar de algum ponto possível, que possa levar a outras direções no futuro.

Em outros termos, trata-se de analisar as possibilidades de empoderamento<sup>22</sup> das mulheres periféricas por meio da música. Não é apenas o problema da latência, que me paralisou em vários momentos da investigação, diante de questões novas

---

20 Para citar algumas delas, escritas respectivamente por Anderson Hebreu, Osvaldo Faustino, João-Maria Nabais e Daniel Brasil: Geledés. **Sete mulheres do rap que você precisa conhecer**. Disponível em: <http://www.geledes.org.br/7-mulheres-do-rap-brasileiro-que-voce-precisa-conhecer/#gs.GO9q6TA>. Acesso em: mar. 2016; Revista Raça. **A primeira Compositora de Escola de Samba**. Disponível em: <http://raca.digisa.com.br/especiais/a-primeira-compositora-de-escola-de-samba/2251/>. Acesso em: mar. de 2016; Bate-papo Afinado. **A mulher na história da música**. Disponível em: <http://batepapoafinado.blogspot.com.br/2008/1...> Acesso em: out. de 2016; Revista Música Brasileira. **Mulheres Protagonistas na Música Brasileira**. Disponível em: <http://www.revistamusica brasileira.com.br/homenagens/mulherprotagonistanamusica brasileira>. Acesso em: maio de 2016.

21 Ver matéria: Revista Raça. **Conheça a história da primeira compositora de escola de samba**. Disponível em: <http://racabrasil.uol.com.br/especiais/a-primeira-compositora-de-escola-de-samba/2251/>. Acesso em: mar. de 2016.

22 Utilizo o termo empoderamento de acordo com o disposto no artigo de SARDENBERG, Cecília M. B. **Conceituando Empoderamento na perspectiva feminista**. Salvador, Bahia, NEIM/UFBA, 2006.



que não paravam de me surpreender a cada leitura e a cada audição de uma nova música. Lidar com trajetórias de artistas, seja a partir de biografias, de suas composições, da escolha de repertório a ser interpretado, ou mesmo a partir de matérias jornalísticas veiculadas pela Internet, não é simples. Há os bastidores e as relações da produção das artistas com o mercado musical (CHITI, 2003). O processo de empoderamento de Elza Soares<sup>23</sup> é ilustrativo da questão. Atualmente, ela não é vista apenas como uma mulher negra, latino-americana e periférica. Ela é, também, uma mulher independente economicamente, com domínio técnico na sua área de atuação, premiada e consagrada pela sua produção musical. Nesse ponto, a análise de trajetórias de artistas para falar sobre o acesso de mulheres periféricas a esse empoderamento passa a ser, além de questionável, insuficiente. Por quê? Segundo Gayatri C. Spivak (2010), em nenhuma circunstância a pessoa subalterna pode falar.

O que dizer, então, de uma mulher negra, que morou em um barraco na favela do Canindé e ficou famosa a partir da escrita de um diário, que foi publicado na forma de livro? É Carolina Maria de Jesus, que chegou a lançar um disco com várias de suas canções. Saiu da favela e pôde comprar uma casa de alvenaria num bairro burguês, graças ao sucesso de vendas que foi o seu primeiro livro, *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. Morreu na miséria, ao passo que foi esquecida e sua produção deixou de ser interessante. Quem pôde falar foi a Carolina celebridade, a Cinderela brasileira, que viajou para os Estados Unidos, e não a Carolina favelada. Causou *frisson* o exotismo de uma figura que, em um momento, estava à beira da miséria, e, no outro, frequentava as rodas da alta sociedade. Com o tempo, a curiosidade a respeito dela passou, e suas formas de pensar, em constante transformação, não interessavam mais, nem às elites e nem às mídias. “Eu era revoltada, não acreditava em ninguém. Odiava os políticos e os patrões porque o meu sonho era escrever e o pobre não pode ter ideal nobre.” (JESUS, Carolina Maria. *Quarto de Despejo*. São Paulo, Edições Populares, 1960, p. 173). As estrelas, as artistas, as divas se transfiguram em exemplos de sucesso no mundo capitalista. Com essa afirmação, não quero, de maneira nenhuma, desqualificar a

---

23 Para ler uma razoável e sucinta biografia de Elza Soares: MPBnet. **Elza Soares**. Disponível em: <http://www.mpbnet.com.br/musicos/elza.soares/> Acesso em out. de 2016.

contribuição e o papel que elas têm na transformação da cultura; muito pelo contrário, ainda nem temos como dimensionar o impacto social do passo dado por elas nos últimos anos. Apenas estou tentando demonstrar que as movimentações do capitalismo são muito contundentes sobre as fontes e também sobre as interpretações que fazemos delas.

Enfim, faço uma opção perspectiva de não analisar as possibilidades de acesso de mulheres das classes populares à música a partir da trajetória de estrelas. Ao mesmo passo que se apresentaram contradições, a preocupação com o próprio questionamento dos métodos científicos presente em algumas leituras, como a do artigo de Ilana Löwy (2009), é fortalecida a ideia de que existe a necessidade da produção acadêmica transcender o hermetismo da linguagem que utiliza (FERNADÉZ, 2014). Uma das vias que, a meu ver, transcende o papel da ciência moderna, é a Pesquisa-ação. Faço uma tentativa de diálogo sobre a questão, utilizando a música como método de aproximação, junto a pessoas com dificuldades de acesso aos aparelhos sociais. A solução que encontrei para explorar o tema com um pouco mais de profundidade, sem precisar adentrar o universo do mercado musical, foi levar a discussão para uma escola pública por meio da elaboração de uma oficina. A primeira fase do processo de pesquisa forma as bases para a segunda, na qual os materiais consultados são nutrizes das práticas em oficina. Dessa forma, pude unir minha atuação profissional com a pesquisa em curso, evitando a solidão que o processo impõe. Imersa no assunto como historiadora, ouvinte de música, pesquisadora do universo musical feminino, como compositora, como educadora musical e social, como integrante de coletivos de mulheres musicistas, como pessoa advinda de uma periferia, é que formulei o problema. E é como artista periférica que penso em dividir o espaço de voz<sup>24</sup> que ocupo como acadêmica da área de história, ainda que seja bastante modesto, com mulheres de origem periférica que não têm acesso a esses espaços.

Além de uma pesquisa acadêmica, se configura em um método de produção de fontes e espaço de ampliação das possibilidades de expressão da história da

---

24 Utilizo o conceito “espaço de voz” em diálogo com o conceito de “espetáculo” utilizado por Guy Debord (1992, p. 15), para garantir a especificidade do contexto que abordo, como uma esfera do conceito filosoficamente abordado de forma mais abrangente pelo autor.

pessoa subalterna. Quanto às bases lógicas, inspira-se no materialismo histórico, na medida em que “estabelece que os fatos sociais não podem ser entendidos quando considerados isoladamente, abstraídos de suas influências políticas, econômicas, culturais, etc.” (GIL, 2008, p. 14). Também em razão das formas de aproximação com o tema nas suas conexões com a experiência vivida. “A 'contemplação viva' do fenômeno (sensações, percepções, representações) é a etapa inicial do estudo. Nela se estabelece a singularidade da "coisa", de que esta existe, que é diferente de outros fenômenos.” (TRIVIÑOS, 1987, p. 73).

Naquilo que tange aos meios técnicos, utiliza procedimentos experimentais em que a experiência vivida a partir da proposta, em um ambiente circunscrito, se transforma em material de análise. A experiência vivida, por outro lado, está inserida no âmbito das experiências de trabalho de uma pesquisadora que tem uma vida e atuações nômades, inclusive em movimentos sociais. Não pode ser comparada a uma pesquisa de laboratório, visto que a experiência aqui se identifica com vivência. Por isso mesmo, estarão presentes outros meios técnicos, como os observacionais e os monográficos. Observacionais, na medida em que parte da observação de um contexto, e monográficos, na medida em que se debruça sobre um caso em profundidade para estabelecer relações com contextos mais amplos (GIL, 2008, p. 16-18). Enquanto pesquisa de cunho histórico-social, está no nível exploratório. “Este tipo de pesquisa é realizado especialmente, quando o tema escolhido é pouco explorado e torna-se difícil sobre ele formular hipóteses precisas e operacionalizáveis.” (GIL, 2008, p. 27). Com relação ao tipo de envolvimento estabelecido, conjuga aspectos da pesquisa-ação e da pesquisa participante. “Tanto a pesquisa-ação quanto a pesquisa participante se caracterizam pelo envolvimento dos pesquisadores e dos pesquisados no processo de pesquisa.” (GIL, 2008, p. 31)

O diário de campo, embora esteja identificado com os métodos etnográficos, será utilizado em um sentido de complementaridade, tendo em vista que outras formas de coleta de dados foram dificultadas por diversas singularidades do contexto, que serão explicitadas no próximo capítulo da monografia. Sobre o pensamento de Geertz, segundo o qual “a única coisa que podemos fazer é primeiro tentar procurar conhecer e depois tornar explícitos, através da descrição densa, os prováveis significados das ações”, Giovane Levi afirma que “aqueles que

concordam com essa abordagem não acreditam que seja necessário questionar as limitações, as possibilidades e a mensurabilidade da própria racionalidade”.<sup>25</sup> Acrescento, portanto, que não estou filiada à ideia de que minha visão sobre os acontecimentos basta para que o contexto seja elucidado. Na medida do possível, procuro utilizar outros recursos para evidenciar o processo de pesquisa na Escola Porto Alegre. Para isso, foi bastante inspiradora a monografia de Laura Spritzer Galli (2015), que fez amplo uso do diário de campo para descrever as experiências que teve realizando oficinas em escolas da rede pública de Porto Alegre:

[...] “usar ferramentas etnográficas”, que se refere ao uso de métodos e técnicas geralmente associados ao trabalho de campo, mas sem necessariamente obedecer a toda a metodologia da etnografia. Penso que este trabalho se enquadra na terceira definição, já que apenas me utilizei de métodos da etnografia para coletar e analisar os dados das oficinas realizadas, sem a preocupação em estudar um grupo social específico e suas relações (GALLI, 2015, p. 48).

Inspiro-me no texto desta autora, que utiliza o diário de campo como “ferramenta etnográfica”, embora não se trate de uma etnografia em si.

### *2.1 Oficina de História e composição musical: a presença das mulheres na música*

A Escola Municipal de Ensino Fundamental Porto Alegre é uma escola especializada no atendimento a pessoas adultas em situação de desamparo social e rua. Inaugurada no ano de 1995, a escola foi criada pela Prefeitura de Porto Alegre de forma integrada a outras instituições, como o Albergue municipal e um centro socioeducativo.<sup>26</sup> Minha aproximação com a Escola Porto Alegre (EPA) começa no final da primeira metade do ano. Alguns estudantes estavam presentes na Ocupação Lanceiros Negros, onde eu estava morando. Outros desses rostos vi na Ocupação do DEMHAB, conforme relatado na introdução. Um dos momentos mais vivos na

---

25 GEERTZ, Clifford J. Apud. LEVI, Giovanna. **Sobre a Micro-história**. In: Burke, Peter (Org.). A escrita da História. Trad. de LOPES, Magda. São Paulo: Unesp, 1992, p. 145.

26 Consultar o texto Websmed Porto Alegre. **E.M.E.F. Porto Alegre, História**. Disponível em: <http://websmed.portoalegre.rs.gov.br/escolas/epa/historia.html>. Acesso em: jul. de 2016.

minha lembrança foi o dia em que vi a apresentação de *rap* da Negra Jaque na ocupação, bem inserida que estava na temática da presença de mulheres de periferia na cena musical de Porto Alegre. Em diversas oportunidades, seja em praças ou em atividades de movimentos sociais, encontrei estudantes (homens) da Escola Porto Alegre “fazendo um som” (como se diz na linguagem popular) e inseridos nos espaços a partir da sua musicalidade. Em agosto deste ano, me aproximei da escola enquanto instituição, em razão da sugestão do meu companheiro, que estava em contato direto com os estudantes, a partir da sua atuação na O.N.G. *Amigos da Terra*. Com isso, posso dividir a experiência na escola em, pelo menos, quatro momentos, que serão descritos resumidamente a seguir: os *primeiros contatos* (em agosto); a *fase de observação* (início de setembro); a *fase de aproximação* (meados de setembro); e a *fase de oficina* (entre o fim de setembro e todo o mês de outubro).

Entreguei uma carta de apresentação, em que descrevia minhas intenções de pesquisa, minha proposta de oficina voltada ao público feminino, assim como os objetivos da proposta, tudo isso na fase dos *primeiros contatos*. Por meio da carta, pedi a colaboração da escola para realizar semanalmente oficinas de composição musical sob a temática da presença de mulheres na música brasileira. O principal objetivo da proposta era, portanto, a criação de um espaço significativo de expressão da história de mulheres subalternas por meio da música. Na *fase de observação*, estive presente em salas de aula do turno da tarde, na hora do lanche, nos intervalos e na aula de educação física, durante uma semana. Na *fase de aproximação*, montei uma banquinha com livros, panfletos, revistas, relacionando mulheres e música, na hora do intervalo da tarde; participei de uma reunião dos professores, que estavam planejando a festa de aniversário da escola; fiz uma apresentação musical nessa data festiva e participei de uma assembleia geral no turno da manhã. Depois de ter tocado algumas músicas, no dia do aniversário da escola, me apresentei e expus a proposta de oficina, convocando as alunas a participarem. Aproveitando a oportunidade de me voltar às mulheres de forma mais geral, fiz a proposta de criação de um espaço em que as alunas da escola pudessem se reunir para ouvir, tocar e compor músicas, além de conhecer histórias de vida de outras mulheres musicistas.

Na *fase de oficina* propriamente dita, o foco sai das minhas iniciativas pessoais de inserção e entra em ações dialogadas conjuntamente com as participantes. De forma que observei uma necessidade e agi sobre ela tentando facilitar o processo de aproximação das alunas da escola com sua própria musicalidade.

O objeto da pesquisa-ação é uma situação social situada em conjunto e não um conjunto de variáveis isoladas que se poderiam analisar independentemente do resto. Os dados recolhidos no decurso do trabalho não têm valor significativo em si, interessando enquanto elementos de um processo de mudança social. O investigador abandona o papel de observador em proveito de uma atitude participativa e de uma relação sujeito a sujeito com os outros parceiros. O pesquisador quando participa na ação traz consigo uma série de conhecimentos que serão o substrato para a realização da sua análise reflexiva sobre a realidade e os elementos que a integram. A reflexão sobre a prática implica em modificações no conhecimento do pesquisador (FONSECA, 2002, p 35).

Se observada a história das lutas das mulheres, frequentemente uma acaba chamando a atenção das demais – e da sociedade como um todo – para as situações de opressão enfrentadas cotidianamente. Os métodos de pesquisa-ação, nesse caso, confluem para que as mulheres, uma vez empoderadas, possam perceber por si mesmas as situações de opressão. Configura-se como um projeto de cooperação mútua para o uso de ferramentas cujo prestígio social do seu domínio possa ser facilitador de processos coletivos de luta. Nessa situação particular, a música.<sup>27</sup>

Uma das contradições fundamentais do uso do termo ‘empoderamento’ se expressa no debate entre o empoderamento individual e o coletivo. Para quem o uso o conceito na perspectiva individual, com ênfase nos processos cognitivos, o empoderamento se circunscreve ao sentido que os indivíduos se auto-conferem. Tomo um sentido de domínio e controle individual, de controle pessoa. E “fazer as coisas por si mesmo”, “ter êxito sem a ajuda dos outros”. Esta é uma visão individualista, que chega a assinalar como

---

27 Não encontrei referência em nenhuma autora específica para a utilização da música no processo de empoderamento das mulheres. Essa ideia surgiu quando ainda era integrante do coletivo *Orquestra de Mulheres*, ao refletir sobre os efeitos da experiência em minha própria vida.

prioritários os sujeitos independentes e autônomos com um sentido de domínio próprio, e desconhece as relações entre as estruturas de poder e as práticas da vida cotidiana de indivíduos e grupos, além de desconectar as pessoas do amplo contexto sócio-político, histórico, do solidário, do que representa a cooperação e o que significa preocupar-se com o outro” (LEON, 2001, p.97 apud. SARDENBERG, 2006, p. 3).

Houve diversas participações transitórias, e apenas uma permanente, além da minha própria. O fato de a oficina ter ocorrido como atividade alternativa para as alunas do turno da tarde, acontecendo no turno inverso (pela manhã, nas terças e quintas-feiras, das 10h ao meio-dia), ocasionou que poucas alunas pudessem frequentar assiduamente – visto que o número de mulheres matriculadas na escola é pequeno, e muitas delas têm outras atividades pela manhã. Também, duas das alunas do turno da tarde estavam grávidas, o que pode ter dificultado sua presença. Em princípio, havia duas mulheres com disponibilidade no horário. Mas, no decorrer do processo, uma delas percebeu que teria dificuldades de se manter na atividade, porque aquele era o único momento em que podia dar mais atenção à sua filha, que em duas ocasiões participou de forma ativa. O fio condutor da oficina se situa, portanto, na presença da Fátima, a quem está ligado o sentido de continuidade e processo da experiência. As participações transitórias não foram desimportantes, porém, independentemente dos momentos em que ocorreram – início, meio ou fim da oficina – ficaram cristalizadas na fase dos primeiros contatos. Nenhuma dessas participações cumpriu um ciclo capaz de produzir o sentido de continuidade necessário à consolidação de um espaço de voz criado de forma equivalente entre todas as participantes. Os significados daqueles momentos podem ter sido os mais diversos para aquelas pessoas, o que não quer dizer que, a partir do que foi estabelecido, o caminho não se desdobre com mais facilidade.

A Fátima, por outro lado, encerrou seu ciclo, e nós duas, enquanto artistas periféricas (mesmo que em situações de vida díspares), nos nutrimos mutuamente. Na análise de Peter Burke (1992), há uma diversidade incrível de pessoas situadas na categoria dos de baixo. É possível apreender disso que há subdivisões dentro de todas as categorias que utilizamos para situar seres humanos. Isso quer dizer que a história de vida de uma estudante pobre não pode ser narrada como se estivesse

nas mesmas condições narrativas de uma pessoa em situação de rua.

Por exemplo, se a cultura popular é a cultura “do povo”, quem é o povo? São todos: o pobre, as “classes subalternas”, como costumava chamá-las o intelectual marxista Antonio Gramsci? São os analfabetos ou os incultos? Não podemos presumir que as divisões econômicas, políticas e culturais em uma determinada sociedade necessariamente coincidam. E o que é educação? Apenas o treinamento transmitido em algumas instituições oficiais como escolas ou universidades? As pessoas comuns são ignorantes ou simplesmente têm uma educação diferente, um a cultura diferente das elites? (BURKE. 1992, p. 21)

Há que se ter muito cuidado, ou o grupo social *dxs pesquisadorxs* acaba se aproximando e se afastando de grupos de pessoas apenas de acordo com os próprios interesses de pesquisa. Também não posso me dar ao luxo de cair no extremo oposto, ao pensar que as elites são delírio, assim como todas as pessoas que sofrem os efeitos de sua existência, e que, de fato, são multidões heterogêneas. Criamos, juntas, a possibilidade de conquistar um espaço para a expressão das nossas angústias por meio da arte. Não havia espaço melhor para isso do que o atelier de cerâmica, que ela, como artesã e ceramista, conhecia muito bem. Foi ali que aconteceu a maior parte das oficinas, e onde tivemos a participação de outras ilustres artistas, mulheres e homens fortuitos. Pude registrar onze participantes do início ao fim da oficina, entre elas duas professoras, três alunos, cinco alunas e uma criança (filha de uma das participantes). Não tiveram assiduidade, por essa razão não consegui fortalecer vínculos afetivos que resultassem na autorização para utilizar seus nomes.

A seguir, apresento um relato das atividades desenvolvidas em oficina. Elaboramos um cartaz com poesias feitas a partir de palavras e imagens recortadas de revistas na biblioteca. A partir disso, propus que fizéssemos paródias, encaixando as poesias do cartaz em músicas de que as participantes gostavam. Para isso, transcrevemos todo o cartaz e organizamos uma lista de músicas para trabalharmos em cima. A Fátima sugeriu *Pra não dizer que não falei das flores*, do compositor Geraldo Vandré, para começar. Ao todo, trabalhamos nela durante seis encontros,



nos quais fizemos dois tipos diferentes de exercícios – exercícios rítmicos, estalando os dedos no tempo forte da música, para produzir uma poesia que pudesse se encaixar na melodia, e exercícios melódicos, utilizando as sílabas tônicas das palavras na poesia para produzir a afinação. Esse trabalho de inserção musical é inspirado no método e na filosofia da educação presente na obra de Lucas Ciavatta: “Qualquer método de ensino de Música deve ter como princípio a inclusão em seus processos de ensino-aprendizagem de todo aquele que da Música queira se aproximar. Talvez, de uma maneira geral, todos, em alguma medida, se proponham a isso”.<sup>28</sup>

Depois disso, entramos em fase de acabamento, em que inseri o violão; a Fátima, a meia-lua; e nós duas, as vozes. Participantes fortuitos por vezes inseriram o pandeiro e o tambor de cerâmica. Essa seria a produção bruta da oficina; o tecido fino que a envolve são as conversas sobre trajetórias de musicistas, sobre letras de músicas, confissões sobre nossas próprias trajetórias, os exercícios de aquecimento vocal, as rodas de violão (em que apareciam muitos alunos para tocar junto com a gente), a presença da filha de uma das participantes em alguns momentos, entre tantas outras coisas. Também as ausências, os dias de chegar à escola depois de pegar dois ônibus e não encontrar ninguém – o que é apenas o meu lado da questão; as dificuldades e os dramas pessoais são muito relativos. Se vista dentro do contexto da universidade, sou realmente muito empobrecida, mas dentro do morro onde eu vivo agora, sou mais uma. Em situação menos precária que muitas e mais precária que outras.

Com a finalidade de facilitar a compreensão dos passos metodológicos utilizados na pesquisa, apresento um quadro cronológico das atividades realizadas nos referidos momentos.

<b>Fase dos primeiros contatos</b>		
Duração: duas semanas	Período: de 05 a 19 de agosto	Frequência: intermitente
Atividades: encontros fortuitos com estudantes, contato telefônico com o coordenador		

---

28 CIAVATTA, Lucas. **O Passo: apostila de curso**. Rio de Janeiro, UniRio, p. 4. Disponível em: [http://ufpi.edu.br/arquivos\\_download/arquivos/ApostiladeCurso.pdf](http://ufpi.edu.br/arquivos_download/arquivos/ApostiladeCurso.pdf). Acesso em: mar. de 2016.

pedagógico da escola, envio da carta de apresentação por *e-mail*, primeira visita e entrega da cópia física da carta de apresentação.

### **Fase de observação**

Duração: uma semana	Período: de 22 a 26 de agosto	Frequência: diária
---------------------	-------------------------------	--------------------

Atividades: presença nos intervalos do turno da tarde, na hora do lanche, em dois períodos das aulas de língua portuguesa, em dois períodos das aulas de história e dois períodos das aulas de educação física.

### **Fase de aproximação**

Duração: aproximadamente duas semanas	Período: de 30 de agosto até meados de setembro	Frequência: intermitente
---------------------------------------	---	--------------------------

Atividades: Banquinha com livros, revistas e panfletos na hora do intervalo; participação de uma reunião dos professores (só havia homens na reunião); apresentação musical na festa de aniversário da escola; participação na assembleia do turno da manhã.

### **Fase de Oficina**

Duração: de meados de setembro até o final de outubro	Frequência: intermitente
---	--------------------------

Atividades: produção de um cartaz poético com palavras e imagens recortadas de revistas; transcrição do cartaz e jogo de associação dos versos com músicas; produção de uma lista de músicas favoritas das participantes; trabalho sobre a sugestão da Fátima, *Pra não dizer que não falei das Flores*; exercícios de aquecimento vocal; rodas de violão no pátio; conversas informais no atelier de cerâmica; visita à sala de informática para pesquisar sugestões da Fátima sobre a presença feminina na música.

Os momentos que antecedem a *fase de oficina* fazem parte dos métodos utilizados para a minha inserção na escola. Os materiais de análise, em si, são frutos da experiência de oficina, a partir das produções conjuntas que dela resultaram. Faço uma opção metodológica pela sensibilidade ao fazer uso de nomenclaturas que definem gênero. Quando me referir a grupos como o *dxs educadorxs*, por exemplo, utilizarei o *x*. Quando for necessária a autoafirmação do feminino na escrita, utilizarei as palavras no feminino. Em setores dominados pelas

regras patriarcais, utilizarei pronomes masculinos, tais como empresários, e quando houver pessoas diferenciais dentro dessas categorias, serão respeitadas as suas autodeterminações.

## *2.2 Leituras que inspiraram a pesquisa e a oficina*

Para organizar a oficina que integra esta pesquisa, pretendia trabalhar com a presença feminina na música popular brasileira. Para tanto, realizei uma pesquisa na Internet procurando mapear os conteúdos disponíveis sobre esse tema: desde artigos acadêmicos, sites, blogs, entre outros. A partir da constatação de que o tema ainda é pouco pesquisado no âmbito acadêmico brasileiro, ampliei a busca para autoras de outros países que tenham desenvolvido trabalhos sobre mulheres musicistas ou sobre mulheres na música. Porém, a leitura de autoras como Pilar Ramos (2007, p. 9), ao refletir sobre os efeitos sociais da produção acadêmica e Mar Fernández Fernández (2014, p. 6), ao refletir sobre as dificuldades de leitura impostas pela linguagem acadêmica, levaram-me a repensar a abordagem que utilizaria em oficina. A aproximação e a abordagem dada ao tema deveriam estar em um nível muito mais básico do que aquele pensado inicialmente: estudos de biografias, estudo de repertório, execução de repertório dentro da temática feminista. A simplificação do projeto de oficina foi fundamental para a sua execução, assim como a fase de observação, na qual pude pensar em atividades de aproximação do público-alvo com o tema e com a musicalização em si. O projeto de oficina também partiu da aposta de que a experiência poderia ser rica e válida em si mesma para a produção de fontes qualificadas de pesquisa, as quais realmente acrescentam, em perspectiva, dados para a escrita da história das pessoas subalternas.

Em seu conjunto, por meio dos estudos que se seguem, pude verificar que o tema das mulheres de origem popular na música ainda é pouco ou nada explorado na literatura ocidental sobre o tema. E que há urgência em explorá-lo desde a perspectiva histórica. Foi a leitura da dissertação de mestrado de uma autora brasileira, entretanto, que me levou à leitura dos trabalhos de autoras estrangeiras.

Com o artigo *Entre palcos e páginas: a produção escrita por mulheres sobre*

*música na história da educação musical no Brasil (1907-1958)*, a autora Suzana Igaraya-Souza propõe uma pesquisa de cunho historiográfico a respeito da presença das mulheres em publicações escritas, tanto na macro área da música, quanto na micro área da educação musical no Brasil do início de século XX. “[...] Pudemos analisar a educação musical recebida por suas autoras, percorrer os espaços ocupados por essas mulheres e as transformações que se operavam na Educação Musical no Brasil” (IGARAYA-SOUZA, 2011, p. 20).

Como se trata de uma pesquisa documental, operacionalizada a partir de um acervo extenso, acumula diversos objetivos que se entrecruzam. Todos esses objetivos menores respondem à necessidade de uma escrita histórica a respeito da presença feminina na área de música. “Identificar nos textos produzidos os vestígios das práticas musicais femininas, as posições ocupadas, as relações com a cultura escrita, com a prática docente e com o campo musical como um todo.” E, além disso, “[...] analisar as representações associadas à música, no que diz respeito às capacidades, competências, habilidades e características ditas femininas” (IGARAYA-SOUZA, 2011, p. 36).

Está inserida no âmbito da História das Mulheres, cuja inscrição na área de conhecimento historiográfico tem ganhado fôlego e grande importância nos últimos anos. Evidencia, portanto, o protagonismo das mulheres em nichos específicos do saber, além de demonstrar as dificuldades de acesso a outros e suas possíveis explicações.

Procuramos também identificar a presença feminina na música através de seus próprios relatos, para entender, num primeiro momento, que representações faziam essas mulheres da música como campo de conhecimento, das práticas de que faziam parte (a prática do canto e do piano, os estudos teóricos, a constituição como público de concertos, a docência) e, por fim, que representações faziam essas mulheres de suas próprias atuações (IGARAYA-SOUZA, 2011, p. 36).

Entre as principais práticas metodológicas estão o inventário de publicações, a pesquisa documental e a análise relacional pertinente ao campo da História das Mulheres e ao campo da História do Livro e da Escrita. Entre as principais autoras e autores utilizados, estão: Michelle Perrot, como referência sobre a História das

Mulheres; Pierre Bourdieu, para a indexação de noções e conceitos tais como *habitus, doxa e capital cultural*; Roger Chartier, com as suas *prática, representações e apropriações*, bem como suas considerações metodológicas a respeito da *História do livro e da leitura* e da *cultura escrita*; e as *estratégias e táticas* de Michel de Certeau, assim como sua análise da *operação historiográfica*. “A partir do que já foi exposto, a pesquisa utiliza metodologia da pesquisa histórica, com discussão bibliográfica, uso de fontes documentais, análises comparativas, procedimentos de crítica textual.” (IGARAYA-SOUZA, 2011, p. 51).

Observa-se, a partir das análises, a vinculação, por parte das mulheres, da produção escrita sobre música à prática docente como estratégia de valorização profissional e pessoal. O *locus* das práticas de leitura e escrita feminina (musical e textual) são a instituição escolar, a sociedade no âmbito familiar e as instituições de formação artística. Além disso, constata-se a diversidade de processos de publicação no que tange à produção e lançamento.

O estudo e a transmissão do resultado criativo dessas habilidades postas em prática, portanto, têm como objetivo principal discutir essa produção escrita sobre música em uma ampla história da educação no Brasil, que incluía a educação musical e, nela, a produção das mulheres, como parte menos conhecida desse todo e não como uma subcultura feminina (IGARAYA-SOUZA, 2011, p. 309).

A dissertação de Suzana Igaraya-Souza contribui para a reflexão proposta, em múltiplos aspectos, desde o delineamento histórico da presença das mulheres na cultura musical brasileira num passado recente, até as questões conceituais, as discussões entre autores e a importância da escrita histórica sobre música e educação musical (IGARAYA-SOUZA, 2011, p. 299-309). Foi a partir da consulta às referências bibliográficas da autora que pude pesquisar a produção da autora Patrícia A. Chiti (2003).

No trabalho *Diversidad Cultural – Diversidad Musical: Uma Visión diferente – Las Mujeres Componiendo Musica*, apresentado na conferência *ManyMusics*, em Montevideu, Patrícia Adkins Chiti evidencia os problemas que vêm sendo enfrentados por mulheres que decidem seguir a carreira de compositoras, no que diz

respeito às oportunidades oferecidas em âmbitos institucionais ao redor do mundo. As questões e hipóteses são elencadas a partir de dados estatísticos provenientes de pesquisas da *Fundação Adkins Chiti: Donne in Musica*. Além disso, assinala que a produção das mulheres em música deveria ser encarada como patrimônio da humanidade, e se não há, atualmente, preocupação com a preservação desse patrimônio, é porque, de forma geral, não há preocupação com a preservação das identidades e da diversidade cultural.

Menos del 0,05% del tiempo y del financiamiento programado es destinado a obras creadas por mujeres. A causa de la no interpretación de obras contemporáneas por mujeres, nosotros estamos perdiendo parte de nuestro patrimonio; a causa de la escasez de registraciones de nuestras tradiciones orales en otras partes del mundo, nosotros estamos perdiendo nuestro pasado (CHITI, 2003, p. 3).

Entre os objetivos desse trabalho, está assinalar a importância das mulheres na transmissão da cultura e sua presença marcante enquanto compositoras ao longo da história. Além disso, questionar as razões históricas das dificuldades que encontram para financiar seus projetos e ter reconhecimento, além das desigualdades de oportunidades no meio. Também, divulgar os resultados das pesquisas da *Fundação Donne in Musica* e propor soluções para o quadro atual. Consta um relato, na narrativa de P. A. Chiti, que é de grande relevância para situar a contribuição desse trabalho dentro de seus objetivos mais práticos.

Una conocida compositora inglesa me contó que ella había oído personalmente a algunos poderosos “activos y con garbo” en el mundo de la música expresar la opinión de que las mujeres eran incapaces de ser buenas compositoras. Algunos hombres están fuertemente predispuestos. O muy probablemente no, y se sorprenden cuando los desequilibrios vienen señalados. Por consiguiente, la actividad consistente en señalar los desequilibrios puede ayudar en la larga carrera (CHITI, 2003, p. 7).

Trata-se de lançar luz sobre os *desequilíbrios*, em termos de oportunidades,

no campo do saber musical, e considerar como valiosas as obras de artistas esquecidas, para que deixem de ser signo de uma *não cultura* – visto que têm sua transmissão impossibilitada. Está considerada, nessa narrativa, a agência das mulheres em sua relação com os homens na conformação de um campo de disputas em que se tornou a área de música, a partir do desenvolvimento do capitalismo.

Para poder vender una interpretación es esencial presentar algo (música) o a alguien (un director de orquesta, un solista o un compositor) que el público, que ha pagado por el billete, esté preparado para oír. Es obvio que es financieramente seguro el continuar programando las obras famosas del pasado, la mayor parte de las cuales han sido compuestas por hombres y no por mujeres (CHITI, 2003, p. 7).

A metodologia da sua pesquisa está calcada na análise de dados qualitativos e quantitativos da *Fundação Donne in Musica*. Ela relaciona as conquistas no campo das políticas públicas com a situação atual do status da mulher musicista, por meio de entrevistas e quantificando a defasagem de investimento público aos projetos e produções femininas em relação às dos homens. A respeito das políticas públicas:

Siguiendo la estela de la primera Beijing Conference, el Tratado de Amsterdam (1998) ha subrayado que la igualdad entre hombres y mujeres es uno de los principales objetivos de la Unión Europea. Por tanto, dentro de Europa, por lo menos, subsidios para el mantenimiento, actividades y promoción de orquestas sinfónicas y festivales deberían, si nosotros leemos el Tratado de Amsterdam correctamente, ser utilizados para proporcionar visibilidad igualmente a hombres y a mujeres compositores, creadores de música y sonidos contemporáneos [...].

A respeito dos dados estatísticos da Fundação Adkins Chiti referentes à desproporcionalidade das oportunidades de financiamento para homens e mulheres musicistas na Europa, segue mais um trecho:

[...] Pero no lo son. ¿Por qué nuestros gobiernos otorgan dinero público (al menos un 50% del cual procede de los impuestos de mujeres contribuyentes) para ser utilizado para mantener, promover y garantizar

proyectos que continúan proyectando la estética y los cánones de la música masculina? (CHITI, 2003, p. 5).

Há uma distância entre o avanço nas pautas das políticas públicas voltadas à desigualdade de oportunidades entre homens e mulheres e os dados estatísticos que demonstram a real situação do status das mulheres musicistas. Essas duas fontes de pesquisa, analisadas comparativamente, demonstram a desproporcionalidade entre teoria e prática – o que, de alguma forma, fica evidente em toda a literatura utilizada neste estudo.

À guisa de conclusão, a autora levantou dez (dentre as principais) queixas de mulheres compositoras ao redor do mundo. Assinalou dois aspectos importantes da compreensão a respeito da diversidade cultural: o tangível e o intangível em música; e elencou os objetivos da instituição *Donne in musica*. Entre as referidas queixas, está uma que tem forte ligação com a argumentação que será aprofundada em páginas ulteriores, em torno das justificativas da relevância de um trabalho acadêmico que substancie a presença das mulheres na história da música. “Las mujeres creadoras de música no están aún incluidas en los libros usados por los estudiantes de música, y los cursos sobre las mujeres y la música no forman parte de los curricula de las escuelas y universidades” (CHITI, 2003, p. 9-10).

Embora o foco da pesquisa de P. A. Chiti seja o resgate de obras e musicistas européias com inserção no ensino formal de música – o que não é o foco do meu trabalho –, a análise quali-quantitativa que ela faz do desequilíbrio existente entre a produção musical de homens e mulheres já registrada é importante para demonstrar que não estou “inventando a roda”. Muitas autoras se debruçaram sobre a questão, trazendo dados e discussões filosóficas. Também é importante no diálogo que tece com Joan W. Scott, G. C. Spivak e Jim Sharpe, não abrindo mão, em sua análise das influências do capitalismo sobre a questão, além de conter propostas de atuação prática. A questão da *agência*, presente em J. Sharpe, também se evidencia no trabalho de P. A. Chiti. O conceito de desequilíbrios relacionados às oportunidades de acesso entre os gêneros, presente no estudo dela, será aproveitado em minhas análises. Porém, o ponto em que ela sinaliza a ausência das mulheres na história da música, nos materiais didáticos e nos currículos escolares



foi suficiente para que eu utilizasse a oficina como método de inserção do tema na escola. Muitas outras leituras foram feitas na esteira dessa, as quais muito acrescentaram, não apenas a este estudo, mas formam bases para a formulação de problemas de pesquisa em diversas áreas. Vejamos mais algumas delas.

Com o artigo *Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música*, Pilar Ramos se debruça sobre o tratamento dado ao tema da presença das mulheres na música em estudos musicológicos nas perspectivas de gênero, feministas e da história das mulheres (RAMOS, 2007, p. 7-8). Com isso, além de lançar propostas para novas pesquisas, objetiva apontar os pontos obscuros, assim como os avanços desses estudos dentro da musicologia. Dado o considerável aumento de estudos na área, ela considera uma sombra ou insucesso dessas produções o distanciamento entre teoria e prática, visto que esse aprofundamento intelectual não se traduziu em mudanças nas práticas sociais.

Hemos de reconocer que los avances críticos en la reflexión sobre mujeres y música no se han traducido en la práctica social. La prueba es la persistencia de la menor inserción de las mujeres en las profesiones musicales, ya sea en la interpretación, en la dirección, en la composición o en la difusión (RAMOS, 2007, p. 9).

São dadas por luzes as contribuições intimamente ligadas à perspectiva feminista, ou seja, naquilo que o ativismo e a pesquisa ligadas a esse universo contribuíram para enriquecer a compreensão sobre o assunto, principalmente no que tange ao crescimento do repertório histórico e contemporâneo e à produção historiográfica (RAMOS, 2007, p. 17-19). São agentes nesta pesquisa, portanto, as mulheres, nas relações que estabelecem com a música, consideradas a partir dos estudos musicológicos a respeito. Utilizando estudos desde as perspectivas supracitadas, a autora faz um balanço ou revisão dessa produção, de forma a proceder a uma análise crítica das suas propostas, enfatizando as obscuridades e os esclarecimentos que trouxeram à reflexão.

A autora considera como luzes e sombras as questões que podem se tornar dados para futuros estudos. Entre eles, o peso marginalizante do rótulo “música de mulheres” e o abuso feminista que supõe o reducionismo sociológico. Entretanto,

para ela, as contribuições positivas têm muito mais importância do que as negativas, visto que abriram um precedente importante para a revisão historiográfica da musicologia. Além disso, considera as histórias triunfais de compositoras, tanto quanto os textos vitimistas danosos. Pretende contribuir para melhorar o rótulo acima referido, considerando que as etiquetas fazem parte da cognição humana. E sugere, como vias de atuação, a interdisciplinaridade e a imaginação (RAMOS, 2007, p. 17-19).

O foco da crítica de Pilar Ramos aos estudos referidos está em seus efeitos práticos na sociedade, o que resulta interessante para refletir sobre a pesquisa engajada e a transformação social e, portanto, realizar frequentemente a autocrítica no que tange às práticas em pesquisas. A maior quantidade de linhas a respeito das obscuridades dos estudos referidos demonstra que houve maior esforço no que diz respeito aos fracassos – o que pode ser importante para uma releitura dos critérios estabelecidos para as pesquisas futuras; porém, também pode ter um efeito deslegitimador do processo de tomada de consciência das pesquisadoras da área. Os textos que almejam revisar produções têm, muitas vezes, um poder desconstrutivo não apenas sobre os pontos que precisam ser repensados, mas também sobre o prestígio em construção da figura da *mulher*, por exemplo, enquanto pesquisadora. Acredito que esse esforço deva se voltar mais a questões como a atribuição de valor e a necessidade de prestígio para garantir espaços de palavra. Ou continuaremos construindo uma linha tangencial hermética, enquanto ainda afirmamos “estarmos fazendo ciência”. A imaginação e a transdisciplinaridade sugeridas pela autora como vias de atuação estão presentes em toda esta pesquisa, de forma que sua crítica contribui de forma efetiva para a criação de novos métodos de pesquisa.

A partir da leitura do trabalho de Pilar Ramos López, *Feminismo y Música: introducción crítica*, Mar Fernández Fernández lança o olhar sobre a fase contributiva da musicologia feminista. Tal estudo, *Algunas reflexiones sobre la musicología feminista*, foi realizado a partir das publicações de duas importantes autoras e dois *blogs* da internet, como contribuição à construção de saberes sobre o tema. Considera problemáticas a escassez de esforços de resgate de compositoras e instrumentistas femininas e o hermetismo das publicações acadêmicas

(FERNANDÉZ, 2014, p. 1).

Busca, com isso, resgatar da história e do presente nomes e obras de mulheres que já se dedicaram à música, assim como proceder a uma crítica a respeito do alcance das publicações sobre o tema e entender qual é o seu público leitor.

Si antes hacía referencia al “exceso de academicismo” en los escritos y publicaciones es porque yo misma, en mi intento de aproximación a un tema que me preocupa, que me intriga y que me apasiona, me encuentro asiduamente con lecturas tan difíciles de digerir o tan tediosas y aburridas que me hacen recordar aquello que decía (con otras palabras) John Blacking en su obra *How Musical is Man?:* alguno/as escriben citando y recitando para mostrar cuánto han leído pero no para comunicar (FERNANDÉZ, 2014, p. 6).

São agentes, nesse estudo, mulheres musicistas sujeitas ao ensino formal de música. “Sobre este aspecto creo que dar a conocer al mundo la labor, el trabajo y el arte del 'otro género' es un artículo de primera necesidad, no un producto absurdo e ineficaz” [...] (FERNANDÉZ, 2014, p. 6). A partir da análise crítica, a autora constrói uma espécie de roteiro de leitura, traçando aspectos importantes da sua construção, características, além de problematizar suas linguagens e o público a que se destinam (FERNANDÉZ, 2014, p. 5). Conclui pela necessidade de se fazer uma escrita clara e acessível e pela necessidade de utilizar as estratégias de *marketing*, tão mal utilizadas para expressar inutilidades em nossos tempos, para tornar acessíveis ao grande público as obras de compositoras de nosso tempo e do passado (FERNANDÉZ, 2014, p. 5-7). A crítica sobre a linguagem dos trabalhos acadêmicos e sua não representativa leitura fora dos círculos institucionais formais é muito relevante enquanto passo para a busca da horizontalidade nas comunicações – o que toca também às tentativas presentes neste trabalho, que busca extrapolar o papel de reforço à produção científica.

A pesquisa de Laura Viñuela Suárez, intitulada *La construcción de las identidades de género en la música Popular*, utiliza as produções de cinco bandas femininas para analisar o papel da música sobre as identidades de gênero na sociedade espanhola. Considerando os papéis enquanto musicistas dessas

mulheres como revolucionários por si só, mais ainda quando se trata de mulheres instrumentistas – visto que essas questionam o argumento da incapacidade feminina para o domínio técnico dos instrumentos musicais – e compositoras, que dominam a produção intelectual, área predominantemente masculina (SUÁREZ, 2003, p. 15-16).

Com sua contribuição ao conhecimento sobre a presença de grupos femininos na música, pretende ampliar o campo de estudo e proceder à revisão da própria disciplina (SUÁREZ, 2003, p. 10). Além disso, busca descobrir as razões da escassez de grupos musicais femininos na Espanha dos anos 1990, se relacionados àqueles compostos exclusivamente por homens, e os elementos subversivos dessa produção musical (SUÁREZ, 2003, p. 14). São agentes nessa pesquisa, portanto, mulheres integrantes de cinco grupos musicais e sua produção durante a década de 1990.

A autora faz uma análise dialógica entre produções acadêmicas da musicologia e da sociologia e as composições musicais de cinco grupos femininos espanhóis. E conclui que a música popular tem papel importante nas transformações identitárias e que os grupos femininos estudados são subversivos das convenções patriarcais em diversos sentidos. As mulheres envolvidas em atividades musicais já rompem com a ligação socialmente construída entre elas e o ambiente doméstico. As temáticas presentes em suas composições revelam posturas identitárias muito diferentes daquelas tradicionalmente conferidas às mulheres. As obras das artistas analisadas não rompem com todos os papéis atribuídos às mulheres, nem correspondem ao estereótipo “feministas que odeiam homens”, segundo a autora.

Best-tias, B-Violet, Nosotrash, Pussycats y Undershakers ofrecen modelos alternativos de identidad femenina y constituyen un ejemplo claro de subversión y crítica hacia los arquetipos tradicionales existentes para las mujeres, pero es fundamental que su actividad alcance una difusión importante para que sea realmente efectiva, no sólo en lo referente a música sino en todos los ámbitos. La música popular juega un papel enormemente relevante en la creación de identidades y, en este sentido, tiene la capacidad potencial de realizar cambios profundos en las relaciones de género de nuestra sociedad (SUÁREZ, 2003, p. 26).

Para ela, a maior preocupação deve estar voltada à difusão da produção existente, haja vista o papel da música nas transformações identitárias, que poderá provocar mudanças profundas nas relações de gênero. Essa pesquisa é de grande relevância para o campo de estudos musicais inseridos na perspectiva de gênero, porque coloca em diálogo diversas autoras e autores que, por uma razão ou outra, utilizam conceitos caros às problematizações trazidas pela expansão dos estudos na área. Por exemplo, o conceito de *display*, utilizado por Lucy Green para refletir sobre os efeitos dos papéis assumidos pelas mulheres musicistas na sociedade e quais significados são atribuídos às suas posturas (GREEN *apud* SUÁREZ, 2003, p. 15). Boa parte dessas leituras revelou que as questões que levanto são pertinentes e podem ser aprofundadas.

Desde o paradigma pós-moderno, Maria P. López-Peláez, em seu artigo *Alteridad y Educación musical: la reconceptualización de las voces olvidadas*, avalia o papel do discurso hegemônico sobre os resultados da pesquisa científica e sobre a construção de conhecimentos na área de música. Para ela, essa interação entre discurso e produção acadêmica consolida a criação de uma cultura europeia, masculina e branca, que marginaliza outras formas de saber (LÓPEZ-PELÁEZ, 2013, p. 2). Trabalhar por uma educação não sexista na universidade e na formação daqueles que serão educadores; pela inclusão na educação das vozes esquecidas de mulheres e pela sua reconceituação, estão entre os seus objetivos (LÓPEZ-PELÁEZ, 2013, p. 2).

A autora faz uma análise crítica da rotina das educadoras e educadores da área de música, refletindo sobre a recepção do *canon occidental* pelos estudantes. Utiliza categorias como *discurso hegemônico* (Efland, Freedman y Stuhr, 2003), *canon* (CITRON, 1993, p. 15-20), *insurreição dos saberes submetidos*, *ressignificação* (FOUCAULT, 2000), *as condições do verdadeiro* (LYOTARD, 1987, p. 26), *a verdade, o poder, a negociação social, "estruturas de poder", o prestígio e a criação do "mundo fáctico" pelos discursos* (GERGEN, 2010, p. 137-141). Visto que propõe a utilização de fontes primárias em sala de aula, para oportunizar aos estudantes uma reelaboração mais autônoma dos significados ali dispostos, faz referência, por exemplo, a gêneros literários tais como "libros de emblemas" e a *iconografia* presente nas obras das artes visuais (LÓPEZ-PELÁEZ, 2013, p. 7).

A linguagem não deriva da realidade, mas a constrói. A autora parte dessa premissa, proposta por Gergen (2010, p. 141), com a finalidade de recodificar as antologias de música utilizadas na educação superior. A supremacia cultural do homem branco e europeu, a linguagem sexista veiculada pelas mídias, o difícil caminho que as mulheres têm que percorrer para alcançar posições de poder e a sua não presença nos manuais da educação obrigatória tornam necessária uma análise crítica das questões.

A não reflexão sobre as questões de gênero e educação reforçam as estruturas existentes. Os saberes marginalizados e deslegitimados necessitam de um esforço em sua recodificação. Não serão possíveis grandes transformações culturais nesse sentido enquanto os livros didáticos continuam reiterando a linguagem patriarcal. A escola atual rompe com os princípios democráticos quando tende a ignorar essa demanda. Os educadores têm papel crucial na conformação identitária das crianças, conquanto assumam papel na formação humana. “Recordando de nuevo a Fox-Genovese, el canon no es un “inmutable body of sacred texts” (1986: 132), simplemente consiste en el empoderamiento de una episteme.” (FOX-GENOVESE, 1986, *apud* LÓPEZ-PELÁEZ, 2013, p. 9). A autora conclui, portanto, pela necessidade de uma formação aos professores que dê conta dessas questões na medida em que os manuais didáticos não o fazem (LÓPEZ-PELÁEZ, 2013, p. 9).

Há uma divergência central entre a argumentação presente nesse texto e aquela presente no trabalho Patrícia Adkins Chiti. Enquanto Maria P. Lopez-Peláez faz propostas de ação no contexto específico dos educadores da área de música, P. A. Chiti analisa questões mais profundas relacionadas às causas da atual situação das mulheres compositoras na disputa por espaço e reconhecimento do seu trabalho no meio musical. Ambas propõem a inserção da presença feminina na música em livros didáticos como proposta de ação, porém o contexto histórico que engendra tal situação não está no centro das preocupações de M. P. López-Peláez. As propostas de atitude, entretanto, serão consideradas como sinalizadoras da necessidade de transformações sociais mais profundas. Afinal, a presença de mulheres musicistas nos manuais é uma forma de deslocamento de poder. Cabe a nós decidirmos se nos adequaremos às normas patriarcais, uma vez inseridas, ou se nos somaremos a

esforços mais radicais. Ou seja, quanto mais diluímos o poder, maior é o poder de transformação social das bases.

### 3 AO OLHAR PARA O QUE REALMENTE ACONTECEU, PENSEI JUSTAMENTE NAQUILO QUE AINDA ESTÁ POR ACONTECER: AS MULHERES SUBALTERNAS FALAM ATRAVÉS DA MÚSICA?

A E.M.E.F. Porto Alegre<sup>29</sup>, escola situada na região do centro da cidade e nas proximidades da Usina do Gasômetro<sup>30</sup>, reflete a existência de *educadorxs* que percebem que há pessoas na cidade que, por diversas razões, não estão nas pautas de interesse do poder público. Ao longo de sua história, transbordou, em muitos aspectos, os papéis frequentemente atribuídos às escolas. Atua dentro de uma perspectiva de inclusão que é, ao mesmo tempo, crítica dos mecanismos sistêmicos que produzem a segregação social de pessoas tidas como inaptas para o trabalho. Uma das formas que pude identificar, na *fase de observação*, de inclusão crítica entre as frentes de trabalho da escola, é a consideração das aptidões e inclinações *dxs alunxs*, seja para arte ou quaisquer outras.

Em 1998, inicia-se o processo de discussão sobre trabalho educativo como forma de inserção dos jovens no mundo do trabalho, com uma perspectiva de gestão sobrevivência financeira como combate às formas exploratórias e ilegais que o desemprego e o subemprego em que se encontra o cenário nacional e mundial levam muitos jovens.<sup>31</sup>

As características do contexto, assim como o tipo de visão que transparece das atuações *dxs educadorxs*, produziram uma espécie de identificação que tornou o ambiente propício ao acolhimento do meu projeto de pesquisa, longos anos após a idealização do projeto de escola que se concretizou em 1995. Entretanto, cada dia de presença na EPA apresentava novos desafios. Primeiro, relacionados ao

---

29 Imagem da fachada da escola, disponível entre os Anexos, Imagem 01.

30 Mapa com a localização da escola disponível entre os Anexos, Imagem 02.

31 Coletivo EPA. **História da EPA**. Disponível em: <http://coletivoepa.wikispaces.com/Hist%C3%B3ria+da+EPA>. Acesso em: dez. de 2016.



pequeno número de mulheres frequentes na escola. Muitos podem ser os fatores que influenciam esse fato, alguns deles foram relatados por alunas da escola: gravidez, companheiros enciumados, violências de diversos tipos, delitos e prisões. “A Roberta não está vindo porque está grávida”, “A Luciana não vem mais porque foi presa”, “A Letícia tem sofrido muita perseguição na escola por ser como ela é. Ela me disse que é como uma mulher no corpo de um homem”. Guardei a questão durante um tempo, para recolher esses relatos anônimos durante a *fase de aproximação*. Perguntei a quatro alunas do turno da tarde sobre o quê, na opinião delas, fazia o número de mulheres na escola ser tão pequeno. Em todos os casos, as respostas foram pessoalizadas, como se contassem a uma pessoa já há muito tempo conhecida. Nessa fase, já havia percebido que a oficina não teria grande adesão, o que não me deixou desmotivada. A meu ver, trata-se de um material a mais para pensar a subalternidade. Muitas barreiras precisam ser atravessadas até que a possibilidade de acesso seja garantida a uma mulher subalterna. Para não cair na lógica dos exemplos de sucesso ou de narrativas em torno de pessoas diferenciais dentro do contexto, foi necessário assumir uma postura radical no processo de escrita – com a qual pretendo fixar, ao menos no campo das ideias, a necessidade premente de fortalecer identidades coletivas que realmente existam. As mulheres em situação de rua mantêm essa característica; muito embora as ações coletivas sejam dificultadas por suas próprias condições de existência, aparentemente possuem identidade coletiva. “Aprender a ser durona e juntar um grupo de mulheres para se defender, revidando se for preciso.”<sup>32</sup>

Em seguida, outro grande desafio a ser superado foram os questionamentos relacionados à necessidade de realizar oficinas voltadas especificamente para mulheres, num ambiente onde a avassaladora maioria das pessoas que manifestavam interesse por música eram homens. Tais questionamentos vieram primordialmente da equipe, através de assertivas tais como: “Os alunos estão acostumados a realizar atividades todos juntos, sem distinção entre homens e mulheres”; “Se essa oficina fosse aberta a todos não iriam faltar participantes”; “Por

---

32 Fragmento retirado de matéria publicada pelo jornal *Boca de Rua*, do qual *várixs alunxs* da escola fazem parte. Os textos são escritos por *moradorxs* de rua. DUARTE, Rosinha (Edição) [et. al.]. **Donas sem Casa**. Boca de Rua, Porto Alegre, ano XIV, nº 59, p. 1-4, 2016.

que fazer uma oficina só para mulheres? Não me leve a mal, mas eu preciso entender”; “Isso não poderia dividir o grupo?”. Não vem ao caso dizer quem levantou essas questões, mas cabe, sim, dizer que elas foram muito importantes para o amadurecimento do projeto, mediante a própria formulação de respostas. É possível que, para algumas pessoas, em uma proposta de “junção de mulheres” pode estar subentendida a ideia de guerra entre os sexos ou algo do tipo. Por alguma razão que não compreendi completamente, minha proposta suscitou, durante os primeiros contatos com a escola, um sentido de dualidade, oposição e até agressão entre os sexos. Formulei respostas como “A finalidade dessa proposta é fortalecer os vínculos, a identidade de grupo entre mulheres desse contexto, o que pode eventualmente acarretar na melhoria das relações que elas estabelecem com o restante da comunidade, inclusive aquelas que têm companheiros. Uma vez que se sintam empoderadas, realizando atividades que façam bem para a autoestima, poderão se voltar de outras formas para os seus relacionamentos.” O que, ao longo do tempo, arrefeceu a resistência à ideia, embora outros casos ainda possam endossar meu pensamento sobre a questão. Não recebi com maus olhos essas indagações e pequenos pontos de tensão que identifiquei ao longo da experiência, mas como abertura ao diálogo, mesmo sem que houvesse consonância de opiniões sobre o assunto.

Na *fase de observação*, acompanhei uma aula da disciplina de Língua Portuguesa na qual o educador abordou justamente – e não por acaso – a temática das relações entre homens e mulheres. Partiu da análise de uma música do compositor Milton Nascimento chamada *Travessia*, a partir da qual propôs a seguinte reflexão: “qualquer pessoa, independente de ser homem ou mulher, poderia ter escrito essa canção. Se eu colocasse abaixo Elis Regina, ao invés de Milton Nascimento, ninguém teria razões para duvidar de que ela a compôs. Afinal, homens e mulheres passam igualmente por esse tipo de situação na vida”. Após a exposição, o professor convidou os *alunxs* ao diálogo, durante o qual ele utilizou três argumentos principais. “Homens e mulheres não podem brigar, pois se complementam, e as características das mulheres complementam as dos homens”. O segundo argumento foi: “É comprovado cientificamente que os homens são mais fortes do que as mulheres, devido a uma série de hormônios e uma maior

capacidade de adquirir músculos”. O terceiro: “Apesar disso, não há violência doméstica somente de homens contra mulheres, há também de mulheres contra homens”. O terceiro argumento foi originado pela intervenção de um aluno que disse que “a mulher do fulano bate nele todo dia. Não quer dizer esse negócio do homem ser mais forte hoje em dia, a mulher bate também.” Outro já acrescentou que “só que é só pra *nóis* que dá cadeia”. Uma aluna acrescentou: “É verdade, tem mulher que é violenta também”, e outra discordou, em voz baixa: “Que mentira, a gente faz denúncia e nunca acontece é nada.” Não fiz nenhuma intervenção, visto que ainda estava em *fase de observação*, no entanto minhas anotações foram importantes para refletir sobre a abordagem e a necessidade de diálogo na escola sobre o tema. Embora o coordenador pedagógico tenha salientado que existem diálogos sobre questões de gênero na escola – por meio de rodas de conversa e grupos de estudo – como em qualquer outro contexto, não há uma opinião unânime sobre a matéria. O acesso ao aprofundamento do diálogo sobre o assunto provavelmente também não é igual entre *todxs xs alunxs e educadorxs*. Pude concluir, a partir das reações causadas pela proposta de oficina, que, por si só, ela é emblemática o suficiente para provocar questionamentos e mudanças bruscas no currículo escolar. Não imaginava que poderia haver reações semelhantes no contexto, que é diferenciado e relativamente mais aberto às diferenças do que outras instituições. Muito menos, por exemplo, que um professor poderia estar disposto a mudar seu planejamento de aula em função da minha presença. Não posso presumir levemente as intenções por trás da exposição do educador, embora as questões levantadas em outras oportunidades, por outros membros da escola, me sugiram pistas. O posicionamento que mantive talvez não tenha sido o mais adequado; poderia ter entrado em franco debate, e aquela poderia ter sido uma rica oportunidade. Entretanto, preferi ser cuidadosa ao tecer relações na escola, para não correr o risco de ter a atividade vetada logo de início. Dessa forma, na interação com os educadores, procurei refletir sobre minhas colocações, antes de fazê-las.

Tenho, ainda, o relato a respeito da participação que tive na festa de aniversário de vinte e um anos da escola, na qual fiz uma apresentação musical<sup>33</sup>

---

33 Imagens referentes à apresentação musical durante o aniversário da EPA, disponível entre os anexos. Imagens 03; 03.1. Com a ilustre presença da Regina na percussão.

com o intuito de fazer um convite às alunas a participarem da oficina. A composição musical foi apresentada como instrumento para refletir sobre a presença de mulheres periféricas na história da música brasileira, propondo discutir se as mulheres em situação de rua têm espaço nessa história. Antes da minha apresentação, houve diversas outras atividades, como depoimentos ao microfone, declamações de poesias, exposição de fotografias e, também, a apresentação da Banda da EPA. Composta primordialmente por homens, poucas mulheres se aproximaram dos instrumentos ou do microfone na ocasião. Duas, para ser mais exata, a Fátima e a Regina, as quais tiveram participação na oficina posteriormente. O principal vocalista do grupo fez ao microfone uma fala na qual afirmou que “todas as alunas também estão convidadas a participar da banda, nunca as mulheres foram proibidas de participar, é só chegar”. Essa fala reforçou em mim a percepção de que havia uma espécie de reação à atividade que eu ainda estava apenas apresentando como possibilidade à escola, e que ainda não tinha de fato iniciado, muito embora eu já estivesse conversando indistintamente com diversas pessoas pelos corredores, explicando as necessidades de uma iniciativa como essa. Quando apresentei a proposta em público, disse que, pessoalmente, gostaria muito de fazer parte da banda da escola, se me permitissem, e que poderíamos trocar experiências. Além disso, reforcei o convite às mulheres para fortalecerem o projeto de formar um grupo para pensar as razões que levam tão poucas mulheres a participar ativamente de conjuntos musicais ou bandas, principalmente mulheres das periferias sociais: “Neste momento de fundação da banda da escola, é importante a presença de mulheres no grupo, como o colega deixou claro com o convite que fez a todas. Tanto quanto, aquelas que se sintam mais à vontade e mais contempladas com a formação de um grupo de mulheres e música, possam ter um lugar de expressão.” Em seguida, toquei três músicas – a primeira, *Un Derecho de Nacimiento*<sup>34</sup>, de Natália Lafourcade, além de duas músicas autorais do coletivo *Orquestra de Mulheres*, do qual fui integrante entre os anos de 2012 e 2014. A mensagem da música *No estás Sola* convergiu com a fala que fiz e com o convite às mulheres para andarem juntas em solo musical: “No estas sola, te puedo ayudar, no estas sola,

---

34 Un Derecho de nacimiento, música de Natália Lafourcade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JCWGOUIqq4k>. Acesso em: ago. de 2016.

juntas vamos caminhar y vamos todas libertar”. Já a música *Professor* fez parte do repertório apresentado num sentido de contestação irônica, justamente de relações que, muitas vezes, se estabelecem entre homens e mulheres na música. Além disso, questiona o espaço de cantantes geralmente ocupado por mulheres: “Eu boto fé que tá, eu boto fé que tá legal demais. Eu boto fé e trago amor, pra cantar suas canções (compositor), não quero ocupar espaço (seus espaços) nem quero um lugar no palco (e que palco?), só tento me alegrar e ver, me alegrar e aprender (a viver)”. Depois da referida fala que realizei, recebi vibrantes aplausos, assim como depois da apresentação musical. O que pode refletir uma recepção positiva da proposta, em linhas gerais.

Os acontecimentos relatados estão nas entrelinhas e são passíveis de múltiplas interpretações. Eles justificam a necessidade de manter vivo o debate sobre a ocupação de espaços públicos por mulheres. Não é objetivo deste trabalho proceder a uma crítica profunda dos papéis ocupados pelas pessoas presentes nesses relatos. Além do mais, os desafios não foram a tônica do acolhimento da Escola Porto Alegre à pesquisa, muito pelo contrário. Posso dizer que recebi muitas palavras de incentivo durante o processo e que, quando a oficina realmente iniciou, as reações praticamente se dissolveram. Entre as palavras de incentivo, destaco a frase “que bom que tu estás aqui hoje, a música acalmou os ânimos do pessoal”, dita pela vice-diretora, após uma briga na sala de aula ao lado do atelier de cerâmica, onde a Fátima e eu ensaiávamos nossa paródia. Duas alunas que estavam na sala de aula foram autorizadas a se acalmarem no atelier, o que de fato aconteceu, visto que não desistimos de tocar. Uma delas, a Regina, nos acompanhou com um tambor de cerâmica do acervo. Depois de finalizada a atividade, continuei tocando por alguns minutos, para ter certeza de que tudo continuaria calmo depois que eu saísse. Todos esse relatos têm por finalidade apresentar a escola e minha inserção com todas as contradições observadas, além de ambientar xs possíveis *leitorxs*.

No capítulo anterior, o envolvimento dos métodos foi historicizado, assim como todo o processo de pesquisa. A partir disso, foram explicados os métodos utilizados para realizar a leitura das vivências que serão analisadas nesta fase da escrita. Neste capítulo, será feita a descrição dos materiais de análise situados na

*fase de oficina*, utilizando relatos, fragmentos do diário de campo, transcrição de vídeos e fotografias. São considerados materiais de análise os frutos da oficina imersos no próprio processo, em que os diálogos assumem importância vital. A problemática será extraída dos materiais de análise com o aporte da bibliografia consultada. Os materiais não serão descritos em sua totalidade devido à grande quantidade de informações que contêm, de forma que foram selecionados os fragmentos melhor identificados com a problemática. Também serão utilizados fragmentos que sensibilizam para a compreensão do contexto. Antes de começar a descrição, alguns esclarecimentos serão necessários.

A experiência que tive na Escola Porto Alegre me demonstrou que se trata de um contexto bastante sensível. Para estabelecer a oficina, eu mesma também tive que incorporar essa característica. Ali, a agressividade anda lado a lado com a sensibilidade, de forma que as reações a determinadas situações atingem, muitas vezes, uma intensidade limite. Dessa forma, tecer relações passa por um grande esforço de abertura e calma. Uma briga localizada pode, em poucos instantes, resultar em conflitos e nervosismo generalizados. Percebi, ao longo do tempo, que não haveria muitas gravações ou registros fotográficos, para evitar o desconforto entre as participantes. A preocupação com a aparência foi principal razão para algumas mulheres não quererem o registro fotográfico. “Ai, *Sora*, meu cabelo está horrível, não foca em mim a câmera”, disse a Fátima, quando gravamos um de nossos ensaios. Outro obstáculo à coleta de dados foi a percepção de que algumas alunas não se dispõem a mostrar seus escritos – ainda não sei se por vergonha da caligrafia ou por apego sentimental aos seus pertences. Por essa razão, assim como o caderno e a caneta acompanham, em geral, *xs studentxs* da escola, ao longo da oficina também carreguei os meus sempre comigo, como forma de registro, o que fez com que eu me sentisse menos uma estranha observadora e mais uma participante.<sup>35</sup>

Todas as atividades realizadas no processo de oficina na Escola Porto Alegre passaram por uma fase de planejamento, a qual não traduz a realidade das

---

35 Todas as citações entre aspas isentas de referências bibliográficas presentes neste capítulo são fragmentos do diário de campo, presente entre os métodos para a coleta de dados como referido no capítulo anterior.

experiências, visto que uma das premissas do trabalho é a realização de ações dialogadas. O roteiro elaborado como forma de planejamento, que sofreu diversas modificações ao longo das fases do trabalho, teve papel mediador e canalizador de esforços. O sentido dessa mediação/canalização foi transpor a necessidade de fala e expressão identificada no contexto, durante as fases de *observação* e *aproximação*, para a arte musical. Será tomada por método de inscrição da expressão da pessoa subalterna enquanto fonte histórica. As palavras passam por um tratamento, que passa a ter valor de leitura por meio da arte, configurando a criação de um espaço de voz cuja expressão pode ser lida, interpretada e historicizada. O papel que assumo nesse processo reside, primeiramente, em *posicionar* minhas origens sociais e, em segundo plano, pesquisar a cultura produzida a partir de um segmento específico da subalternidade, com a finalidade de contribuir para a sua difusão. Vejo este trabalho apenas como uma parte de um todo inserido nas lutas por uma educação de qualidade e pela subversão das relações hierárquicas entre *educadorxs* e *alunxs*. Utilizarei nomes fictícios para referir-me a alunas e alunos que tiveram uma passagem transitória pela oficina, com quem não pude aprofundar os vínculos. A única participante de quem obtive autorização para utilizar o primeiro nome foi a Fátima. Alunos? Sim, mesmo depois de ter feito convite e um cartaz no qual ficavam claros o público-alvo e a temática da atividade, alguns alunos se aproximaram. Movidos por quais sentimentos, isso eu ainda não sei dizer.

O primeiro material a ser analisado é um cartaz poético elaborado a partir de palavras e imagens recortadas de revistas.<sup>36</sup> O cartaz foi produzido por duas alunas do turno da tarde, as quais participam de atividades extracurriculares na escola, no turno da manhã. Não foi estipulada uma faixa de idade, visto que se trata de um público adulto. O local de realização do primeiro dia de oficina, quando começamos a fazer o cartaz, foi a biblioteca.<sup>37</sup> Além de nós três, esteve presente o bibliotecário, que tirou algumas fotografias do nosso trabalho. O objetivo inicial dessa atividade era a testagem, para verificar as possibilidades de leitura e escrita das participantes em oficina. Caso as alunas, que estão no nível fundamental de ensino, tivessem

36 Imagem referente ao cartaz intitulado *Paradas de Sucesso*, disponível entre os Anexos, Imagem 04.

37 Imagem referente ao contexto de produção do cartaz, disponível entre os Anexos, Imagem 04.1.

dificuldades de leitura e escrita durante a colagem de palavras, nossa principal forma de comunicação e poetização seria através do uso de imagens e associações de ideias. No entanto, elas demonstraram ter bastante facilidade com as palavras, ao menos com as palavras recortadas. Serão analisados, ao longo do capítulo, alguns dos versos presentes no cartaz, como os seguintes: “Tornar revolução num gesto: arte, música e poesia”; “Isso também é poesia”; “Eles só precisam de um espaço pra sonhar”; “É o tempo das mulheres fora de casa, na arte e na música, em pé de igualdade”. Isso destrói a ideia do “só eu tenho direitos” – verso modificado para o efeito de rima na paródia elaborada subsequentemente.

A ideia surgiu na *fase de aproximação*, quando algumas das alunas me disseram que escreviam poesias. Uma delas, a Fátima, disse que tinha um caderno cheio delas. As poesias têm grande potencial de musicalização, seja pela criação, seja através da prática da intertextualidade, ao utilizar arranjos musicais já existentes e substituir a letra da canção por uma própria<sup>38</sup> – recurso que pode ser chamado, talvez, de paródia, embora nem sempre tenha um sentido cômico.<sup>39</sup> Foram utilizados, durante o primeiro dia de oficina, alguns métodos de ligação entre imaginação, criatividade e a associação de palavras (RAMOS, 2007, p. 19). Propus um momento de leitura de poesias, aproveitando a oportunidade de estarmos na biblioteca. Elas não quiseram ler, ainda estavam bastante tímidas. Mesmo assim, resolvi ler duas que tinha separado: *Grito* (“Não, não irei sem grito, minha voz nesse dia subirá”) e *Cantiga de Roda* (“Botem terra no meu corpo, mas plantem manjeriço”) de Lila Ripoll.<sup>40</sup> Depois, começamos a recortar palavras diversas e imagens de uma pilha de revistas velhas sobre a mesa. Enquanto fazíamos esse trabalho, vez por outra eu ia contando alguma história sobre musicistas que romperam com os papéis destinados às mulheres na sociedade. Uma delas, a Dona Ivone Lara, de quem eu cantei um samba enquanto recortava palavras. A música era

---

38 BERGMANN, Leila Mury & TORRES, Maria Cecília A. R. **Vamos Cantar Histórias?** Conjectura, v. 14, n. 2, maio/ago. 2009.

39 No seguinte texto as autoras abordam o tema da música enquanto recurso didático e mencionam a paródia como método. FÉLIX, Geisa Ferreira Ribeiro; SANTANA, Hélio Renato Góes; JUNIOR, Wilson Oliveira. **A música como recurso didático na construção do conhecimento.** Cairu em Revista. Jul/Ago 2014, Ano 03, nº 04, p. 17-28, ISSN 22377719, p. 19.

40 RIPOLL, Lila. Antologia poética. Rio de Janeiro: Leitura; Brasília: INL, 1968. p.81-8.



*Acreditar* (“Acreditar, eu não. Recomeçar, jamais. A vida foi em frente e você simplesmente não viu que ficou pra trás.”)<sup>41</sup>. Em muitos outros momentos, manteve o costume de falar sobre artistas e puxar cantorias, o que abriu a possibilidade para que *todxs* se sentissem à vontade para fazer o mesmo, de forma que não se tornou uma oficina guiada apenas pelo meu universo musical. Independentemente da conexão ou não com o assunto, cantamos e tocamos músicas que criaram conexões entre nós. *O trem das onze*, de Adoniran Barboza foi uma delas, por sugestão de um aluno.<sup>42</sup>

Desde as escolhas das palavras e imagens, percebi que as participantes trariam ao cartaz perspectivas diferentes. A Sílvia trouxe aspectos da cultura relacionados à mulher de forma contundente, em alguns pontos com tom de denúncia. Ela associou a imagem de um bebê à seguinte frase: “Seu filho só precisa de um espaço para sonhar”.<sup>43</sup> Fica clara, nesse fragmento, a luta por espaço na cidade; no caso dela, aliada às vicissitudes da maternidade. O uso do masculino, em contraposição ao fato de ela ter uma filha e não um filho, denota ainda o uso de palavras no masculino como categoria geral para designar todos os gêneros. Esse tipo de crítica só teve lugar em momentos posteriores da oficina, quando a atividade teve um caráter mais livre para fins de avaliação. Em outro momento, ela recortou um fragmento de uma reportagem sobre estupro e o associou à imagem de um raio.<sup>44</sup> A Fátima, por sua vez, trouxe aspectos mais ligados à arte e à liberdade. Um dos fragmentos mais expressivos de suas contribuições: “Tornar revolução num gesto, arte, música e poesia”,<sup>45</sup> o qual foi associado a peças de cerâmica, pinturas, flores e notas musicais. A imagem de uma garrafa de cerveja gelada, associada aos dizeres “isso também é poesia”,<sup>46</sup> os quais ela escreveu com caneta vermelha, é outra contribuição interessante dentro do contexto. O título do cartaz, escolhido por

41 A canção *Acreditar*, composição de Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho, está disponível na página: <https://www.youtube.com/watch?v=BbuqTUR2q7E>.

42 A canção *Trem das Onze*, de Adoniran Barboza, está disponível na página: <https://www.youtube.com/watch?v=a4B37kZjAYc>.

43 Imagem referente a um fragmento do cartaz disponível entre os Anexos, Imagem 04.2.

44 Conforme pode ser visto na Imagem 04, entre os arquivos Anexos.

45 Imagem referente a um fragmento do cartaz, disponível entre os anexos, Imagem 04.3.

elas, foi *Paradas de Sucesso*, o que denotou a expectativa em torno da experiência de compor. No encontro subsequente, entramos na fase de acabamento, em que finalizamos as ideias em suspenso e preenchemos os espaços em branco. A filha da Sílvia participou da oficina, ajudando a recortar imagens. Escolheu uma delas para compor nossa arte – uma paisagem amarela, onde se destacava a sombra de uma figura montada num burrico. Em seguida, procuramos um espaço nos murais e nos corredores para fixá-lo, no que a vice-diretora nos ajudou. Conversamos sobre o quê faríamos com o cartaz e decidimos que iríamos compor uma música, a partir dos versos.

Na semana seguinte, começamos a transcrevê-los para organizar as ideias no papel e selecionar aqueles que seriam utilizados na primeira música. Organizamos, também, uma lista de canções que poderíamos parodiar, substituindo a letra original por uma composição das participantes. A paródia é uma forma de treinar a conexão entre letra e ritmo, visto que, para muitas pessoas, a atitude de compor uma canção não é automática. A sugestão da Fátima foi *Pra não dizer que não falei das flores*<sup>47</sup>, sua música favorita. Embora eu preferisse trabalhar sobre um repertório de músicas compostas por mulheres, decidi não interferir sobre todas as escolhas das participantes, visto que a letra da música seria modificada. Essa opção que fiz contribuiu para que a oficina se firmasse como um espaço aberto às diferenças, democrático e estimulador da autonomia das participantes. A escolha dela foi pertinente em diversos sentidos práticos, visto que não apresenta grandes dificuldades técnicas. Porém, mais do que isso, demonstrou o tipo de sentimento que a temática da presença da mulher na música despertou no contexto. Foi escolhida uma canção emblemática das lutas contra a ditadura, o que pode denotar que a temática inspira o sentido de luta.

A partir dessas definições, foi possível realizarmos alguns exercícios e jogos, interessantes para trabalhar ritmo e melodia. Um dos mais importantes que fizemos foi o de perceber que a leitura da poesia tem um andamento, e a partir dessa percepção começamos a associar nossas poesias com músicas conhecidas. Isso foi

46 Imagem referente a um fragmento do cartaz, disponível entre os Anexos, Imagem 04.4.

47 Canção *Pra não Dizer que não falei das flores*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gi-i2eG31EI>. Acesso em: set. de 2016.

feito durante algumas semanas, até que a compreensão sobre o pulso, a duração, as alturas (grave e agudo), noções sobre o que é harmonia e melodia estivessem mais ou menos assimiladas. Em alguns dias, no pátio ou na sala de cerâmica, fizemos aquecimentos vocais e nos dedicamos a cantar a canção de Geraldo Vandré, sugerida pela Fátima. Procuramos identificar o pulso dentro da música e perceber, dentro dessa pulsação, em que momento são pronunciadas as sílabas fortes. Com a letra em mãos, sinalizamos as sílabas fortes com o número um e as sílabas fracas com os números dois, três, e assim por diante. Fizemos, também, o exercício de coincidir a sílaba forte da letra com uma batida forte na mesa, utilizando as mãos, e as sílabas fracas com batidas fracas. Tenho um material de consulta pessoal que ampara teoricamente essas práticas, qual seja *Teoria da Música*, de Bohumil Med (1996, p. 11-12)<sup>48</sup>. Porém, *xs educadorxs* bem sabem o quanto é difícil, muitas vezes, elaborar uma tradução, para a linguagem escolar, da linguagem presente em livros técnicos. Tive acesso às publicações dos livros didáticos da série *Batuque Batuta*, dirigidos do primeiro ao quinto ano do ensino fundamental.<sup>49</sup> Daí pude extrair alguma inspiração para pensar em atividades. Porém, o recurso mais importante foi a apostila do método *O Passo*, de Lucas Ciavatta, o qual enriqueceu pedagógica e filosoficamente o trabalho.<sup>50</sup> Para a realização de exercícios de aquecimento vocal foi consultado o material de apoio utilizado pelo Coral da UFCSPA, elaborado pela professora Dra. Mauriceia Cassol, do Departamento de Fonoaudiologia da UFCSPA.<sup>51</sup> A parte do trabalho executada especificamente com métodos musicais nesta pesquisa está identificada, em muitos aspectos, com o trabalho de Keith Swanwick. Embora não conheça profundamente sua obra, é necessário destacar alguns princípios básicos da sua concepção de ensino de música na escola.

Proponho que há três atividades principais na música, que são compor (a

---

48 MED, Bohumil. **Teoria da Música**. São Paulo, Musimed, 4ª edição, 1996.

49 FAVARETTO, Ana & COELHO, Márcio. **Batuque Batuta: música na escola**. V. 1-5, São Paulo, Saraiva, 2010.

50 CIAVATTA, Lucas. **O Passo: apostila de curso**. Rio de Janeiro, UniRio, p. 4. Disponível em: [http://ufpi.edu.br/arquivos\\_download/arquivos/ApostiladeCurso.pdf](http://ufpi.edu.br/arquivos_download/arquivos/ApostiladeCurso.pdf). Acesso em: mar. De 2016.

51 CASSOL, Mauriceia. Material de apoio ao Coral da UFCSPA. Porto Alegre, UFCSPA, 2014.

letra C, de composition), ouvir música (A, de audition) e tocar (P, de performance). Essas três atividades, que formam o CAP, devem ser entremeadas pelo estudo da história da música (L, de literature studies) e pela aquisição de habilidades (S, de skill acquisition)<sup>52</sup>.

Com o aporte teórico mencionado, foi possível escrever uma poesia cuja métrica e sonoridade se encaixasse na música *Pra não dizer que não falei das flores*, nosso segundo material de análise.

### Mulheres que fazem a hora

É o tempo das mulheres em pé de igualdade  
isso destrói a ideia do “só eu tenho” vontade

Vim e não vou embora porque esperar não é saber  
quem sabe faz a hora não espera acontecer  
Vim não vou embora porque eu quero é saber  
Por que você me bate quando eu quero acontecer?

Eu queria nas flores viver a vida em paz  
Mas você não entende não sabe o que faz  
Em vez de amor e carinho há só ódio e guerra  
Construímos o ninho em avalanches de terra

A mulher que trabalha sem nunca cansar  
Eles chamam de santa e colocam no altar  
Mas não é bem assim viver fugindo da morte  
Mais do que sorte a gente luta sem fim

O cartaz sugere a necessidade de transformação, em diversos sentidos, até

---

52 GONZAGA, Ana. **Keith Swanwick fala sobre o ensino de música nas escolas** – Entrevista. Nova Escola, disponível em: <http://acervo.novaescola.org.br/arte/fundamentos/entrevista-keith-swawick-sobre-ensino-musica-escolas-instrumento-musical-arte-apreciacao-composicao-529059.shtml>. Acesso em: out. de 2016.

mesmo na percepção de quem lê. A cerveja que também é poesia sinaliza essa necessidade, de modificar as concepções para compreender as artistas envolvidas no processo de criação, enquanto a letra da música sugere a necessidade de luta envolvida no processo de transformação da realidade. Se elas entendem que essa necessidade existe, é possível que também compreendam que existem membros da sociedade que reagem contra as possibilidades de realização dessas transformações. A música foi feita a quatro mãos e muitos dedinhos, pois algumas pessoas que se colocavam como ouvintes acabavam dando sugestões. A professora de cerâmica, sem querer, nos ajudou a fazer dois versos, ao comentar que, quando a mulher morre de tanto trabalhar, é tida como santa. Rendeu-nos a última estrofe.

O uso das referências musicais das participantes, como forma de valorização dos seus universos musicais, ganhou outro sentido, desde que a Fátima fez uma sugestão de música que poderia ser transformada em paródia. A intermusicalidade, em que uma mesma canção é utilizada para contar outra história ou uma versão modificada da mesma história, e a intertextualidade, na medida em que mantém um dos versos canônicos da canção de Geraldo Vandré entoado no refrão, atuam no sentido expresso pela música enquanto fonte histórica. Como referência para o uso desses conceitos, utilizei um artigo de Tadeu Moraes Taffarello e Lígia Formico Paolletti (2015), o qual versa sobre a intertextualidade e a intermusicalidade em obras literárias e na ópera. Uma sessão do artigo é dedicada à perspectiva feminista dada por José Saramago à personagem Zerlina em sua obra *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido*, de 2005. Uma entre as tantas versões da história de Don Juan, modificada através dos séculos. A Zerlina tola, figura pertinente em óperas bufas, dá lugar a uma Zerlina segura e decidida.

Zerlina parece encarar com tranquilidade essa alternância de amores, sem se sentir culpada ou aparentemente sem se preocupar muito com isso. Tanto é que chega mesmo a fazer piada da situação, oferecendo-se a Masetto sempre que percebe que não irá conseguir algo com Don Giovanni<sup>53</sup>.

---

53 TAFFARELLO, T. M; PAOLLETTI, L. F. **Intertextualidade e Intermusicalidade na Paródia *L'uomo di Sasso...***, Arteriais. Belém, nº 2, 2015, p. 140.

A perspectiva feminista das transformações textuais das músicas e textos literários presentes no referido artigo é aproveitada nesta monografia, primeiro, para interpretar o fenômeno identificado em páginas anteriores do empoderamento das mulheres musicistas nos últimos anos. Em matéria especial do Dia Internacional da Mulher, a revista *Música Brasileira* publica uma matéria sobre o protagonismo feminino na música popular brasileira. Nessa matéria, faz uma referência à música *Beijo Sem*<sup>54</sup>, composta por Adriana Calcanhoto. “O verso 'sou da lira' remete a Chiquinha Gonzaga, claro. É como se a nova compositora estendesse a mão para a pioneira e dissesse 'estamos juntas, somos da mesma lira'”.<sup>55</sup> Fica clara, nessa canção, a alusão à transformação dos papéis desempenhados por mulheres na sociedade apenas se nos voltamos às representações do feminino através da música brasileira, ao longo do tempo. A partir dessa leitura, é possível compreender que o atual faz referência ao antigo para dizer que aquilo que algumas artistas plantaram no passado, estamos colhendo hoje. A partir dos dois elementos referidos, é possível inferir que a paródia que elaboramos em oficina tem referência no passado e no presente, é uma possibilidade de reescrita da história. O veículo dessa reescrita são as lutas pela transformação social. No final da década de 1960, a música de Geraldo Vandré embalou diversos movimentos sociais nas lutas contra a ditadura. Hoje, uma versão da mesma canção simboliza, em nossa oficina, o fenômeno social de empoderamento das mulheres brasileiras através da música.

A música sempre foi utilizada para expressar pensamentos e ideologias e muitas vezes utilizada por manifestantes em seus protestos e reivindicações. Diante da riqueza de elementos que constitui a letra de uma música, achamos pertinente a utilização desse gênero textual em nossa análise.<sup>56</sup>

---

54 Canção disponível na página: <https://www.youtube.com/watch?v=hBQCkA-Cwno>. Acesso em: maio de 2016.

55 BRAZIL, Daniel. **A mulher protagonista na música brasileira**. Revista Música Brasileira, 2015. Disponível em: <http://www.revistamusicabrasileira.com.br/homenagens/mulherprotagonistanamusicabrasileira>. Acesso em: maio de 2016.

56 SANTANA, Adriana A. [et. al.]. **O Contexto e o intertexto na música Pra não Dizer que não falei das Flores, de Geraldo Vandré**. Revista Graduando, Feira de Santana: UEFS, nº 2, 2011, p. 76.

O artigo referido acima, publicado na *Revista Graduando*, analisa justamente a intertextualidade e a contextualidade na música *Pra não Dizer que não falei das Flores*. Ou seja, a influência do contexto no discurso presente na música. Algumas palavras podem ser ditas sobre o contexto de produção da canção.

A canção foi composta em plena ditadura militar, quando o governo Médici prendia, torturava e exilava pessoas. Havia censura no teatro, na TV, no cinema, na música e até nas universidades, o que impossibilitava a germinação de uma cultura crítica. Por esse motivo, surgiu naquela época uma efervescência de movimentos contrários à ditadura. É nesse cenário que a música entrou como um importante objeto de protesto utilizado nas passeatas pelos diversos grupos de manifestantes.<sup>57</sup>

Começamos a ensaiar<sup>58</sup>, o que aproximou alguns e algumas visitantes à oficina. A maioria dos ensaios ocorreu no atelier de cerâmica, com a presença da Fatima e da Regina. Em algumas ocasiões, com a presença da Margarete e do Michael, *todxs alunxs* da escola. Foram raras as oportunidades de realizarmos as oficinas somente entre mulheres, visto que os alunos que não se incomodavam com a temática mantiveram presença. Essa presença, na maioria dos casos, foi resiliente, respeitosa, participativa e no sentido da contribuição. Em praticamente todas as vezes que ensaiamos no pátio, o Guilherme, um aluno, se aproximava com o pandeiro e, no fim, tudo acabava numa roda de samba. Foi possível às participantes, durante os ensaios, especialmente ao ar livre, executar a música. Acompanhei o canto ao violão, a Fátima com a meia-lua, a Regina ao tambor e o Guilherme com o pandeiro. A Fátima conseguiu marcar o pulso da música com a meia-lua enquanto cantava, à Regina sugeri que tentasse reproduzir a batida do seu coração, literalmente. Ao Guilherme, não precisei dar nenhuma instrução, visto que ele já tinha domínio do instrumento que utilizava. Não fiz intervenções posteriores,

---

57 SANTANA, Adrana A. *Ibidem*. p. 77.

58 Imagens referentes aos ensaios no ateliê de cerâmica, disponível entre os Anexos, Imagens 05; 05.1; 05.2. Com as presenças da Fátima (voz e Meia-lua), Regina (moringa, percussão feita a partir de vaso cerâmico) e Margarete (voz e moringa).

deixei que o processo corresse livremente, visto que as participantes não acompanharam igualmente todas as atividades da oficina. A intenção aqui não é atingir certa qualidade musical segundo critérios preestabelecidos, mas registrar as marcas do processo de oficina na expressão artística e musical das participantes, considerando as dificuldades de acesso presentes em suas rotinas. Patrícia A. Chiti (2003, p. 6) sinaliza que os padrões de qualidade foram definidos historicamente por homens brancos ocidentais, o que coloca a pessoa subalterna, principalmente as mulheres, numa situação marginal dentro da arte musical. “Dentro del mundo de la música donde inevitablemente los directores artísticos o los simples administradores definen 'calidade', uno puede ver que sólo una minoría logra llevar a cabo sus objetivos”.

As atividades concretas que realizamos foram entremeadas por assuntos os mais diversos, além de trocas e aprendizados sobre experiências de vida. Pude anotar o que a Fátima me contou certo dia: “A mulher que tá na rua nunca tem uma noite de sono tranquila”. Contou como “é preciso se transformar num monstro indesejável para evitar o assédio”. Quem está na rua e insiste em cuidar do corpo, da higiene e da estética, dentro do possível, segundo ela, não tem paz. “Não pode estar parada, não pode estar sentada sem que venha um homem oferecendo comida, bebida, agarrando, tocando”. O relato de Fátima se identifica com a matéria *Donas sem Casa*, do jornal *Boca de Rua*<sup>59</sup>, referida anteriormente, o que denota o sentido de identidade entre mulheres em situação de rua. A identidade também se liga às ideias de luta e resistência, presentes na cultura das alunas da escola e na própria oficina, que fortalece essa ideia. Os assuntos que surgiram como tessitura que envolve os materiais de análise são importantes em diversos sentidos, dos quais destaco dois. Um é a compreensão da necessidade de escuta presente no contexto, necessária em todos os envolvimento do processo de pesquisa. O outro é o registro das possibilidades geradas pelo espaço de oficina em termos concretos e sensíveis.

Nos últimos dois encontros, começamos a pensar na montagem de um programa de rádio. Pensamos juntas em uma *playlist*, em que a maioria das

---

59 DUARTE (Ed.), 2016 op cit. p. 1-4.



sugestões foi dada por Fátima. Entre as sugestões dela estavam as músicas *Cor-de-rosa choque*, de Rita Lee<sup>60</sup>, *Sexo Frágil*, de Erasmo Carlos<sup>61</sup>, *Entre a serpente e a estrela*, de Zé Ramalho<sup>62</sup> e a polêmica *Amiga da minha mulher*, do Seu Jorge<sup>63</sup>. Visitamos a sala de informática da escola, onde foi possível escutarmos as músicas que embalariam alguns intervalos das aulas. A ideia do programa seria apresentar a oficina e o trabalho realizado até então, no final do ano. Planejamos comentar cada uma das faixas musicais de acordo com nossas vivências em oficina. De minha parte, sugeri *Veneno no Café*, da sambista e compositora porto-alegrense Pamela Amaro<sup>64</sup>, *Maria da Vila Matilde*, na interpretação de Elza Soares<sup>65</sup>, além de *O Pobre e o Rico*, de Carolina Maria de Jesus<sup>66</sup>, entre cujos tantos trabalhos artísticos levados a cabo está o lançamento de um disco. A Fátima pediu ajuda ao professor da disciplina de história para elaborar um texto a respeito da presença das mulheres na história da humanidade. A iniciativa foi dela mesma, numa tentativa de compreender as origens mais remotas do tema da oficina. O interesse cresce de forma espiralada e os horizontes são imprevisíveis a partir disso. Compreendo a importância desse texto enquanto fonte, a qual assinala o efeito da oficina sobre as formulações e esquemas mentais da participante mais assídua, porém não pude coletar esse material. Ele ficou no caderno de uso pessoal da Fátima, e, para ela, se tratava de uma escrita íntima. Ela teve a idéia de utilizá-la como base para formular os comentários sobre cada uma das canções escolhidas por ela para o programa.

O gosto dela foi o guia para tais escolhas e, a partir delas, conversamos sobre

---

60 Disponível na página: <https://www.youtube.com/watch?v=9U9gVRUs-rE>. Acesso em: out. de 2016.

61 Disponível na página: <https://www.youtube.com/watch?v=IQkcLtvF9v4>. Acesso em: out. de 2016.

62 Disponível na página: <https://www.youtube.com/watch?v=NaqDKEAAftY>. Acesso em: out. de 2016.

63 Disponível na página: <https://www.youtube.com/watch?v=m3bUU7U8oPo>. Acesso em: out. de 2016.

64 Disponível na página: <https://www.youtube.com/watch?v=dMpM9fJwXAE>. Acesso em: set. de 2016.

65 Disponível na página: <https://www.youtube.com/watch?v=-m393EagdSk>. Acesso em: set. de 2016.

66 Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=cRS-us\\_RpUQ](https://www.youtube.com/watch?v=cRS-us_RpUQ). Acesso em: ago. de 2016.

muitos assuntos. Sobre a canção de Erasmo Carlos, refletimos a respeito da associação que o compositor faz da força da mulher com a atenção que ela é capaz de dar ao marido e aos filhos. A partir dessa reflexão, Fátima concluiu: “Eu mesma não escolhi isso para a minha vida, não sei por que eu acho tão bonito. *Vamo* tirar professora, *vamo* tirar essa”. A isso respondi que não precisamos retirar a música, pelo contrário, podemos virar a ideia dele pelo avesso. Podemos dizer, do nosso ponto de vista, onde reside a nossa força. Poder escolher e fazer o nosso próprio destino é uma das coisas que nos torna fortes, e não os padrões e as exigências sociais impostas. “Mulher não é tudo uma coisa só, chamamos de mulher diferentes tipos de pessoas.” Sobre a canção *Cor-de-rosa Choque*, de Rita Lee, ela disse que “Quando penso em mulher, essa música me vem à cabeça, porque explica. 'Mulher é bicho esquisito, todo mês sangra'”. Acredito que ela estava buscando uma resposta definitiva sobre o que é ser mulher, o que há de natural e o que há de imposto nessa condição. Acrescentou, em seguida: “Na verdade, não consigo entender tudo, 'As duas faces de Eva, a bela e a Fera’”. Disse a ela que essa música me leva a pensar o quanto ser mulher é indefinível, um conceito que muda ao longo do tempo e já mudou muito desde que essa música foi feita. Rita Lee afirma que ser fera, lutadora e trabalhadora também faz parte de ser mulher. Hoje em dia, tenho certeza de que já acrescentamos muito mais coisas nessa lista, inclusive que há infinitas faces dentro desse conceito, fazendo desde o aceitável até o improvável.

Não ousaria dizer que concordamos em tudo, mas chegamos ao importante consenso de que cada mulher é o que quer e o que pode ser, dentro dos limites que a sociedade impõe. Esse momento foi importante para entender os efeitos da oficina sobre a leitura de mundo da Fátima, mulher subalternizada, artesã, interessada em música que cria caminhos de expressão por meio da arte. A atividade foi apenas idealizada, não escrevemos o texto definitivo dos comentários, apenas conversamos sobre as músicas. Sua realização acontecerá no final do ano, visto que darei continuidade à oficina, mesmo após a entrega da pesquisa. Por isso, os materiais de análise se encerram exatamente neste momento, com uma promessa de continuidade.

Vi ela fazendo muitas figuras humanas em argila, bastante expressivas, vivas pelo olhar e pelo movimento do corpo. Porém, também soube que muitas delas não

chegaram ao forno, foram quebradas por raiva. Quantas boas músicas podem ter ido para o lixo e quantas compositoras podem ter desistido da sua arte antes de serem conhecidas! Quando a canção ficou pronta, senti um alívio por não vê-la quebrada antes de se fixar na minha mente. A expressão artística que se populariza sem os incentivos capitais é registrada de uma forma muito peculiar. Pude saber disso quando conheci o trabalho de Aires da Mata Machado Filho (1985) pela recuperação de antigas canções de trabalho dos escravos em São João da Chapada, em Minas Gerais. Com a música, também se faz aquilo que é feito com certas formas de fazer cestos ou arte cerâmica, o ofício e o feitio dos mais velhos para os mais novos. “Alguns patrões não queriam saber das cantigas por causa do tempo que tomavam. Volta e meia o pessoal saía dançando, batendo, em ritmo imperioso, carumbés e almocafres”.<sup>67</sup> Essa cultura de distanciamento entre as populações empobrecidas e a arte permanece ainda hoje, e o querer aprender pode se tornar também um não querer. Uma lembrança da tentativa de expropriação das suas formas de expressão, talvez. As pretas e os pretos velhos da Fátima podem ser uma lembrança inconsciente muito viva. As pessoas periféricas estão acostumadas à impossibilidade de fala e expressão, e muitas se esqueceram ou se distanciaram de suas culturas tradicionais ao ponto do desenraizamento. De forma que, em muitos casos, não há recuperação a ser feita. Por isso mesmo, esta pesquisa incide sobre a autoestima das mulheres, para lhes dizer que suas formas de vida e cultura podem dar samba e dos bons, inclusive sobre o desconhecimento de suas raízes.

Uma sentença de Gayatri C. Spivak (2010, p. 72) tem me acompanhado e angustiado: “Dizer que o sujeito é um texto não autoriza a proposição inversa: o texto verbal é um sujeito”. A partir dela, posso entender que os materiais de análise descritos, enquanto textos, não se traduzem na fala das próprias pessoas, e o que vem descrito aqui não se configura como possibilidade de fala das participantes. O máximo que se pode obter dessa escrita é a perspectiva de uma acadêmica de origem periférica sobre os acontecimentos registrados e a inscrição da própria situação da pesquisadora. É, também, uma medição de silêncios, visto que demonstra lugares e pessoas silenciadas por operações sistêmicas nas suas

---

67 FILHO, Aires da Mata Machado. **O negro e o garimpo e Minas Gerais**. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, Ed. da USP, 1985, p. 66.

expressões artísticas (SPIVAK, 2010, p 64).

Os versos presentes no cartaz, por outro lado, demonstram que a própria oficina suscita o pensamento de que a realidade pode ser alterada por meio das ações no espaço criado: “tornar revolução num gesto”. De forma que esta mesma palavra, utilizada de forma banal na revista, para expressar uma *revolução* na arte de decorar a casa, aparece associada a um sentido imensamente mais profundo do termo, que é a *revolução social*, por meio da arte. São versos simples, que nos dão de bandeja a chave para entender de que forma o contexto analisado se relaciona com o todo, a partir da expressão das ideias implícitas e explícitas no material. Já no início da experiência, as participantes têm ideia de que as relações sociais precisam ser transformadas. Elas têm ideia, também, de que existe uma barreira que se interpõe entre a pessoa subalterna e os espaços de voz. Sobre isso, há um importante ponto do cartaz a ser abordado, cujo conteúdo ficou esmaecido nas fotografias que tirei, devido às letras minúsculas utilizadas por Sílvia e à má qualidade da câmera. Ela recortou a seguinte frase de uma das revistas: “Os pobres nunca falaram tanto”, colou-a no cartaz e complementou a ideia com a afirmação “disseram na tevê que”. A partir dessa montagem, começamos a pensar juntas em algo para complementar o texto. Chegamos à conclusão de que não adianta mesmo falar sem ser ouvido ou compreendido. Com isso, montamos o seguinte texto: “Disseram na tevê que os pobres nunca falaram tanto. Mas os pobres podem até falar, pois não serão mesmo é ouvidos na tevê”. A televisão dá voz à pessoa subalterna buscando apenas suas peculiaridades, aquilo que a diferencia dos demais, e não a dimensão social da sua existência. “Assim toda a realidade individual se tornou social e diretamente dependente do poderio social obtido. Somente naquilo que ela não é, lhe é permitido aparecer” (DEBORD, 2003, p. 19). Guy Debord auxilia na compreensão daquilo que dá permissão à fala, a qual se relaciona a uma certa quantidade e qualidade de poder.

“Poderia parecer, então, que a história vista de baixo tem sua maior eficácia quando está situada dentro de um contexto” (SHARPE in BURKE, 1992, p. 54). Segundo Jim Sharpe (1992 p. 54), como referido no primeiro capítulo, a história das pessoas comuns não pode estar isolada do contexto mais amplo das próprias relações capitalistas. Nesse sentido, é cabível dizer que os efeitos das operações

sistêmicas referidas acima formam um elo entre o passado e o presente do silenciamento da pessoa subalterna. Dessa forma, refletir sobre os materiais de análise descritos é, também, refletir sobre as origens da subalternidade. Os versos da composição feita a partir do cartaz, “É o tempo das mulheres em pé de igualdade, isso destrói a ideia do 'só eu tenho' vontade”, demonstram exatamente essa ligação e prenunciam um tempo em que o individualismo não será a norma. “Mais do que sorte, a gente luta sem fim” foi um verso elaborado pela Fátima quando questionei o quê torna a mulher tão especial. Enquanto pensava no verso de fechamento da música, ela dizia que “a mulher é forte, é ousada, é forte e é frágil, é corajosa, etc.”, por isso não pude deixar de comentar que “uma pessoa pode ter todas essas qualidades e não querer ser chamada de mulher. O que nos une, no fim, não são qualidades especiais, nem superpoderes. É a nossa própria história, que nos coloca debaixo desse imenso guarda-chuva chamado mulher. E a nossa história é que nem rapadura, não acha?”. Ela respondeu à minha pergunta afirmando que a mulher luta, isso a torna especial, e acrescentou: “Professora, a mulher nunca vai poder parar de lutar?”. Respondi que essa ideia nos daria o verso final, porque na luta há poder de transformação. A última estrofe foi elaborada verso a verso, porém ficou repleta de sentido, no conjunto. “A mulher que trabalha sem nunca cansar eles chamam de santa e colocam no altar. Mas não é bem assim, viver fugindo da morte, mais do que sorte, a gente luta sem fim”. “Mas não é bem assim” dá vazão à necessidade de transformar as representações sobre o quê significa ser mulher. Como sugerido por Joan Scott (2012), nos voltamos à categoria mulher devido à necessidade constante de transgredi-la.

Com relação à incidência dos discursos feministas presentes em músicas nas práticas da oficina, posso afirmar que possuem um efeito didático irreversível. Não precisei dar grandes explicações às participantes sobre a necessidade de um espaço de voz para as mulheres. Nada foi dito em caráter de aula ou palestra, as conversas e as aproximações com as letras de canções foram suficientes para que o espaço se firmasse. Não esperava grande adesão devido aos inúmeros empecilhos que o contexto apresenta. As alunas são transitórias na própria escola, seu número geral é pouco expressivo e difícil de ser quantificado. Ao perguntar para o coordenador pedagógico, ele referiu o número aproximado de dez alunas frequentes

em toda a escola, considerando os dois turnos. Pedi inúmeras vezes e não obtive as folhas de chamada para fazer essa verificação. Talvez *xs próprixs educadorxs* tenham dificuldade de controlar a presença *dxs alunxs*. Assim, o que se deu foi a criação de um espaço voltado também à transitoriedade, com raras presenças mais frequentes. A maior quantidade de informações sobre a Fátima é resultado desse processo. É importante registrar o que foi produzido a partir da nossa interação na mesma medida que a própria consolidação do espaço. Por isso mesmo, a pesquisa tem um caráter duplo, de analisar o possível e referir e fixar o impossível de ser narrado. Nesse ponto, a contribuição de Gayatri C, Spivak (2010, p. 90) é de suma importância. Como referido no capítulo anterior, ela é solidária à ideia de alinhar o feminismo à desfetichização do concreto. O que, em linhas gerais, a incidência dos discursos feministas como apoio didático, dentro de um nicho de atitudes possíveis, provoca e incita em realidade. Tanto o cartaz, como a letra da paródia que compomos, grita esse efeito. Quantas mulheres, artistas ou não, gritam por trás da frase “por que você me bate quando eu quero acontecer?”, verso elaborado pela Fátima? Está embutida nessa ideia um pouco de Elza Soares, também, entre outras.

Entre as últimas experiências referidas no material de análise estão as sugestões de músicas dadas pela Fátima, que demonstram a necessidade que ela tinha de comentar seu universo musical à luz das nossas vivências. A própria paródia que fizemos pode ter sugerido essa possibilidade. A composição do Seu Jorge, *Amiga da minha mulher*, por exemplo, que ela pode ter ouvido com naturalidade antes da oficina. Quando perguntei o que ela diria sobre essa música, ela respondeu que ia “detonar ele” e que “essa música é horrível”. Uma atitude crítica perante seu próprio universo sonoro e discursivo. Com isso, voltamos ao momento em que ela comentou sobre a relação das mulheres em situação de rua com a aparência. Nesse contexto, em que a “boa aparência” muitas vezes aparece associada ao estupro, o entendimento da mulher como objeto é levado ao extremo. Ao olhar para o contexto relatado na letra da canção e o contexto descrito pela Fátima, enfrentamos concepções e definições que nos auxiliam a desautorizar definições sobre o que é belo e o que é feio. Muitas mulheres em situação de rua descuidam da aparência para diminuir os riscos de assédio e estupro. Com isso,

elas deixam de ser esteticamente desejáveis, dentro dos padrões socialmente estabelecidos, mas não deixam de ser objetos destinados a saciar as necessidades do outro sexo. De forma que, embora amenizado, o risco está sempre presente.<sup>68</sup>

Portanto, o repertório musical sugerido por Fátima foi tensionado à luz das conversas e reflexões que tivemos ao longo da oficina. Conversamos, também, sobre as faixas sugeridas por mim, a partir das quais surgiram alguns comentários controversos como “a Elza gosta duma briga”, feito por Fátima sobre a música de Elza Soares. A mediação nem sempre foi possível, pois interrupções, humores, dispersões, muitas vezes impediam o aprofundamento de certas questões. Nesse caso, não consegui pensar em nada para dizer a ela sobre isso e nem consegui questionar o que ela tinha em mente quando fazia essa afirmação. Pareceu-me que ela não havia gostado da música. Por outro lado, de *Veneno no Café* ela gostou muito, pediu até que eu a tocasse ao violão algumas vezes.

Quando referi que o contexto é sensível, é justamente neste ponto que isso fica claro. O próprio repertório mexe com a sensibilidade das envolvidas e, na maioria das vezes, não há como saber a que situações cada canção remete. Talvez a situações de suas próprias vidas. A fala e a escuta precisaram ser frequentemente dosadas, de forma que a escuta estivesse muito mais presente. Como todos os seres humanos, estive sujeita a falhas e, diante de situações importantes a serem dialogadas sobre o tema, me calei. Porém, calei no esforço de dosar a minha participação. A importância desse processo, considerando os diferentes pontos de onde fala cada uma das mulheres subalternas, muitas vezes imiscuídas no estrelato ou na academia. Numa laje um pouco melhor acabada no morro, com dois pisos, ou levando uma vida de silêncio forçado em meio à miséria, é que começa a se estabelecer uma comunicação identitária. Há necessidade de reforço sobre essa questão, a subalternidade não é homogênea. À intelectualidade, Gayatri C. Spivak (2010, p. 65) sugeriu o quê era necessário para que isso pudesse ocorrer.

---

68 A perspectiva trazida pela participante é diferente daquela retratada na referida matéria do jornal **Boca de Rua**. Desta última, transparece uma tentativa de fortalecimento do “eu feminino” e do cuidado com o corpo. Da primeira, a revelação que não se trata apenas de não cuidar de si, muitas vezes a aparência de algumas mulheres em situação de rua é uma entre tantas estratégias de proteção. DUARTE (Ed.), 2016 op cit. p. 1-4.

“O sujeito”, inferido pelos textos de insurgência, pode servir apenas como uma contrapossibilidade para as sanções narrativas conferidas ao sujeito colonial nos grupos dominantes. Os intelectuais pós-colonialistas aprendem que seu privilégio é sua perda. Nisso eles são um paradigma dos intelectuais.

Precisamos identificar formas de romper com as hierarquias internas a partir disso, sem aceitar a imposição de que uma minoria é exemplo de sucesso à maioria. Ao perguntar se a pessoa subalterna fala através da música, a resposta já estava dada. Estamos começando (talvez) a trilhar caminhos que criem essa possibilidade por meio de uma profunda transformação das relações sociais, dentro de um universo de atitudes possíveis. Talvez possamos deixar o campo da expectativa em torno de um momento propício, para começar a criar as condições para que esse momento esteja em nosso horizonte.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Comparando a escrita deste trabalho ao ato de subir um morro íngreme, posso dizer que neste momento é possível parar e ver o horizonte, ou melhor, os horizontes. Atrás, há tudo aquilo que todas as pessoas envolvidas no processo foram deixando de si pelo caminho. Na frente, fica evidente o caminho a percorrer. Sobre o que está atrás, não apenas resultados: vínculos, espaços, amizades, promessas, dúvidas ou incertezas. O “espaço para sonhar” sinalizado por Sílvia para “os nossos filhos”, o fizemos para nós mesmas.

Por meio do espaço criado, foi possível dar vida e sentido a palavras e imagens recortadas de revistas, retiradas de seus contextos e do sentido que faziam ligadas à decoração de casas, moda e notícias. Um sentido interior, conectado pelo tema da presença da mulher na sociedade, na arte e na música, à própria história. Depois, foi possível, através do emprego de técnicas de leitura e escrita, completar os espaços em branco com outras palavras, de modo a transformar frases desconexas em poesia. Por meio de técnicas de musicalização, foi possível transformar a poesia em música. Uma música sobre mulheres históricas, sobre mudanças e sobre as mudanças que elas mesmas desejam e operam. As ideias presentes nela, construídas durante um caminho de muito diálogo e amadurecimento mútuo entre participantes e uma pesquisadora participante, atuaram na forma do olhar sobre nossas próprias influências. De forma que ficou tangível tecer críticas sobre nossos universos musicais. O conhecimento histórico transforma esses acontecimentos em texto, em fonte de saber sobre as possibilidades de acesso e voz da mulher subalterna. Sobre o potencial, como prática educacional, do uso de trajetórias, composições e interpretações de musicistas de origem periférica, enquanto texto, e enquanto arte. Foi possível transformar a experiência vivida em fonte e refletir criticamente sobre iniciativas em pesquisa.

Por outro lado, muitas coisas escaparam às minhas possibilidades, de forma que há, provavelmente, muitas falhas e lacunas a serem observadas. Por exemplo, citei apenas duas artistas atuantes na cena musical de Porto Alegre, a Negra Jaque, cantora de *rap* e *hip hop*, e a Pamela Amaro, sambista, percussionista e

compositora, o que fiz de forma muito rápida. Certamente, há muitas musicistas que ficaram de fora das menções que faço, dentro e fora de Porto Alegre. Talvez nenhum estudo dê conta de todas elas, visto que, a cada dia, surgem novas artistas cuja música pode ser inspiradora.

Esta escrita é fruto de um processo que já dura anos, e que se transformou em pesquisa séria há mais de um ano. Por isso mesmo, ela passou por tantas mudanças – como eu mesma – configurando-se como um processo nômade. Mudanças físicas e transformações nos esquemas de pensamento, o que pode ter gerado inúmeras desconexões. Questões importantes ficam para trás para serem aprofundadas no futuro, como promessa de imersão no passado das mulheres subalternas em sua relação com a música e de continuidade e presença do tema nas escolas públicas, assim como os desdobramentos dessa presença. Um convite às musicistas, ocupantes dos palcos da vida, a se dedicarem à busca de vozes femininas silenciadas, cujas poesias e canções são vistas apenas por gavetas ou em reuniões de família, não fica no ar. No lugar certo e nas mãos certas, pode ser um projeto transformador de realidades. Será, quando esta deixar de ser a luta dos esforços isolados e, no meu caso, humildes, talvez singelos, para ser uma luta conjunta entre todas as mulheres envolvidas com a música. Sejam aquelas apenas curiosas, como eu, ou aquelas totalmente imersas no mundo musical.

## REFERÊNCIAS

BERGMANN, Leila Mury & TORRES, Maria Cecília A. R. **Vamos Cantar Histórias?** Conjectura, v. 14, n. 2, maio/ago. 2009.

BRAZIL, Daniel. **A mulher protagonista na música brasileira.** Revista Música Brasileira, 2015. Disponível em:  
<http://www.revistamusicabrasileira.com.br/homenagens/mulherprotagonistanamusicabrasileira>. Acesso em: mai. de 2016.

BURKE, P. **Abertura:** a nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE, P. (Org.). A escrita da História: novas perspectivas. Trad. de LOPES, Magda. São Paulo: Unesp, 1992.

CASSOL, Mauriceia. **Material de apoio ao Coral da UFCSPA.** Porto Alegre, UFCSPA, 2014.

CHITI, Patrícia Adkins. **Diversidad Cultural – Diversidad Musical:** Una visión diferente – Las mujeres componiendo Música. Itália: Fundación Adkins Chiti: Donne in Musica, 2003.

CIAVATTA, Lucas. **O Passo:** apostila de curso. Rio de Janeiro, UniRio, p. 4. Disponível em: [http://ufpi.edu.br/arquivos\\_download/arquivos/ApostiladeCurso.pdf](http://ufpi.edu.br/arquivos_download/arquivos/ApostiladeCurso.pdf). Acesso em: mar. De 2016.

COLLIN, Françoise. **Diferença dos sexos (teorias da).** In: Helena Hirata... [et. al.] (Orgs.). Dicionário Crítico do Feminismo. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 2009, p. 59-67.

DEBORD, Guy. **Sociedade do Espetáculo**. Pará. GUEDES, Railton Sousa. São Paulo: Projeto Periferia; eBooks Brasil. Disponível em: <http://www.oocities.org/projetoperiferia/>. Acesso em: mar. De 2016.

DUARTE, Rosinha (Edição) [et. al.] . **Donas sem Casa**. Boca de Rua, Porto Alegre, Ano XIV, Nº 59, p. 1-4, 2016.

FAVARETTO, Ana & COELHO, Márcio. **Batuque Batuta: música na escola**. V. 1-5, São Paulo, Saraiva, 2010.

FÉLIX, Geisa Ferreira Ribeiro; SANTANA, Hélio Renato Góes; JUNIOR, Wilson Oliveira. **A música como recurso didático na construção do conhecimento**. Cairu em Revista. Jul/Ago 2014, Ano 03, nº 04, p. 17-28 , ISSN 22377719, p. 19.

FERNÁNDEZ, Mar F. **Estudios de Género aplicados a la música: algunas reflexiones sobre la musicología feminista**. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2014.

FILHO, Aires da Mata Machado. **O negro e o garimpo e Minas Gerais**. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, Ed. da USP, 1985, p. 66.

FONSECA, José S. **Metodologia da Pesquisa Científica**. In: Curso Especialização em Comunidades Virtuais – Informática Educativa. Fortaleza Universidade Federal do Ceará, 2002. Disponível em: <http://www.ia.ufrj.br/ppgea/conteudo/conteudo-20121/1SF/Sandra/apostilaMetodologia.pdf>. Acesso em: out. de 2016.

GALLI L. S. **Mulheres na história de Porto Alegre: uma reflexão sobre educação patrimonial e ensino de história a partir de experiência com caixa pedagógica do Museu Joaquim Felizardo**. Porto Alegre: UFRGS, 2015, p. 64.

GEERTZ, Clifford J. Apud. LEVI, Giovanna. **Sobre a Micro-história**. In: Burke, Peter (Org.). A escrita da História. Trad. de LOPES, Magda. São Paulo: Unesp, 1992.

GIL, Antonio C. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. Ed. 6. São Paulo: Atlas, 2008.

GONZAGA, Ana. **Keith Swanwick fala sobre o ensino de música nas escolas** – Entrevista. Nova Escola, disponível em: <http://acervo.novaescola.org.br/arte/fundamentos/entrevista-keith-swanwick-sobre-ensino-musica-escolas-instrumento-musical-arte-apreciacao-composicao-529059.shtml>. Acesso em: out. de 2016.

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília Almeida. **Entre palcos e páginas: a produção escrita por mulheres sobre música na história da educação musical no Brasil (1907-1958)**. 2011. 356 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação da USP. São Paulo, 2011.

JESUS, Carolina Maria. **Quarto de Despejo**. São Paulo, Edições Populares, 1960, p. 173.

LEMOS, Marina Gazire. **Ciberfeminismo: Novos discursos do feminino em redes eletrônicas**. 129p. (Dissertação de Mestrado) - PUC-SP, São Paulo, 2009.

LOPEZ-PELAEZ, Maria P. **Alteridad y Educación Musical: hacia la reconceptualización de las voces olvidadas**. Educación y Futuro Digital. Jaén, nº 10, 2014. Disponível em: [www.cesdonbosco.com/revista](http://www.cesdonbosco.com/revista). Acesso em: mar. De 2016.

LÖWY, Ilana. **Ciências e Gênero**. In: Helena Hirata... [et. al.] (Orgs.). **Dicionário Crítico do Feminismo**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 2009, p. 40-44.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. São Paulo, Musimed, 4ª edição, 1996.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **É tudo nosso**: produção cultural na periferia paulistana. 2011. 213 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Universidade São Paulo, São Paulo. Cf. NATANSOHN, Graciela (Org.). *Internet em código feminino: teorias e práticas*. Buenos Aires: La Crujía, 2013.

RAMOS, Pilar. **Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música**. Revista Musical Chilena. La Rioja, año: LXIV, nº 213, p. 7-25.

RICOEUR, Paul. **História, Memória, Esquecimento**. IN: “Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism” Conference. Budapeste, 2003. Trad. de s.n. Disponível em: [http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos\\_disponiveis\\_online/pdf/memoria\\_historia](http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia). Acesso em: mai. de 2014.

RIPOLL, Lila. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Leitura; Brasília: INL, 1968. p.81-8.

SANTANA, Adriana A. [et. al.]. **O Contexto e o intertexto na música Pra não Dizer que não falei das Flores, de Geraldo Vandré**. Revista Graduando, Feira de Santana, nº 2, 2011, p. 75-85.

SARDENBERG, Cecilia M. B. **Liberal vs Liberating Empowerment: Conceptualising Women’s Empowerment from a Latin American Feminist Perspective**. Brighton: IDS: Pathways of Women’s Empowerment, Pathways Working Paper 7, July 2009

SARDENBERG, Cecilia M. B. **Conceituando “Empoderamento” na perspectiva Feminista**. In: I Seminário Internacional: Trilhas do Empoderamento de Mulheres. Salvador: NEIM/UFBA, 2006.

SCOTT, Joan. **Usos e abusos do Gênero**. Trad. SOARES, Ana Carolina E.C. Projeto História, São Paulo, n. 45, p. 327-351, Dez. 2012.

SHARPE, Jim. **A história vista de baixo**. In: BURKE, Peter (Org.). A escrita da História: novas perspectivas. Trad. de Magda Lopes. São Paulo: UNESP Ed., 1992, p. 39-62.

SOUZA, Laura Viñuela. **La Construcción de las identidades de Género en la Música Popular**. Dialnet. La Rioja, nº 7, 2003. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/118124>. Acesso em: fev. de 2016.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Trad. de Sandra Regina Goulart Almeida ... [et. al.]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SWANWICK, Keith. **Keith Swanwick fala sobre o ensino de música nas escolas** – Entrevista concedida à GONZAGA, Ana.. Nova Escola. Disponível em: <http://acervo.novaescola.org.br/arte/fundamentos/entrevista-keith-swanwick-sobre-ensino-musica-escolas-instrumento-musical-arte-apreciacao-composicao-529059.shtml>. Acesso em: out. de 2016.

TAFFARELLO, T. M; PAOLLETTI, L. F. **Intertextualidade e Intermusicalidade na Paródia “L'uom di Sasso..”**. Arteriais. Belém, nº 2, 2015.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. **Introdução à pesquisa em Ciências Sociais: a pesquisa Qualitativa em Educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

## **FONTES**

Diário de Campo

Fotografias – disponíveis no Anexo (p. 86-91).

Arquivos de áudio e vídeo.

Cartaz (p. 88)

Paródia Musical (p. 70).

Jornal Boca de Rua

Páginas da internet sobre a presença das mulheres na música:

Bate-papo Afinado. **A mulher na história da música.** Disponível em: <http://batepapoafinado.blogspot.com.br/2008/1...> Acesso em: out. de 2016.

Catraca Livre. **Músicas feministas brasileiras que não podem faltar na sua playlist.** Disponível em: <https://catracalivre.com.br/geral/cidadania/indicacao/musicas-feministas-brasileiras-que-nao-podem-faltar-na-sua-playlist/>. Acesso em: mar. De 2016.

Geledés. **Sete mulheres do rap que você precisa conhecer.** Disponível em: <http://www.geledes.org.br/7-mulheres-do-rap-brasileiro-que-voce-precisa-conhecer/#gs.GO9q6TA>. Acesso em: mar. 2016.

MAGALHÃES, Karina B. Karina Buhr: **“Quero dizer o que quero”.** [22 de out. de 2015]. Noize: revista. Entrevista concedida a FAGUNDES, Ariel. Disponível em: <http://noize.com.br/entrevista-karina-buhr-selvatica/#1>. Acesso em: nov. de 2016.

MPBnet. **Elza Soares.** Disponível em: <http://www.mpbnet.com.br/musicos/elza.soares/> Acesso em out. de 2016.

O Globo. **Mc Carol une forças com Karol Conká para falar de feminismo em Single.** Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/musica/mc-carol-une-forcas-com-karol-conka-para-falar-de-feminismo-em-single-20246078>. Acesso em: out. de 2016.

OLIVEIRA, Karoline dos S. **Karol Conka fala sobre racismo, empoderamento da mulher negra e machismo dentro do Rap Nacional.** [08 de mar. de 2016].



HuffPost Brasil: revista. Entrevista concedida a GENNARI, Ana Júlia. Disponível em: [http://www.brasilpost.com.br/2016/03/07/karol-conka-feminismo-rap\\_n\\_9403544.html](http://www.brasilpost.com.br/2016/03/07/karol-conka-feminismo-rap_n_9403544.html)  
Acesso em: dez. De 2016.

O vermelho. **Douglas Germano, o anônimo mais notável do Samba de São Paulo.** Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/noticia/273602-11>. Acesso em: maio de 2016.

REIS, V. S. Valesca Popozuda: “**Ser vadia é ser livre**”. [11 de abril de 2014]. Época: revista. Entrevista concedida a OLIVEIRA, Grazielle. Disponível em: <http://epoca.globo.com/ideias/noticia/2014/04/bvalesca-popozudab-ser-vadia-e-ser-livre.html>. Acesso em: maio de 2016.

Revista Música Brasileira. **Mulheres Protagonistas na Música Brasileira.** Disponível em: <http://www.revistamusicabrasileira.com.br/homenagens/mulher-protagonistanamusicabrasileira>. Acesso em: maio de 2016.

Revista Raça. **A primeira Compositora de Escola de Samba.** Disponível em: <http://raca.digisa.com.br/especiais/a-primeira-compositora-de-escola-de-samba/2251/>. Acesso em: mar. De 2016.

SOARES, Elza da C. **Elza Soares fala sobre feminismo, o amor por Garrincha e como cantar ainda é “remédio bom”.** [06 de novembro de 2015]. Huffpost Brasil: revista. Entrevista concedida a Andréa Martinelli. Disponível em: [http://www.brasilpost.com.br/2015/11/06/elza-soares\\_n\\_8302562.html](http://www.brasilpost.com.br/2015/11/06/elza-soares_n_8302562.html). Acesso em: out. de 2016.

Wikipédia. **Tá pra nascer homem que vai mandar em mim.** 2016, Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/T%C3%A1\\_Pra\\_Nascer\\_Homem\\_que\\_Vai\\_Mandar\\_em\\_Mim](https://pt.wikipedia.org/wiki/T%C3%A1_Pra_Nascer_Homem_que_Vai_Mandar_em_Mim). Acesso em: mai. de 2016.

Páginas da Internet sobre a E.M.E.F. Porto Alegre:

Coletivo EPA. **História da EPA.** Disponível em:

<http://coletivoepa.wikispaces.com/Hist%C3%B3ria+da+EPA>. Acesso em: dez. de 2016.

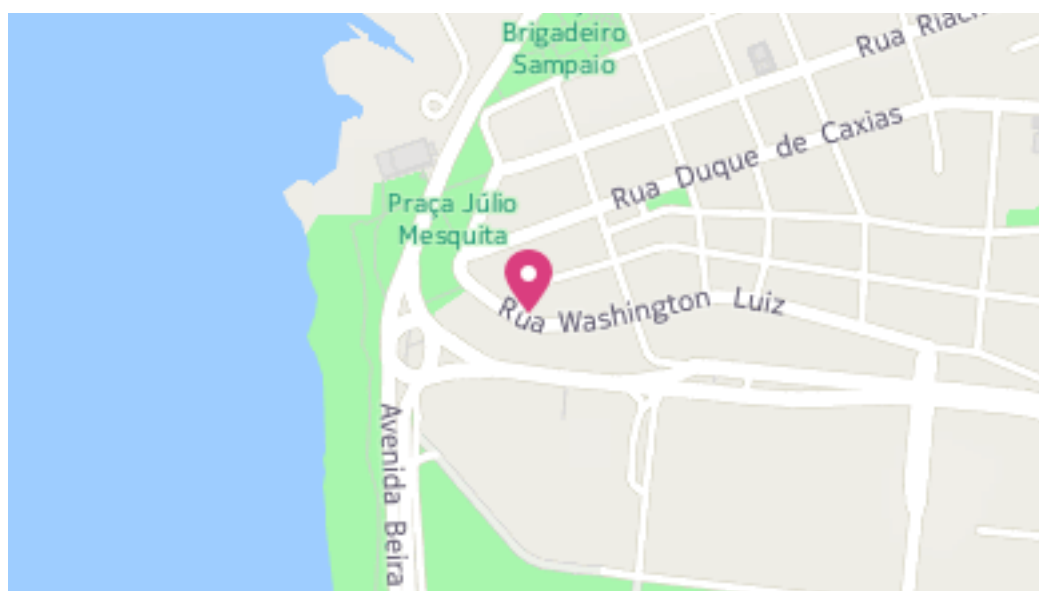
Websmed Porto Alegre. **E.M.E.F. Porto Alegre, História**. Disponível em: <http://websmed.portoalegre.rs.gov.br/escolas/epa/historia.html>. Acesso em: jul. de 2016.

# **ANEXOS:**

Memória Visual



Im. 01. Fachada da E.M.E.F. Porto Alegre, disponível em: <http://jornalismob.com/2014/10/17/comunidade-da-escola-porto-alegre-divulga-carta-a-populacao-sobre-fechamento-da-entidade/>. Acesso em: dez. De 2016.



Img. 02. Localização da escola. Disponível em: <https://www.facebook.com/emef.epa>. Acesso em: dez. de 2016.



Im. 03. Apresentação musical durante a festa de aniversário da escola.



Im. 03.1. Apresentação musical durante a festa de aniversário da escola.



Im. 04. Cartaz intitulado “Paradas de Sucesso” produzido em oficina.



Im. 04.1 Contexto de produção do cartaz.

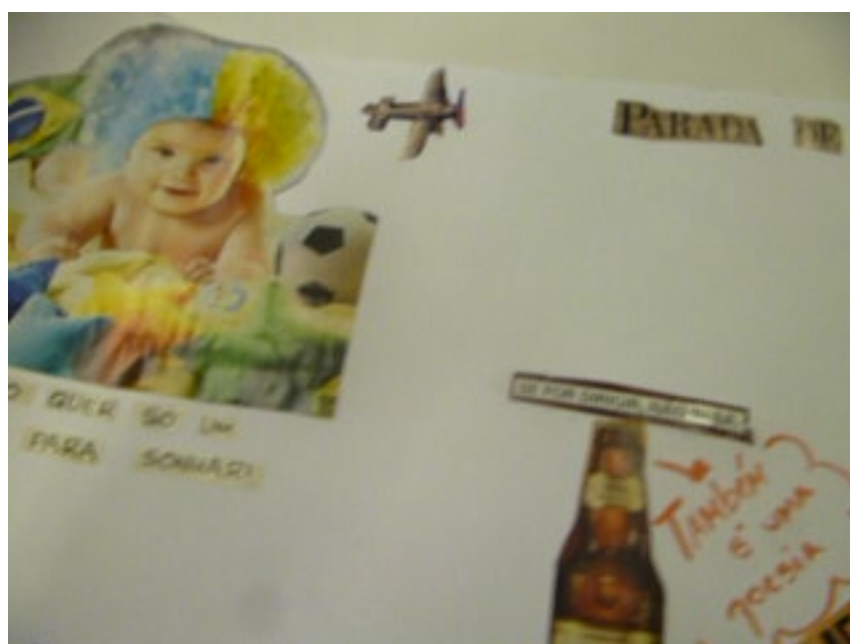


Im. 04.2 Fragmento referente ao cartaz produzido em oficina.



Im. 04.3. Fragmento do cartaz produzido em oficina.





Im. 04.4. Fragmento do cartaz produzido em oficina.



Im. 05. Ensaios no ateliê de cerâmica.





Im. 05.1 Ensaios no atelier de cerâmica.



Im. 05.2 Ensaio no atelier de cerâmica.