

Representatividade feminina na música experimental

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: A PRODUÇÃO MUSICAL E SONORA DE MULHERES

Tânia Mello Neiva

UFPB – taniamelloneiva@gmail.com

Resumo: Esta comunicação aborda as características de transgressão e ruptura com modelos dominantes associadas à chamada música experimental e a representatividade feminina nessa cena. A partir da análise de programas de duas iniciativas representativas do campo da música experimental no Brasil como o Ibrasotope e o FIME – Festival Internacional de Música Experimental e diálogo com autores como Lilian Campesato, Fernando Iazzetta, Mário Del Nunzio, Isabel Nogueira, Georgina Born e Lucy Green, sugere-se que maior representatividade feminina possibilita a criação de novos modelos referenciais e desconstrução de estereótipos de uma cultura musical patriarcal.

Palavras-chave: Música experimental brasileira. Mulheres na música. Musicologia feminista. Resistência. Criação-proposição.

Feminine Representativeness in Experimental Music

Abstract: This communication deals with the characteristics of transgression and rupture with dominant models associated to the so-called experimental music and the female representation in this scene. From the analysis of programs of two initiatives representing the field of experimental music in Brazil such as Ibrasotope and FIME - International Festival of Experimental Music and dialogue with authors such as Lilian Campesato, Fernando Iazzetta, Mário Del Nunzio, Isabel Nogueira, Georgina Born and Lucy Green, it is suggested that greater female representation makes possible the creation of new referential models and deconstruction of stereotypes of a patriarchal musical culture.

Keywords: Brazilian Experimental Music. Women in Music. Feminist Musicology. Resistance. Creation-proposition.

O termo *música experimental* é utilizado para designar diferentes manifestações musicais que, frequentemente, nada tem a ver uma com a outra. É associado, por exemplo, a gêneros musicais específicos, estabelecendo-se como um subgênero – *rock experimental*, *punk experimental*, *eletrônico experimental*, *samba experimental* e tantos quanto se possa imaginar (DEL NUNZIO, 2017, p.16; SILVEIRA, 2012, p.67). O que determina ser *experimental* nesses casos é uma postura de ruptura ou transgressão com algo estabelecido e consolidado. A relação entre o termo *experimental* e a ideia de ruptura remete a associações com noções generalistas de “liberdade”, “independência”, “vanguarda”, “inovação”, “radicalidade”, “experimento”, “transgressão” e outros termos utilizados em discursos relativos à música experimental, por exemplo (DEL NUNZIO, p.15).

No escopo desta comunicação, abordo o *experimental* tendo como referência principal a música erudita de concerto de tradição europeia ocidental. Significa dizer que abordo um campoⁱ que se constitui em oposição aos modelos e práticas dominantes em música de tradição conservatorialⁱⁱ. O campo nasce da ruptura (ou, ao menos, do desejo por ruptura) com a noção de som musical, através da incorporação do ruído como possibilidade estéticaⁱⁱⁱ, do desvirtuamento de usos correntes de instrumentos musicais tradicionais ou eletrônicos, da manufatura de instrumentos (“Do It Yourself”) acústicos ou eletrônicos, da incorporação do erro e da baixa fidelidade (em tecnologia, por exemplo). Nasce da busca por ruptura da hierarquia entre compositores/as e intérpretes, haja vista que as performances são o locus de materialização da música e o foco central dessas práticas experimentais em contraponto, por exemplo, à cultura de escritura musical – um dos paradigmas que rege a música de concerto ocidental, em que há distinção e hierarquia enfatizadas entre o/a compositor/a e o/a intérprete. Surge enfim pelo desejo de transgredir regras e valores consagrados na cultura musical dominante, como sugere Fernando Iazzetta:

O experimentalismo tem sido frequentemente associado a práticas de caráter transgressor, em que comportamentos, modelos e delimitações bem estabelecidos são colocados em questão. Experimental, significa nesse caso, uma atitude crítica em relação ao que está consolidado e é aceito como referência artística, forçando uma abertura para incorporação de elementos relativamente estranhos a um determinado campo da arte. Na música experimental o foco da composição se transporta para a performance e a separação entre criação e recepção é atenuada uma vez que o público é chamado a ter um papel mais atuante nos processos de geração e fruição da obra. O traço de transgressão ou subversão torna-se elemento essencial do experimentalismo. (2014, p.4-5)

Nesse contexto, a ideia de “liberdade” ganha espaço e se torna um incentivo para as pessoas se aventurarem nesse campo, como revela a artista e pesquisadora brasileira Isabel Nogueira:

E aí foi interessante porque eu fui observando que poderia ser um lugar que acolhesse os hibridismos e de certa forma pudesse ser um campo - o que eu percebo hoje – no qual os estereótipos estão menos esquematizados, com possibilidades da gente experimentar lugares diferentes... Então é um campo em que esse hibridismo, essa experimentação, que inclui a troca de lugares é mais valorizado do que condenado. (NOGUEIRA, 2017).

No depoimento acima Nogueira fala do campo da música experimental como um campo mais aberto a práticas não convencionais, incentivando os *hibridismos* que muitas vezes não têm espaço num contexto mais tradicional. Born (2015, p.167) acrescentaria o papel de destaque que tem ocupado a tecnologia no campo da música experimental. A abertura à experimentação e a propostas não normatizadas e estereotipadas é uma

característica do campo da música experimental que o torna mais convidativo à participação de pessoas que não se identificam com as normas tão estabelecidas no campo da música tradicional de concerto, como por exemplo, a figura do compositor ou da compositora. Tal figura vem se firmando ao longo da história da música ocidental de concerto como figura de poder, associada ao ideal romântico de genialidade^{iv}, e também ao homem e ao masculino, como argumenta Lucy Green (2001, p.84, 111-112), branco heterossexual. Green desenvolve a noção de patriarcado musical a partir da ideia de que as atividades na música (popular e erudita) são genderizadas e hierarquizadas, com atribuição de maior valor a tudo que se associa ao masculino e ao homem. Assim, a música experimental, que relativiza lugares de poder (como o da composição musical) que reproduzem a divisão sexual das atividades em música e a maior valorização do papel masculino, torna-se um espaço, ao menos teoricamente, mais amigável para a atuação feminina em atividades que envolvem criação musical (NEIVA; NOGUEIRA, 2017, p.8-9), como demonstra o depoimento de Isabel Nogueira.

No entanto a ênfase na utilização da tecnologia pode ser um fator de afastamento das mulheres do desse campo da música experimental, uma vez que esta, assim como a composição musical, vem sendo associada historicamente ao domínio masculino (GREEN, 2001; BORN, 2015, ARMSTRONG, 2011, RODGERS, 2010). No Brasil, o campo apresenta-se mais aberto à entrada de pessoas não identificadas com o padrão normatizado de criação musical nas práticas tradicionais de música de concerto, o que inclui mulheres, ainda que seja protagonizado por homens nas funções de produtores, criadores/artistas e público. Há, no entanto, um movimento crescente da participação feminina.

Esse fato pode ser verificado, por exemplo, no *IBRASOTOPE* e no *FIME – Festival Internacional de Música Experimental*^v, criado e produzido pelo *IBRASOTOPE* desde 2015. O *IBRASOTOPE* é um núcleo de produção e divulgação de música experimental, localizado na cidade de São Paulo, ativo desde dezembro de 2007, com atividades regulares como concertos, cursos e festivais de música experimental. Tem como fundadores os compositores Mário Del Nunzio e Henrique Iwao e como produtora, desde 2010, a artista Natacha Maurer.

Com relação ao *Ibrasotope*, das 810 pessoas que se apresentaram nos eventos organizados pelo núcleo, de 2007 a 2017, 160 foram mulheres, representando 19,75% do total. De 2015 a 2017 houve aumento da participação feminina, com 23,6% de mulheres em 2015 e 22,7% em 2016. Em 2017, a participação feminina foi de aproximadamente de 32%.

Homens e mulheres representados nos programas do Ibrasotope de 2007 a 2017		
	Números absolutos	Porcentagem
Mulheres	160	19, 75%
Homens	650	80, 24%
Total	810	100%

Tabela 1. Homens e Mulheres representados e representadas nos programas do *Ibrasotope* de 2007 a 2017.

No FIME, em 2015, a representatividade feminina foi de 16,33% em relação ao total de participantes, em 2016 foi de aproximadamente de 27,4% e em 2017 de 34,4%. Cabe dizer que se verificou maior equilíbrio de representatividade feminina ao analisar a participação por grupos que se apresentaram no festival, levando em consideração grupos exclusivamente masculinos, grupos exclusivamente femininos e grupos mistos. Em 2015, por exemplo, os grupos com mulheres representaram 40,7% do total de participantes, em 2016, 46,5% e em 2017, 45,45%. Veja-se a tabela abaixo:

FIME – grupos sem mulheres e com mulheres nas três edições						
	FIME I		FIME II		FIME III	
	Números absolutos	Porcentagem	Números absolutos	Porcentagem	Números absolutos	Porcentagem
Grupos sem mulheres	16	59, 3%	14	53, 85%	12	54, 5%
Grupos com mulheres	11	40, 7%	12	46, 15%	10	45, 45%
Total	27	100%	26	100%	22	100%

Tabela 2. FIME - participação de grupos com mulheres e sem mulheres em três edições.

Assim, as práticas experimentais surgem como opositoras-resistentes aos modelos conservatoriais em música. Com postura mais aberta, ao mesmo tempo que questionam modelos historicamente hegemônicos, resistem ao que não condiz com a norma ou o padrão^{vi}, tornando assim possível maior participação feminina.

A maior participação feminina é devida a fatores inter-relacionados, como o ressurgimento do movimento feminista no mundo inteiro, que possibilitou a atenção coletiva

para a questão das mulheres em todos os campos sociais. Marlise Matos (2010) afirma, por exemplo, que estamos vivendo uma quarta onda feminista, a partir do Sul-Global e dos movimentos pós-coloniais e decoloniais, especialmente na América Latina. Com efeito são inúmeras iniciativas feministas de incentivo à participação feminina na cena experimental de música, como o projeto *Dissonantes*^{vii}, por exemplo, proposto e promovido pelas artistas e produtoras Renata Roman e Natacha Maurer (NEIVA, FERNANDES & GUIGUE, 2017). Registre-se ainda o crescimento da pesquisa em gênero e música no país, a partir dos anos 2000, como destacam as pesquisadoras Camila Zerbinatti, Isabel Nogueira e Maria Joana Pedro (2018). E também a atuação da *Rede Sonora - músicas e feminismos*^{viii}, que mesmo não sendo específica do campo da música experimental, é composta por pessoas de todo Brasil, e tem contribuído para a discussão sobre questões referentes às mulheres e ao feminismo no contexto da música no país desde abril de 2015.

O projeto *Dissonantes*, ativo desde dezembro de 2015, consiste em apresentações de música experimental protagonizadas por pelo menos 50% de mulheres, enquanto integrantes do grupo e com atuação de destaque. Desde a primeira edição em dezembro de 2015 até sua 14^o edição em dezembro de 2017 apenas mulheres se apresentaram. Mais, além de divulgar trabalhos de mulheres já inseridas na cena, o projeto *Dissonantes* configura-se como um espaço em que várias mulheres estreiam enquanto artistas solo ou em novas parcerias. Outros projetos igualmente importantes são: o *Feminiaria* na Bahia, grupo de pesquisa que tem à frente a pesquisadora/musicista Laila Rosa (UFBA); o Grupo de Pesquisa em Estudos de Gênero, Corpo e Música em Porto Alegre, coordenado por Isabel Nogueira (UFRGS); o *MUCGES – Estudos Interdisciplinares em Música, Corpo, Gênero, Educação e Saúde*, grupo recém criado na UFPB com coordenação de Haruê Tanaka e Jeanne Félix. Essas e outras iniciativas não relacionadas presentemente têm colaborado para o aumento da participação feminina na cena da música experimental no Brasil^{ix}.

A representatividade feminina no campo da música experimental ainda não alcançou ao menos os 50% de participação desejado, mas ela vem crescendo e revela que o campo tem se mostrado sensível às questões sobre equidade e representatividade apontadas há mais de um século por diferentes movimentos feministas. Certo é que a representatividade feminina não irá por si só resolver os problemas com relação às variadas opressões e injustiças reproduzidas por modelos hegemônicos e dominantes, contudo é um passo importante na construção de modelos referenciais e desconstrução de estereótipos fortes na cultura musical patriarcal.



Livro

ARMSTRONG, Victoria. *Technology and the gendering of music education*. Farnham - UK/Burlington - USA: Ashgate, 2011.

BOURDIEU, Pierre, *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A, 1989

BOURDIEU, Pierre. *Pierre Bourdieu: Sociologia* /organizador da coletânea Renato Ortiz, [tradução de Paula Montero e Alicia Auzmendi]. – São Paulo: Ática, 1983.

GREEN, Lucy. *Música, Género y Education*. Pablo Manzano (trad.) Madrid: Morata, 2001.

RODGERS, T. *Pink Noises: women on electronic music and sound*. Durham and London: Duke University Press. 2010

Capítulo de livro ou verbete assinado em enciclopédia

HIRATA, Helena. O cuidado em domicílio na França e no Brasil. In: ABREU, Alice Rangel de Paiva, HIRATA, Helena & LOMBARDI, Maria Rosa (org.) *Gênero e Trabalho no Brasil e na França - perspectivas interseccionais*. São Paulo: Boitempo, 2016. pp 193-202

NEIVA, Tânia; FERNANDES, Adriana & GUIGUE, Didier. The Brazilian Experimental Music Scene is wearing skirts! The work of Natacha Maurer, Renata Roman and Vanessa de Michelis and the feminization of the field. In: *Sonologia 2016/ Out of Phase*, IAZZETTA, Fernando; CAMPESATO, Lilian & CHAVES, Rui (editors). São Paulo: NuSom/ECA/USP, 2017, pp 142-152

Dissertações ou Teses

SILVA, Lilian Campesato Custódio da, *Vidro e Martelo: contradições na estetização do ruído na música*, Tese (Doutorado em Musicologia sob orientação do Prof. Dr. Rodolfo Caesar) – Escola de Comunicação e Artes – ECA, da Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 2012.

DEL NUNZIO, Mário Augusto Ossent, *Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016*. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Música. 2017.

SILVEIRA, Henrique Iwao Jardim da. *Colagem Musical na Música Eletrônica Experimental*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção de título de mestre. 2012.

Artigo em Periódico

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o Giro Decolonial; *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº11. Brasília, maio - agosto de 2013, pp. 89-117

BORN, Georgina. *Music Technology, Gender, and Class: Digitization, Educational and Social*. *Twentieth-Century Music*, Cambridge, UK: Cambridge University Press 12/2, 135–72, 2015

MATOS, Marlise. Movimento e Teoria Feminista: é possível reconstruir a teoria feminista a partir do Sul-Global?, *Ver. Sociol. Polít.* Vol. 18, n 36, p 67-92. Junho de 2010.



NOGUEIRA, Isabel & NEIVA, Tânia. Desviantes, disonantes y redes de resistencia: la creación sonora experimental de mujeres y colectivos feministas en estudios sonoros en Brasil. In: FONSECA, Susan Campos (editora), *Escena – Revista de las Artes*, V.78, p.98 - 124. Universidad de Costa Rica: 2018.

ZERBINATTI, C. D., NOGUEIRA, I. P & PEDRO, J. M. A emergência do campo da música e gênero no Brasil: reflexões iniciais. *Descentrada*, 2(1), e034. 2018. Disponível em:

Trabalho em Anais de Evento

IAZZETTA, Fernando. Entre a pesquisa e a criação: a experiência dentro da sonologia. In: *Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM*, São Paulo, Unesp, 2014. p. 1-9

NEIVA, Tânia; NOGUEIRA, Isabel. As mulheres criadoras de som/música e suas atuações no ENCUN – Encontro Nacional de Criatividade Sonora. Em Anais Eletrônico do *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 e 13º Women's World Congress*. Florianópolis, 2017. Disponível em:
http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499482426_ARQUIVO_asmulherescriadorasdesommusicatextoparaenviar.pdf

Entrevistas

NOGUEIRA, Isabel. Entrevista de Tânia Neiva realizada via *Skype* em 20/03/2017. João Pessoa – Porto Alegre. Registro de áudio. 2017

Trabalhos publicados online

DISSONANTES, página de facebook do *Projeto Dissonantes* idealizado e produzido por Natacha Maurer e Renata Roman desde 2015. Disponível em:
<https://www.facebook.com/dissonantes.sp/>

FIME I, página da internet do Festival Internacional de Música Experimental, 1 edição, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.fime.art.br/2015/pt/>

FIME II, página da internet do Festival Internacional de Música Experimental, 2 edição, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.fime.art.br/2016/pb/>

FIME III, página da internet do Festival Internacional de Música Experimental, 3 edição, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.fime.art.br/2017>

IBRASTOPE, blog do núcleo *IBRASOTOPE*, localizado na cidade de São Paulo, dedicado à produção e divulgação da música experimental desde 2007. <http://www.ibrasotope.com.br/>

IBRASTOPE, página wordpress do núcleo *IBRASOTOPE*, localizado na cidade de São Paulo, dedicado à produção e divulgação da música experimental desde 2007. <https://ibrasotope.wordpress.com/>

ⁱ Utilizo a noção de *campo* desenvolvida por Pierre Bourdieu. Em linhas gerais, *campo* é um espaço social de disputa por poder e prestígio entre os e as agentes (pessoas ou grupo de pessoas), entre as instituições e entre os e as agentes e as instituições. A sociedade é formada por infinitos campos, os quais são também subdivididos em outros tantos subcampos, como, por exemplo, o campo da medicina, o qual é subdividido por subcampos de medicina preventiva, medicina curativa e outros. Dentro de cada campo estabelece-se uma relação de disputa entre dominantes e dominados (tanto subjetivamente no âmbito simbólico, como objetivamente em termos materiais) e essa relação de disputa é estendida para a relação entre campos, sejam eles dominantes ou dominados. (BOURDIEU, 1989, p.177-179) A música experimental sobre a qual me refiro pode ser compreendida como um campo (ou subcampo) porque existem regras ditas e não ditas de dinâmicas na produção, circulação e consagração dos produtos (músicas, performances, álbuns, textos e outros), dos e das agentes e das instituições responsáveis pela manutenção de uma cena específica.

ⁱⁱ A música erudita ocidental de concerto pode ser entendida como dominante no grande campo da Música, porque é dominante nos espaços institucionais mais consagrados da música, como os tradicionais de ensino – conservatórios e faculdades, por exemplo – e porque, simbolicamente, dentro do que Pierre Bourdieu (1983, p.43-45) chama de capital cultural, é representante das classes dominantes ou do imaginário que se constituiu em torno delas, legitimando sua própria reprodução e consagração. Mesmo que não seja o tipo de música que a maioria da população consome, seu lugar hierárquico de dominante é estabelecido não pela sua mercantilização, e sim, pela aura simbólica, que muitas vezes contradiz o mercado em que está imersa – é o capital cultural e simbólico.

ⁱⁱⁱ Em *O Vidro e o Martelo: contradições na estetização do ruído* (2012), Lilian Campesato aborda a incorporação do ruído em música como contradição. Se o ruído é entendido como um som não desejado, por exemplo (sempre na condição relacional de um determinado contexto histórico, social e cultural como coloca Jaques Attali, 2009) ao ser incorporado como proposta de estetização, ou seja, de se tornar um “som musical” para ser ouvido e “apreciado”, o ruído perde sua principal característica de ser indesejado – nesse processo ele é “silenciado” (SILVA, 2014, p. 140). Contudo, argumenta Campesato, algumas manifestações musicais exploram o ruído tanto enquanto possibilidade de “som musical” silenciando-o, como algo indesejado que causa repulsa, dor e “morte” sublimando sua potência destrutiva na forma de arte (p. 142.)

^{iv} Como os estudos feministas e em gênero vem demonstrando desde que as mulheres começaram a ocupar as carreiras acadêmicas e a pesquisar as relações desiguais de poder entre homens e mulheres no campo da História das Mulheres ou dos Estudos feministas ou em gênero (especialmente a partir da década de 1960), as mulheres sempre estiveram presentes em todo o tipo de produção intelectual, artística, científica, tecnológica e outras. Sua atuação, contudo, era e ainda é desvalorizada socialmente, fazendo com que recebessem e recebam menores salários do que os homens, não fossem ou não sejam devidamente reconhecidas. Além da desvalorização das mulheres em praticamente todas as áreas de produção, há também hierarquização das próprias áreas em função da sua associação com o *feminino* e a ocupação da área por mulheres. Assim, por exemplo, áreas associadas com o cuidado, como enfermagem ou educação infantil, são frequentemente associadas ao feminino e às mulheres e desfrutam de menor prestígio social (HIRATA, 2016).

^v Os dados referentes ao IBRASOTOPE e ao FIME foram coletados e tabulados a partir de análise de todos os programas das duas iniciativas para pesquisa de doutoramento do/a presente autor/a. Disponíveis em: <http://www.ibrasotope.com.br/> e <https://ibrasotope.wordpress.com/> em relação ao IBRASOTOPE e <http://www.fime.art.br/2015/pt/>, <http://www.fime.art.br/2016/pb/> e <http://www.fime.art.br/2017/> sobre as três edições do FIME.

^{vi} Aqui é importante ressaltar que embora seja possível perceber uma maior participação feminina nesse campo, ele ainda se configura como um campo elitista no Brasil, sendo majoritariamente branco e vinculado, direta ou indiretamente, à cultura acadêmica, a qual, no nosso país, é caracterizada por uma elite cultural e socioeconômica. Significa perceber os limites das características de ruptura com modelos hegemônicos e dominantes. Apesar do campo se mostrar opositor a certo modelo musical que é hegemônico, ele reproduz, especialmente em relação aos agentes desse campo, outras colonialidades de poder, ser e interno conceituados pelo grupo *Modernidade/Colonialidade* (BALLESTRIN, 2013, p. 89)

^{vii} <https://www.facebook.com/dissonantes.sp/>

^{viii} <http://www.sonora.me/>

^{ix} Ver NOGUEIRA, Isabel & NEIVA, Tânia, *Desviantes, disonantes y redes de resistencia: la creación sonora experimental de mujeres y colectivos feministas en estudios sonoros en Brasil*, “ESCENA: revista de las artes” V.78, p.98 - 124, 2018. Editada por Susan Campos Fonseca pela Universidad de Costa Rica.