

O conservatório mediante a corporalidade musical e os estudos de gênero

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Educação Musical

Hugo Romano Mariano
Universidade Estadual de Campinas - Unicamp
hugoromanomariano@gmail.com

Jorge Luiz Schroeder
Universidade Estadual de Campinas - Unicamp
schroeder@unicamp.br

Resumo. Este trabalho versa sobre ensino de música no conservatório, estudos de gênero e corpo. A partir de dados públicos disponíveis no *site* de um conservatório erudito do interior do Estado de São Paulo, foram analisados os currículos do corpo docente, e atrelado a isso, foram analisadas também algumas interlocuções estabelecidas com seis pessoas que estudaram ou trabalharam em diversas instituições de ensino de música no conservatório. A noção de “corporalidade musical”, de Jorge Luiz Schroeder (2006 e 2010), e a conceitualização de gênero, de Helena Altmann (2015), entre outras, foram tomadas metodológica e educacionalmente para pormenorizar as especificidades de se pensar o ensino de música amalgamado aos padrões de masculinidade, feminilidade e neutralidade. As reflexões aqui apresentadas são frutos de uma pesquisa de doutorado em andamento, e pelos dados levantados até agora, foi observado que o corpo docente da instituição referida é formado por 78% de homens espalhados por quase todos os postos de trabalho, e mesmo as professoras tendo formações acadêmicas mais avançadas, elas exercem somente as modalidades do canto coral, violino e matérias teóricas, sendo fatos que, em certa medida, espelham parte da literatura consultada. Depreende-se disto que os conhecimentos feministas e também antirracistas maiormente evidenciam e problematizaram as questões de gênero no conservatório; que o corpo, mediante a música, precisa ser problematizado no referente aos binarismos sexuais e concepções estritamente biológicas, maquínicas e fisiológicas, e; diante da educação musical e do gênero, o conservatório tem historicamente se mostrado em fluxo, estando atualmente sob a égide masculina.

Palavras-chave. Conservatório de música, Estudos de gênero, Corporalidade musical.

Title. The conservatory through musical corporality and gender studies

Abstract. This work deals with music teaching in the conservatory, gender and body studies. Based on public data available on the website of an erudite conservatory in the interior of the State of São Paulo, the curricula of the faculty were analyzed, and linked to this, some dialogues established with six people who studied or worked in several institutions of music teaching at the conservatory. The notion of “musical corporeality”, by Jorge Luiz Schroeder (2006 and 2010), and the conceptualization of genre, by Helena Altmann (2015), among others, were methodologically and educationally taken to detail the specificities of thinking about music teaching amalgamated with standards of masculinity, femininity and neutrality. The reflections presented here are the result of a

doctoral research in progress, and from the data collected so far, it was observed that the faculty of the referred institution is formed by 78% of men spread over almost all jobs, and even female teachers. having more advanced academic formations, they only exercise the modalities of choral singing, violin and theoretical subjects, being facts that, to a certain extent, mirror part of the consulted literature. It follows from this that feminist and also anti-racist knowledge mostly highlights and problematizes gender issues in the conservatory; that the body, through music, needs to be problematized with regard to sexual binarisms and strictly biological, machinic and physiological conceptions, and; in the face of music education and the genre, the conservatory has historically been in flux, currently being under the male aegis.

Keywords. Music conservatory, Gender studies, Musical corporeality.

Introdução

Este trabalho é uma análise do ensino de música no conservatório a partir da noção de “corporalidade musical”, de Jorge Luiz Schroeder (2006 e 2010), e da conceituação de gênero, de Helena Altmann (2015), entre outras, mediante alguns dados de uma pesquisa de doutorado em andamento, precisamente levantados de um conservatório erudito, e de interlocuções estabelecidas com algumas pessoas que estudaram ou trabalharam em outras instituições.

A partir de comunicação oral apresentada, *on-line*, no “XII Encontro Regional Sudeste da Associação Brasileira de Educação Musical - Abem 2020” (MARIANO; SCHROEDER, 2020), não publicada, nós resgatamos aqui os dados iniciais da pesquisa que está sendo desenvolvida no Instituto de Artes da Unicamp. São apresentados também alguns dados referentes ao exame de qualificação ocorrido em 30/03/2023.

Este trabalho é fruto de uma abordagem simultaneamente filosófica e sociocultural tendo como temática o amalgamento entre o ensino de música no conservatório e os estudos de gênero, principalmente a partir dos padrões de masculinidades, feminilidades e neutralidades. O objetivo é demonstrar como especificidades artísticas e demandas politizadas se materializam mediante certas vivências educacionais no conservatório.

Disto, apresentamos subsequentemente os itens: 1) a noção de corporalidade musical; 2) o amalgamento entre a música e os estudos de gênero; 3) o conservatório em interlocuções generificadas e educacionais, analisando-o a partir da bibliografia, de dados do *site* de uma instituição (dos currículos do corpo docente), e de 6 interlocutores de outras instituições (pessoas próximas ao pesquisador que dialogaram sobre a temática), e; as considerações finais.

1) Corporalidade musical

Para operacionalizar esta pesquisa, recorremos à noção de “corporalidade musical”, de Jorge Luiz Schroeder (2006 e 2010), que possibilita certa apropriação e adequação de conhecimentos, produzidos ainda em outras áreas de estudos, à área vasta da educação musical. É através desta noção que tomamos os estudos de gênero dialógica e consubstancialmente.

Esta noção também traz perspectivas importantes sobre a constituição do corpo e dos sentidos em meio à produção artístico-musical, e evidencia que em muitos casos é necessário observar que há a recorrência de dualismos na produção de sentidos musicais e que, por vezes, eles precisam ser problematizados, aproximados ou tomados em complementaridade.

A noção de corporalidade musical emergiu em um contexto em que a atuação musical era observada dentro de perspectivas majoritariamente maquínica e psicologizante, necessitando ser tomada cultural e socialmente pela Arte. Houve àquela altura uma diferenciação entre a ideia de corpo e de corporalidade, em exercício dialógico, crítica ao determinismo, e a possibilidade de religar opostos advindos do dualismo corpo e mente.

Esta noção possibilita reconhecer a personalidade de musicistas diante da execução musical, sustenta-se em diálogos críticos com a tradição tanto erudita quanto popular, e fomenta as ferramentas contemporâneas de análise que tensionam os determinismos do corpo como mero executante musical, e não produtor excepcional e autêntico, em identidades e alteridades.

Então, assume-se que na Arte pode haver certa transgressão que insere um exotismo que possibilita fluxos de sentidos, ainda que discordantes, havendo um “excedente de linguagem” que não é nem simples reprodução, nem espontaneísmo. Isto demanda sempre uma análise sociocultural dos fazeres musicais em pormenorizações situacionais.

Atitudes, concepções e percepções musicais, entendidas sob a égide da noção de corporalidade musical, possibilitam reconhecer ao mesmo tempo “gêneros de discursos musicais” com certa estrutura reiterativa e historicamente consolidada, e lidar com suas fronteiras flutuantes, percebendo a constante formação de novos modos de fazer música. Mostram-se relações ambivalentes, disputáveis, hierarquizáveis e legitimadoras, que, em meio a abjeções e excedentes, possibilitam pluralidade e demandam reconhecimento performático.

Em síntese, a noção de corporalidade musical possibilita compreender sociocultural e interdisciplinarmente que as relações de ensino no conservatório se dão mediante corpos e musicalidades, e adicionamos, em processos generificados; em normas e marcadores de masculinidade, feminilidade e neutralidade que podem constituir também sentidos musicais.

2) O amalgamento entre música e estudos de gênero

Segundo Helena Altmann (2015), e aqui pedimos licença para recorremos a uma citação longa, mas importante panoramicamente, pois explicita a abrangência atual do gênero:

No Brasil, foi no final da década de 1980 que, a princípio timidamente, depois de forma mais ampla, o termo “gênero” começou a ser utilizado, como lembra Guacira Lopes Louro (1997). Os estudos sobre gênero foram, aos poucos, expandindo-se nas ciências humanas. A tradução para o português, em 1990, do texto “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”, de Joan Scott (1995), publicado em inglês pela primeira vez em 1986, é um marco. Esse texto tornou-se uma referência importante e ainda atual para os estudos sobre gênero no Brasil e no mundo. Ali o gênero é conceituado como uma categoria analítica e relacional, que se articula com outras categorias, como raça, classe, geração, sexualidade, entre outras. O gênero também é pensado como uma forma de dar significado às relações de poder. Para Marlise Matos (2008), a divulgação e expansão dos estudos de gênero atravessaram fronteiras disciplinares; gênero deixou de ser apenas uma categoria de análise para tornar-se um importante e reconhecido campo de conhecimento nas ciências humanas e sociais: eventos acadêmicos na área são organizados; grupos de pesquisa ligados a gênero e educação ou a gênero e educação física são compostos; grupos teóricos se formam dentro de eventos mais amplos; a produção de conhecimento da área intensificou-se. O impacto desse conceito também tem sido observado nas políticas públicas de educação no Brasil (VIANNA, 2012; VIANNA e UNBEHAUM, 2006). Em 1995, diante da necessidade de conceituar gênero para a elaboração de um dicionário, Donna Haraway (2004, p. 221) afirma que “gênero é um conceito desenvolvido para contestar a naturalização da diferença sexual em múltiplos terrenos de luta”. Também segundo ela, a ideia, formulada por Simone de Beauvoir, marca esse campo de pesquisa que hoje entendemos como gênero: “Não se nasce mulher, tornamo-nos mulheres.” Essa frase escrita por Simone de Beauvoir em 1941 no livro “O segundo sexo”, exerceu forte influência no movimento feminista a partir da década de 1960, bem como no que mais tarde veio a ser compreendido como estudos de gênero. Os estudos de gênero desafiam a noção de que a biologia é a única determinante da construção dos femininos e dos masculinos, ou seja, questionam a ideia que exista uma “essência feminina” e uma “essência masculina”. Considerando que “não se nasce mulher”, mas, antes, “torna-se mulher”, podemos pensar nos inúmeros processos de aprendizagem e repetição de movimentos, posturas, expressões, sentimentos etc., que, ao longo da vida, produzem homens e mulheres, o que possibilita também pensar a diversidade de construções de femininos e masculinos. Assim confirma Goellner (2013, p. 25): “Os corpos fazem-se femininos e masculinos na cultura, e essas representações, apesar de serem sempre transitórias, marcam nossa pele, nossos gestos, nossos músculos, nossa sensibilidade e nossa motivação.” (ALTMANN, 2015, p. 21 e 22).

Ao que deduz Judith Butler (2018, p. 21): “Se tornou impossível separar a noção de gênero das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida.”

Atrelando tais pormenorizações à noção de corporalidade musical (SCHROEDER, 2006 e 2010), vemos que as críticas às dicotomias suscitam o corpo em suas indeterminações, e nisto podem emergir relativas especificidades do gênero na música, em normas e em fluxos.

Talitha Couto Moreira (2012) e Gary Tomlinson (2007) mostram que ao versarmos sobre música e gênero, estamos “reportando-nos a uma noção de contiguidade entre música e materialidade, numa relação não de causalidade, mas sim de participação, numa interação metonímica entre partes adjacentes de um mesmo todo” (MOREIRA, 2012, p. 111).

Na música, identidades, formas de representação, modos práticos e teóricos de ações, práticas e análises estabelecem fluxos de percepções em sentidos localizáveis e categorizáveis, em marcadores de masculinidades e feminilidades, mas jamais absolutos (MOREIRA, 2012).

Helena Lopes da Silva (2019), ao pesquisar identidades de gênero de jovens e preferências musicais no espaço escolar, evidencia que as roupas, as atitudes, a linguagem, os gostos musicais, as opiniões e certos agrupamentos demonstram estreita relação entre gênero e preferências musicais. E em alguns casos “declarar identificações com determinados gêneros musicais no espaço escolar implica em obtenção de rótulos que poderiam vir a desmerecer a condição masculina ou feminina dos adolescentes” (SILVA, 2019, p. 104).

Já María Nieves Hernández Romero (2011) explicita que a atividade musical das mulheres se assemelha às funções exercidas por elas em outras áreas, há a reprodução do papel de mãe e esposa: submissa, cuidadora. Tolera-se no espaço musical a mulher no “papel” de intérprete (de “certos” instrumentos e cantos) e na função de professora. Elas estão longe das posições de autoridade, sendo difícil encontrá-las em cargos de direção de conservatórios, de departamentos ou na docência universitária; são invisíveis ou inexistem enquanto compositoras, ou regentes, por vezes estão à frente de coros, pois elas estão majoritariamente no canto.

Ao que nós, Mariano e Schroeder (2021), acrescentamos:

Isto se estende para performatividades e performances musicais que também dizem respeito às pessoas transexuais, bissexuais e homossexuais, que nos ambientes musicais podem desfrutar de mais acolhimentos ou serem abjetas à luz das normativas que se instauram em decorrência de preconceitos ou de uma essencializada excepcionalidade. Perceber tal problemática demanda agir sobre as ideias binárias de masculinidades e feminilidades hierárquicas e excludentes, que são corporal e musicalmente justificadas, naturalizadas e materializadas. Suscitar uma reflexão sobre o corpo pelo viés dos estudos de gênero e pela educação musical instaura-se aqui como ferramenta contra as desigualdades (MARIANO; SCHROEDER, 2021, p. 228).

3) O conservatório em interlocuções generificadas e educacionais

O conservatório (chamamos de “Conservatório 1”) que está sendo pesquisado é uma instituição pública do interior de São Paulo, fundada em 2006 em uma cidade com 55.000 habitantes, forma instrumentistas e cantores na área de música erudita oferecendo cursos de flauta transversal, clarinete, saxofone, trompa, trompete, trombone, bombardino, eufônio, tuba, percussão sinfônica, piano, piano infantil, piano correpetidor, canto lírico, violino, viola, violoncelo, contrabaixo e violão clássico. A idade mínima para ingresso varia de 7 a 17 anos.

No *site* do “Conservatório 1” estão disponíveis os currículos de 18 docentes, havendo:

4 professoras que ministram: 1º) violino e prática de conjunto; 2º) violino e música de câmara; 3º) matérias teóricas e canto coral, e; 4º) matérias teóricas e prática coral, e;

14 professores que ministram: 1º) coordenação, trompete, música de câmara e prática de conjunto; 2º) percussão sinfônica e prática de conjunto; 3º) matérias teóricas, canto coral e prática de conjunto; 4º) violão clássico, música de câmara e prática de conjunto; 5º) contrabaixo e música de câmara; 6º) canto lírico, matérias teóricas, coral e prática de conjunto; 7º) tuba e música de câmara; 8º) violoncelo; 9º) piano, piano correpetidor e música de câmara; 10º) flauta transversal, matérias teóricas, música de câmara e prática de conjunto; 11º) saxofone; 12º) clarinete e música de câmara; 13º) viola e música de câmara, e; 14º) trompa e música de câmara.

A “Tabela 1” possibilita constatar que 78% dos docentes são homens.

Tabela 1: Corpo docente¹

	Professor	Professora	Total
Número	14	4	18
Percentual (%)	78	22	100

Fonte: Produzida a partir de dados do *site* do Conservatório 1 (2020).

Em termos de formação, foi observado que 3 professores e 4 professoras cursaram pelo menos uma especialização, disciplina ou curso na pós-graduação: todas as professoras têm pós-graduação. Há um professor mestre e uma professora doutora. Observar as “Tabelas 2 e 3”:

¹ Os gêneros atribuídos ao corpo docente se deram diante de fotos disponíveis nos currículos, sendo dados públicos. Posteriormente os dados foram confirmados por alguns docentes contatados do referido conservatório, e se constatou não haver docentes transgêneros.

Tabela 2: Formação (conservatório, graduação)

	Professor	Professora
Conservatório	3	1
Graduação ²	4 ³	
Bacharel	4	2
Licenciado	3	1

Fonte: Produzida a partir de dados do *site* do Conservatório 1 (2020).

Tabela 3: Formação (pós-graduação)

	Professor	Professora
Pós-graduado ⁴	2	3
Mestre	1	
Doutor		1

Fonte: Produzida a partir de dados do *site* do Conservatório 1 (2020).

Estes dados, dialogando com Romero (2011), explicitam a escassa ocupação das mulheres no espaço do conservatório, mesmo elas possuindo maiores graus formais de estudos.

A partir de recorte histórico, segundo Vicente Salles (1995) e Lia Braga Vieira (2004):

A origem da instituição "conservatório" reporta ao século XVI na Itália, quando o termo foi utilizado para denominar instituições de caridade que conservavam moças órfãs e pobres. Dentre as atividades desenvolvidas nesses asilos, destacava-se a música, que mais tarde configurou-se como a única. Ao final do século XVIII, o Conservatório Superior de Música de Paris tornou-se o modelo de instituição de ensino musical difundido e firmado no século XIX. Chegou ao Brasil naquele mesmo século, com a criação das três primeiras escolas de música do País, hoje denominadas Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1848), Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (1895) e Instituto Estadual Carlos Gomes (1895), localizado em Belém, Pará (SALLES, 1995; VIEIRA, 2004, p. 142).

Havendo uma estreita relação entre as possíveis origens do conservatório e questões de gênero, o que faz emergir enormes questionamentos sobre a mobilidade do majoritário contingente populacional feminino nestas instituições, e seu declínio.

No ensino de música no conservatório, segundo Ester Beyer (1993), Maura Penna (1995) e Vieira (2004):

² Podendo ser bacharel; bacharel e licenciado; licenciado; tecnólogo.

³ Um deles é bacharel e licenciado.

⁴ Especialização e cursos.

A música europeia vem sendo conservada e difundida nos conservatórios dentro de um "modelo conservatorial" que compreende a cultura musical erudita europeia do século XVIII e meados do XIX, quando os sistemas musicais métrico e tonal alcançaram o apogeu (PENNA, 1995).

Esse modelo dá ênfase sobretudo à performance, distinguindo-a do ensino teórico, mantendo, assim a velha divisão entre prática e teoria na formação do músico, datada da Idade Média (BEYER, 1993; VIEIRA, 2004, p. 143).

A “ruptura com falsas oposições passado/presente e conservação/ inovação permite perceber, no ensino de música, uma situação relacional, reveladora do poder de conversão do modelo conservatorial sobre o que se pretendia com inovação” (VIEIRA, 2000, p. 2).

Ainda segundo Vieira (2003):

Se olharmos para a escola especializada e seus alunos, veremos que alguns princípios conceituais habitam os interstícios de seu cotidiano. Criatividade, diversidade, multidimensionalidade, flexibilidade, autogestão, entre outros, estão na base das ações de alunos, que intuitivamente fazem suas buscas. Apesar disso, para prosseguir na escola, desistem delas; para prosseguir com elas, desistem da escola. O professor de música já foi esse aluno inquieto que, provavelmente, desistiu de suas buscas, convencido e convertido ao velho modelo conservatorial (VIEIRA, 2003, p. 77).

Três interlocutores de conservatórios do Estado de São Paulo nos ajudam, ao menos em parte, a contemporizar tais leituras. Sendo um formado em violão de 7 cordas popular, um formado em saxofone alto popular, e outro formado em saxofone soprano erudito.

Os três compreendem que suas formações ofereceram perspectivas musicais em níveis bastante altos, mas inseridas em uma lógica que buscava prepará-los para as diversas vivências musicais, ou seja, um ensino que, ao menos em termos idealizados, oferecia certa inserção no mercado de trabalho musical de modo mais generalista do que necessariamente de “elite”.

Ainda assim, foi relatado que mesmo diante de outras instituições que os três passaram, no nível de graduação e pós-graduação, sendo um deles mestre e os outros dois são doutorandos, eles explicitam que a formação musical lhes trouxe muitas impossibilidades, pois não encontraram, de modo direto, lugares para tocar, ou seja, a formação conservatorial, em parte, constituiu um tipo de habilidade que não facilitou o ingresso deles no mercado de trabalho, levando-os a terem que fazer trabalhos considerados muito aquém de seus níveis de formação: a complexidade e profundidade das formações musicais significou restrição.

Segundo Silvia Cordeiro Nassif (2005), há diversas “culturas” das e nas relações de ensino-aprendizagens musicais, havendo, sim, a hegemonia de “uma” cultura nestas relações, a escolarizada, erudita e conservatorial: a música erudita é uma linguagem de pretensão universal, um fenômeno musical “particular e localizado” tomado de modo generalista.

Nisto, pode-se pensar em ao menos duas hipóteses: 1) os conservatórios ofereceram formações tão institucionalizadas que impossibilitaram a agência musical para além de seus limites; 2) as formações musicais menos formais dominam, atualmente, os seguimentos profissionais, igualmente escassos, e tornam o conservatório um espaço de ensino anacrônico.

Externo ao conservatório, a suposta erudição que outrora significou hegemonia parece vigorar com outros sentidos. Estamos falando de três interlocutores, homens brancos, heterossexuais com supostos privilégios que lhes deveriam assistir a branquitude e a masculinidade, o ensino formal e legitimado, e a erudição europeia colonizadora.

Agora dialogando com uma pessoa não-binária, negra, homossexual, mineira, cantore popular, e uma mulher, branca, heterossexual, paulistana, cantora lírica: ambas engajadas em pautas e políticas feministas, com formações no nível de doutorado e de graduação, tendo estudado e trabalhado em conservatórios. Elas explicitam suas inconformidades no referente às aulas de canto coral dicotomicamente sexistas. A mulher relata episódios de assédio moral e sexual em contextos de festivais de música, e explicita uma formação conservatorial positiva. A pessoa não-binária critica sobretudo o repertório: sob domínio masculino e da branquitude.

Nestes dois casos, internamente, pode-se levantar também duas hipóteses: 1) por conta do envolvimento com o feminismo, elas veem e apontam no conservatório questões relativas ao sexismo no repertório, na espacialidade e organicidade da aprendizagem e execução musicais; 2) interessadas em problematizar tais contextos, elas são simultaneamente *outsiders* e *mainstreams*, inclusas pelo canto, e exclusas, em parte, pelo gênero e raça.

Um interlocutor homem homossexual de fenótipo indígena, contratenor, explicitou vivências em dois conservatórios. Na primeira instituição, uma idosa professora italiana trabalhou a aguda voz dele. Já na segunda, o professor mais jovem obrigava-lhe a cantar o barítono, desrespeitando-o, o que o levou a desistir dos estudos musicais. Quando pequenino, ele e sua mãe cantavam juntos enquanto trabalhavam no campo ao som de um radinho de pilhas.

Diante destas urgências educacionais, o corpo, no referente à performance musical e à performatividade de gênero, demanda suplantar os determinismos dicotômicos, respeitar as identidades de gênero e as escolhas musicais dos sujeitos (MARIANO; SCHROEDER, 2021).

Positivando o conservatório, Maria Teresa de Souza Neves (2019) situa-o como instituição pujante na abordagem da música em diferentes contextos sociais (familiares, religiosos e escolares), da primeira infância às atuações profissionais. Propiciador de ambientes altamente favoráveis à expressão da subjetividade dos sujeitos no referente à singularidade de cada trajetória, e desdobrando conhecimentos advindos das relações familiares, sobretudo, maternos, que em muitos casos tendem a propagar as primeiras relações com a música.

Elisa da Silva e Cunha (2009), compreendendo a música como fato social em diálogo e orientação de Jusamara Souza (2004), voltou-se para pesquisar a importância das escolas de música para a formação profissional no contexto brasileiro, e trouxe reflexões sobre o conservatório e o modelo conservatorial.

A autora compreende que a própria ideia de modelo é resultante de tipos de análises realizadas por alguns estudiosos, e que estes legados supostamente se dão: “por não considerar, nas análises, os sentidos atribuídos pelas pessoas a esses conteúdos, estratégias e objetivos, bem como, as relações que se estabelecem entre as pessoas” (CUNHA, 2009, p. 15).

Rita de Cassia Fucci Amato (2010) pesquisou o Conservatório Municipal de São Carlos (1947-1991), pianístico, e em partes, ela fala de questões de prestígio, gênero e mercado de trabalho, e dialogando com outros estudos, mostra que:

Segundo Toffano (2007: 85), dos 617 alunos diplomados no curso de piano do CDMSP [Conservatório Dramático e Musical de São Paulo] entre 1913 e 1929, apenas 17 eram do gênero masculino. Jardim (2008) coloca que a formação técnica e especializada oferecida pelo Dramático, própria a uma atividade artística profissional, voltava-se, em cerca de 90% dos casos, a moças em busca apenas de *status* e educação refinada, sendo que “situação semelhante ocorria no Conservatório do Rio de Janeiro, com a intensa procura por aulas pelo sexo feminino. Em algumas ocasiões foram criados cursos noturnos para incentivar a demanda de homens interessados na atividade profissional”. Nogueira (2001), que estudou a história do Conservatório de Música de Pelotas entre 1918 e 1968, destacou também a ínfima participação numérica masculina no corpo discente da instituição, em comparação com a presença feminina (AMATO, 2010, p. 183).

A autora destaca que “tais estratégias acessíveis voltavam-se especialmente às alunas [pianistas] da classe média, na feição de um ‘dote’, um atributo a mais às futuras esposas ‘prendadas’, fato comum na sociedade brasileira desde o século XIX” (AMATO, 2010, p. 182). Isto se instaurava no cumprimento dos desejos do coletivo e familiar em detrimento da vontade individual: um fazer menos profissional e mais por certo *status*, que aos poucos foi se alterando.

Amato (2010) dialogando com uma de suas interlocutoras mostra que:

Com o passar dos anos, aparentemente o preconceito foi minimizado, o que pode ser constatado pela fala da entrevistada 7, formada em 1976, que comenta a presença de homens no [Conservatório Municipal de São Carlos]: “Mais ou menos uns cinco. Tinha o Silvinho, o Hideraldo, o José Carlos, o Edgar e... não me lembro. E não tinha muito preconceito também. Achavam até que eles tocavam [piano] melhor que as meninas!” (AMATO, 2010, p. 185).

Diante das especificidades artísticas e demandas politizadas que se materializam em certas vivências educacionais no conservatório, na artificialidade dicotômica, os pormenores expostos por AMATO (2010), em parte, ajudam a compreender como, ao longo do tempo, o conservatório, enquanto uma instituição de acolhimento e educação feminina (VIEIRA, 2004), se tornou um ambiente de profissionalização sob o domínio de homens.

Considerações finais

A esta altura, pensar questões relativas ao amalgamento do ensino de música no conservatório ao gênero implica em considerar que “o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos” (BUTLER, 2018, p. 21): isto compreendendo que o conservatório é um lugar não só de conservação, mas dinâmico.

E buscando tencionar, por meio dos estudos de gênero (ALTMANN, 2015), o essencialismo biológico-sexual masculino e feminino, e superar, por meio da noção de corporalidade musical (SCHROEDER, 2006 e 2010), as concepções dicotômicas, maquinicas, fisiológicas e psicologizantes na música, tomamos socioculturalmente o corpo mediante o conservatório no referente a produção de sensibilidade, sentidos e técnicas musicais, compreendendo potencialmente que:

A educação musical neste contexto emerge como possibilitadora da pluralidade, da mediação e da constituição das relações de ensino-aprendizagens musicais em que as normatizações dos corpos por meio de masculinidades e feminilidades não se instauram pelo viés da identidade fixa ou de determinismos, mas diante das contiguidades, contingências e reiterações, ou seja, compreendendo que, ao olhar para a educação musical sob o viés dos estudos de gênero, vemo-la em meio às potencialidades daquilo que emerge tanto de normatização quanto de diferenciação, havendo certas possibilidades de mudança (MARIANO; SCHROEDER, 2021, p. 228).

Seis interlocutores de variadas instituições conservatoriais e os dados do corpo docente do “Conservatório 1” possibilitaram compreender as complexas relações de ensino-aprendizagem musicais que se estabelecem, histórica e filosoficamente, em fluxos no que diz respeito aos processos educacionais, sentidos, disputas e pertencimentos generificados.

Com a profissionalização, os sentidos musicais generificados se alteraram, sobretudo para as mulheres pianistas brancas e de classe média (AMATO, 2010). Gradativamente, o conservatório se tornou sensível e tecnicamente dominado pelos homens. Atualmente, ele transita entre aclamação e declínio, e as diferenças de gênero, masculinas, femininas e não-binárias, estão politicamente mais evidentes mediante noções feministas e antirracistas.

Assim, de modo ainda inconclusivo, tomamos esta pesquisa e nos dispomos aos diálogos diante das reflexões relativas ao conservatório de música amalgamadas ao gênero. Avante!

Referências

- ALTMANN, Helena. *Educação física escolar: relações de gênero em jogo*. São Paulo: Cortez, 2015.
- AMATO, Rita de Cássia F. *Memória musical: retratos de um conservatório*. São Paulo: Annablume, 2010.
- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo – a experiência vivida*; tradução de Sérgio Millet. 4^o ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1980.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 16^o ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CUNHA, Elisa S. *Compreender a escola de música como uma instituição: um estudo de caso em Porto Alegre – RS*. 244 p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre - RS: Ufrgs, 2009.
- GOELLNER, Silvana. A contribuição dos estudos de gênero e feministas para o campo acadêmico da educação física. In: DORNELLES, Priscila G.; Ilena; SCHWENGBER, Maria Simone V. (Org.). *Educação física e gênero: desafios educacionais*. Ijuí: Ed. Da Unijuí, 2013.
- HARAWAY, Donna. Gênero para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. *Cadernos Pagu*, Campinas, Unicamp, n. 22, p. 201-246, jan./jun. 2004.
- JARDIM, Vera L. G. *Da arte à educação: a música nas escolas públicas – 1838 - 1971*. Tese (Doutorado em Educação: História, Política, Sociedade) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 1997.

MARIANO, Hugo R.; SCHROEDER, Jorge L. Reflexões sobre o corpo a partir da educação musical e dos estudos de gênero. *Anais do XIV Encontro de Educação Musical da Unicamp - EEMU 2021* – Campinas, SP: IA/UNICAMP, 2021.

MARIANO, Hugo.; SCHROEDER, Jorge L. Gênero e sexualidade nas relações de ensino-aprendizagem musical no conservatório. *In: XII Encontro Regional Sudeste da Associação Brasileira de Educação Musical - Abem 2020. Anais eletrônicos da Abem*, 2020.

MATOS, Marlise. Teorias de gênero ou teorias e gênero? Se e como os estudos de gênero e feministas se transformaram em um campo novo para as ciências. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 333-357, 2008.

MOREIRA, Talitha C. *Música, materialidade e relações de gênero: categorias transbordantes*. 171 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2012.

NASSIF, Sílvia C. *Reflexões sobre o conceito de musicalidade: em busca de novas perspectivas teóricas para a educação musical*. 225 p. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas: Unicamp, 2005.

NEVES, Maria T. S. *O ensino de piano nos conservatórios estaduais de música de Minas Gerais a partir do olhar de seus professores*. 230 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música de Pós-Graduação, Universidade Federal de Minas. 2019.

NOGUEIRA, Isabel Porto. *O pianismo na cidade de Pelotas (RS, Brasil) de 1918 a 1968*. Pelotas: UFPel, p. 1-15, 2001.

PENNA, Maura. Ensino de música: para além das fronteiras do conservatório. *In: PEREGRINO, Yara R. (Coord.). Da camiseta ao museu: o ensino das artes na democratização da cultura*. João Pessoa: Editora Universitária, p. 129-140, 1995.

ROMERO, María N. H. A influência da educação musical na transmissão de papéis sociais associados ao gênero. *Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação*, v. 5(1), p. 81-92, fev. 2011.

SALLES, Vicente. *Memória histórica do Instituto Carlos Gomes*. Brasília: Micro edição do autor, 1995.

SCHROEDER, Jorge. L. *Corporalidade musical: as marcas do corpo na música, no músico e no instrumento*. 229 p. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Unicamp, 2006.

SCHROEDER, Jorge. L. Corporalidade musical na música popular: uma visão da performance violonística de Baden Powell e Egberto Gismonti. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, p. 167-180, 2010.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

SILVA, Helena L. *Música, juventude e a construção da identidade de gênero no espaço escolar*. Curitiba: Appris, 2019.

SOUZA, Jusamara. Educação musical e práticas sociais. *Revista da Abem*, Porto Alegre, v. 10, p. 7-11, mar. 2004.

TOFFANO, Maria J. As pianistas dos anos 1920 e a geração jet-lag: o paradoxo feminista. Brasília: Ed. UnB, 2007. In: Amato, Rita de Cássia F. *Memória musical: retratos de um conservatório*. São Paulo: Annablume, 2010.

TOMLINSON, Gary. The Singing of the New World. Indigenous Voice in the Era of European Contact. New York: Cambridge University Press, 2007. In: MOREIRA, Talitha C. *Música, materialidade e relações de gênero: categorias transbordantes*. 171 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2012.

VIANNA, Cláudia; UNBEHAUM, Sandra. Gênero na educação básica: quem se importa? Uma análise de documentos de políticas públicas no Brasil. *Educação & Sociedade*, Campinas, v. 28, p. 231-258, 2006. (Impresso.)

VIANNA, Cláudia. Gênero, sexualidade e políticas públicas de educação: um diálogo com a produção acadêmica. *Pro-Posições*, Campinas, v. 23, p. 253-278, 2012.

VIEIRA, Lia B. *A construção do professor de música: o modelo conservatorial na formação e atuação do professor de música em Belém do Pará*. Campinas – SP. s.n. Tese (Doutorado) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas; Campinas. 2000.

VIEIRA, Lia B. O professor como fator condicionante na preparação em educação profissional em música. *Revista da Abem*, n. 8, mar. 2003.

VIEIRA, Lia, B. A escolarização do ensino de música. *Pro-Posições*. v. 15, n. 2 (44), maio/ago. 2004.