

Mulheres na música: a urgência de uma revisão histórica

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE PESQUISA

SUBÁREA: MUSICOLOGIA

Sabrina Laurelee Schulz
ECA-USP
sa.laureli@usp.br

Resumo

A participação das mulheres na música, seja como intérpretes, professoras, produtoras ou pesquisadoras, tem apresentado avanços nos últimos anos. No entanto, ainda permanece inferior em comparação à presença masculina nos mesmos espaços de atuação e poder. Partindo dessa reflexão, o presente artigo oferece uma revisão de literatura sobre as dificuldades persistentes nas questões de gênero na música e, por conseguinte, na musicologia. Nosso objetivo é ilustrar um possível caminho dentro da história oficial da música a partir de uma perspectiva feminina. Este texto integra minha pesquisa de doutorado em musicologia, que visa problematizar o lugar da mulher no cânone histórico musical no contexto da música de concerto brasileira. As teorias de Joan Scott (2019) sobre questões de gênero, juntamente com as de Colling (2014) e Freire (2013) sobre o espaço de poder das mulheres, sustentam nossos argumentos, que se mostram cada vez mais pertinentes e atuais.

Palavras-chave. Mulheres na música, Música e gênero, Musicologia, História das mulheres, História da música.

Woman in Music: the Urgency of a Historical Review

Abstract

The participation of women in music, whether as performers, teachers, producers, or researchers, has made progress in recent years. However, it still remains lower compared to the male presence in the same spheres of action and power. From this reflection, this article offers a literature review on the persistent challenges related to gender issues in music and, consequently, in musicology. We aim to illustrate a possible path within the official history of music from a female perspective. This text is part of my doctoral research in musicology, which seeks to problematize the place of women in the historical musical canon in the context of Brazilian concert music. The theories of Joan Scott (2019) on gender issues, along with those of Colling (2014) and Freire (2013) on women's power dynamics, support our arguments, which are increasingly relevant and current.

Keywords. Women in Music, Gender and Music, Musicology, History of Women, History of Music.

A presença (ou as ausências) das mulheres na historiografia e no cenário musical de concerto no Brasil é um tema cujo interesse acadêmico vem crescendo nas últimas décadas. Esse interesse se manifesta tanto na área da musicologia histórica quanto na musicologia analítica, evidenciado pela publicação de artigos sobre análises de obras de compositoras e biografias de musicistas e professoras de grande relevância. Tal crescimento se deve, em grande parte, aos estudos de gênero associados aos estudos culturais nas áreas da Sociologia, Antropologia e da Nova História. Segundo Freire (2013), o aumento da participação de mulheres no campo da composição, onde tradicionalmente predominou a atuação masculina, tornou-se significativo a partir de meados do século XX e continua a se expandir até a atualidade, com um grande número de recitais e programas de concerto inteiramente dedicados à produção de compositoras.

Entretanto, esses momentos pontuais de visibilidade feminina na música ainda não se refletem adequadamente nos estudos históricos e suas narrativas. Muitos músicos e estudantes de música desconhecem os repertórios compostos por mulheres e desconsideram outros postos de trabalho e funções artísticas, docentes e administrativas ligadas à música, exercidos por mulheres ao longo da história no Brasil. Thaís Santos (2018) aponta que a exclusão de composições e nomes femininos no meio educacional contribui para a invisibilidade das mulheres na música, bem como para a falta de reconhecimento das diferentes experiências artísticas das mulheres como parte integrante da construção do pensamento e da arte ao longo do processo de formação.

No seu estudo, a autora realiza uma análise quantitativa dos repertórios apresentados por sete orquestras brasileiras, constatando que, em todas elas, a execução de obras de compositoras é significativamente menor em comparação ao repertório escrito por compositores. No entanto, segundo a autora, "falar de mulheres no meio musical clássico não é apontar para uma ausência". Na verdade, as mulheres sempre atuaram em diferentes esferas no campo da música, de modo que não seria apropriado falar em uma "ausência", mas sim em uma "invisibilização da atuação feminina" ao longo da história (SANTOS, 2018, p. 10).

Em outro texto, publicado em 2019, a pesquisadora Thaís Santos traça um histórico da discussão, abrangendo a relação de poder entre as mulheres e a política em instituições

musicais. Nessa pesquisa, Santos (2019) constata que, mesmo que as mulheres ocupem altos cargos ou estão em posições de destaque, sua presença ainda é invisibilizada num espaço predominantemente masculino.

Nesta perspectiva, Vanda Bellard Freire (2013), traçou um mapeamento da presença feminina das compositoras em diferentes espaços, enfatizando os significados sociais subjacentes. Em suas pesquisas evidencia-se o fato de que embora as mulheres tivessem uma atuação considerável no campo musical, pelo menos desde o século XIX, elas acumulavam outras funções do cotidiano que dificultavam sobremaneira seus empreendimentos musicais, de modo que a atuação feminina acabava sendo frequentemente limitada às atividades sociais de entretenimento, tais como saraus e bailes. Além disso, no século XIX, em geral, a educação feminina visava a “formação de mulheres virtuosas e patriotas, incluindo, para isso, elementos para uma instrução básica (como ler e fazer contas), ao lado de algumas outras habilidades (como a de musicista)” (FREIRE, 2013, p. 6).

No teatro, a atuação feminina esteve em grande parte restrita à função de cantora, a qual, no entanto, não era “bem vista” perante a sociedade (FREIRE, 2013, p. 8). Outra possibilidade de atuação feminina nesse período foi o exercício da função de professora de música. A atuação de mulheres como concertistas e cantoras de relevância começa a ser documentada por volta do final do século XIX e início do século XX, com nomes como Chiquinha Gonzaga, bem como as pianistas Luiza Leonardo, Amélia de Mesquita e Antonietta Rudge, que puderam estudar no exterior consolidando sua formação musical e suas carreiras. Vanda Freire (2013, p. 8) observa, com razão, que a presença feminina nos teatros no início do século XX, “foi muito mais árdua e explícita” do que para as “mulheres que abriram espaço, silenciosamente, nos salões ou nas salas de suas casas”. Essa construção do papel social e seus espaços de validação foi se consolidando paulatinamente ao longo do século XX, com a crescente profissionalização das mulheres no meio musical.

A pesquisadora Patrícia Amorim de Paula (1022), em sua pesquisa de doutorado explora o universo do trabalho feminino na sociedade carioca oitocentista, com o objetivo de elucidar outras profissões musicais exercidas por mulheres, bem como as funções de lazer em que estiveram envolvidas. Vale notar que, em sua pesquisa, foram encontradas “185

profissionais” no campo da música (PAULA, 2022, p. 552), no período de 1852 a 1879, a partir de buscas na imprensa da época, disponíveis na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

As distinções entre o que era público (concertos e récitas em teatros) e privado (sarau e bailes nas salas de casa), “abriram caminhos para que as mulheres, antes isoladas e privadas desse tipo de prazeres, pudessem então partilhar desses momentos”. Fosse cantando, tocando ou lendo poesias, a “mobilidade social” e a “educação feminina brasileira” das camadas sociais média e alta equiparavam-se paulatinamente à “educação feminina europeia”. Em contrapartida, isso “garantiria bons casamentos e alianças rentáveis no país, melhor ainda, casamentos com famílias de estrangeiros” (PAULA, 2022, p. 558). Nesse período, muitas mulheres encontraram no magistério musical “uma possibilidade de inscrição profissional feminina” (PAULA, 2022, p. 73), de modo que foi-se construindo uma relação benéfica e "satisfatória para a conservação da ordem patriarcal e para a coesão social", uma vez que tal função esteve sempre associada ao ato de cuidar e zelar pelos bons costumes.

Em concordância com Colling (2014), verifica-se o poder ilusório consentido às mulheres, que lhes fornece um *status* perante a sociedade, ao mesmo tempo em que limita sua atuação aos arredores do lar. De acordo com Anna Maria Colling (2014) a história das mulheres carrega consigo um conjunto de problemas relacionados com o poder, o pensamento simbólico, o real e às representações sociais e políticas, ocasionando a marginalização e o esquecimento de determinados sujeitos da história ocidental. A nossa dificuldade em contar a história das mulheres, ou apenas imaginar que ela possa existir, deve-se inicialmente a tal apagamento que vem sendo feito ao longo de toda a narrativa histórica. “Fazer a história das mulheres é chocar-se contra este bloco de representações que as cobre” (COLLING, 2014, p. 41).

Contribuindo para o debate sobre as representações e objetos da história, Joan Scott (1994), professora de Ciências Sociais no Instituto de Estudos Avançados em Princeton, historiadora e militante feminista norte americana, defende que o conhecimento histórico não é apenas um simples registro das mudanças nas organizações sociais ao longo do tempo, mas também um instrumento que participa da produção do saber sobre estas organizações. Para ela, a "História é tanto objeto da atenção analítica quanto um método de análise. Vista em

conjunto desses dois ângulos, ela oferece um modo de compreensão e uma contribuição ao processo através do qual gênero é produzido" (SCOTT, 1994, p. 13-14).

É fundamental ir além de uma história que parece apenas complementar das mulheres, como um adendo ou um subcapítulo em um livro já escrito, para que a mulher não seja sempre a figura do "outro", como descreve Simone de Beauvoir: aquele que é o segundo, o apartado, o indivíduo que vem em decorrência de outrem.

Isto é claramente observado quando consideramos construção do pensamento histórico e musicológico que, por muito tempo foi construída sob a ótica masculina. Em outras palavras, tanto como conceito quanto na construção desse conceito, a música foi essencialmente feita de homens e por homens. Como resultado, podemos dizer que, em suas produções historiográficas, raramente conseguimos identificar a existência das mulheres, seus contextos e questões sociais.

De acordo com Juliane Larsen (2022) os estudos musicais feitos segundo uma perspectiva feminina identifica relações de poder e preconceitos em diferentes ambientes musicais porque identifica no ambiente educativo, os preconceitos e as práticas que levam à segregação.

(...) a variedade de pesquisas que abordam a música a partir de perspectivas de gênero ou feministas apontam para o potencial transformador que seu uso pode gerar na área de Música. Transforma a etnomusicologia e a musicologia tirando a pretensa neutralidade da produção científica do conhecimento, identificando o lócus geopolítico e social da enunciação dos discursos e expondo que conceitos, ideias ou noções sobre arte e música, tidos historicamente como universais, eram na verdade pontos de vista masculinos, brancos, europeus e cristãos. (LARSEN, 2022, p. 2)

De acordo com a Historiadora Ana Maria Colling (2014), a história das mulheres é muito recente e, desde que foi reconhecida como ciência, foram os homens que a escreveram. Consciente ou inconscientemente, os historiadores, com raras exceções, construíram uma invisibilidade das mulheres. Trabalhar com a história das mulheres exige que nós a entendamos como uma arquitetada invenção e que, as mulheres, assim como os homens, são simplesmente um efeito de práticas discursivas e não discursivas de uma sociedade.

É imprescindível reconhecer os discursos e as práticas que categorizaram e classificaram as mulheres em estruturas normativas, ou que as silenciaram, ocultando suas potencialidades nas narrativas históricas e na sociedade. Conforme aponta Colling (2014), a reintegração das mulheres na história constitui a primeira tarefa a ser realizada. Neste contexto, é necessário ampliar essa perspectiva, afirmando que essa reintegração deve ser um compromisso tanto de mulheres quanto de homens.

Parte do problema reside na abordagem superficial dos estudos musicológicos, que tratam a questão de forma sistêmica. Bourdieu (2009) destaca a importância de investigar os mecanismos históricos responsáveis pela "des-historicização" e pela perpetuação das estruturas. Essa perpetuação se reflete na ausência das mulheres nos programas de pós-graduação e na produção acadêmica, devido à escassez de bibliografia; no ensino universitário, pela falta de livros que abordem o tema; e nas salas de concerto, pela carência de repertórios que incluam composições femininas.

A narrativa histórica ensinada nos cursos de música das universidades e nos livros de história é, em grande parte, a história dos cânones musicais: compositores que moldaram e estabeleceram estilos na tradição da música sinfônica europeia. Esse universalismo hierarquizou as diferenças de gênero, transformando-as em desigualdade, e disfarçou o privilégio do modelo masculino sob a pretensa neutralidade sexual dos sujeitos. Em outras palavras, o que se apresenta como neutro tende, na verdade, a ser masculino.

Conforme Tramontina (2011) argumenta em sua dissertação de mestrado, a crítica feminista tem se consolidado nas últimas décadas, influenciando significativamente três das didáticas mais amplamente utilizadas na área de História da Música nos Estados Unidos. Ele observa que, por volta da década de 1980, a musicologia passou a consolidar seu interesse na codificação de modelos ideais de referência, o chamado "cânone", particularmente nos livros sobre história da música, predominantemente ocidental—uma tendência que também pode ser observada em nossas "antologias da história da música popular". Essa abordagem histórica, segundo Tramontina, foi fundamentada nas teorias filosóficas kantianas, que sustentam que o julgamento de uma obra deve ser baseado exclusivamente em seus próprios méritos (TRAMONTINA, 2011, p. 15). Na perspectiva, corroborada por Hegel e Hanslick, defende

que a análise ou a apreciação da música deve ser dissociada de seus contextos, circunstâncias e credos, sob a alegação de que tais parâmetros poderiam comprometer o entendimento da obra em si.

Contudo, essa abordagem tem evoluído. Algumas áreas dos estudos musicais começaram a considerar a música como um agente aglutinador e produtor de símbolos e significados individuais e socioculturais, dando maior atenção ao estudo do cotidiano e do corriqueiro, das micro-histórias (institucional, das ideias, da recepção, dos gêneros e sexualidade, etc.), da escuta, da performance, das relações entre os sons, o corpo e o prazer, da música popular e da indústria cultural.

Nesse contexto, torna-se evidente a valorização da alteridade (o excluído, o subalterno, o "inferior") e o estudo das estruturas e padrões de exclusão. A musicóloga Susan McClary (2002) propôs uma "correção" nos estudos musicais, sugerindo a criação de um Cânone feminino, que incluiria compositoras analisadas à luz da antiga Teoria Compensatória dos Grandes Gênios. No entanto, a mudança tem ocorrido de forma gradual, visto que os Grandes Cânonos continuam a ser perpetuados nos repertórios das universidades, escolas de música, concursos e salas de concerto.

Por outro lado, simplesmente acrescentar ao cânone existente ou inverter os cânones hegemônicos entre masculinos e femininos não é suficiente para encerrar a discussão. É necessário descentralizar o conceito de sujeito canônico, que tem servido como guia para a história das minorias. Descentralizar não significa negar, mas sim situar o sujeito, reconhecendo as diferenças de raça, sexo e classe.

Ademais, ao nos referirmos a um sujeito que representa tanto um grupo quanto a si mesmo, é essencial reconhecermos que a sociedade ocidental foi construída social, religiosa e familiarmente sob a posse de sobrenomes (Schumann, Bach, Villa-Lobos). Neste sentido, consideramos a família como uma instituição organizadora das relações econômicas, jurídicas e de propriedade, bem como da subjetividade dos indivíduos. Embora essas estruturas tenham sido recentemente questionadas nas discussões sobre gênero, raça e sexualidade, há um aspecto que permanece inalterado: os nomes dos compositores nos programas de concerto, nos repertórios das escolas de música, nas citações e nas publicações. Sempre que

pronunciamos um sobrenome, imediatamente associamos a imagem de um homem por trás dele.

No contexto da crença familiar brasileira, fortemente influenciada pelo catolicismo português, adotar o sobrenome do marido sempre foi uma prática normativa nos matrimônios. Apenas em 1977, as noivas foram dispensadas da obrigatoriedade de assumir o nome do marido ao se casarem. A Constituição de 1988 garantiu igualdade de direitos e deveres entre homens e mulheres no ato do casamento, conforme o Código Civil, mas somente em 2002 foi permitido aos homens adotar o sobrenome da esposa. Um nome e um sobrenome delimitam uma identidade, e sua alteração pode implicar no apagamento dessa identidade, talvez em prol da união e da construção do núcleo familiar. Embora essa prática possa parecer natural e coesa à primeira vista, ela contribui diretamente para o apagamento feminino, tanto da esposa/mãe quanto da futura filha, em uma sociedade dominada por valores masculinos.

No meio acadêmico, o sobrenome do marido frequentemente se sobrepõe ao da esposa nas publicações, como nos casos de Hanna e Antônio Damásio, ambos neurocientistas cognitivos, ou Fanny e Felix Mendelssohn, ou Ruth Crawford e Charles Seeger, ambos musicólogos e compositores. Um exemplo particular é o de Eunice Katunda, que alterou uma letra de seu sobrenome para diferenciá-lo do sobrenome do marido.

O que se pretende mostrar aqui é que a figura (frequentemente eclipsada) dos atores que constituem a história oficial nem sempre reflete a realidade do cotidiano comum. Um exemplo evidente é a ausência de mulheres nos livros de história ou a representação delas como "amadoras e simples professoras", tanto no cenário de concerto quanto no popular. Contudo, é possível argumentar que as mulheres talvez não tenham sido tão impregnadas de modéstia e submissão como seus biógrafos desejaram retratar. Assim, pode-se afirmar que os personagens centrais da história da música de concerto (e aqueles ausentes) atuam como aglutinadores culturais: em suas figuras residem diversos aspectos de sua sociedade, herdados através dos séculos, alguns cristalizados e outros ainda em processo de transformação. Em outras palavras, o homem cultural é uma construção da cultura, formado por ela, e todo o seu comportamento é pautado pela cultura interiorizada (cultura subjetiva) (MELLO, 1982).

Ao abordar a multiplicidade feminina e suas representações imagéticas, bem como suas vontades, necessidades e desejos, expande-se o papel da mulher na sociedade. Ser feminino não é um dado natural, mas um fenômeno histórico-cultural. Apenas a partir de modelos e estados de poder foi possível conceber a ideia do diferente. A presença constante de uma história musical hegemônica masculina que eclipsa a história das mulheres, seja através da imposição de separações em seus campos imagéticos ou no silenciamento de suas vozes no mundo, é uma produção do discurso imagético masculino, como bem nos lembra Perrot (2005). Nesse sentido, há sempre um discurso *sobre* ou *para* as mulheres, mas raramente um discurso *das* mulheres. Ademais, muitas mulheres aprendem, absorvem e propagam esse discurso derivado da visão masculina, perpetuando, nós mesmas, o silêncio das vozes femininas. Devemos, portanto, valorizar nossos discursos, escrevendo, compondo, performando e ensinando o repertório das mulheres. Diante disso, surge a pergunta: qual é, afinal, o lugar da compositora, da musicista, da professora?

À medida que a musicologia estruturalista se especializou cada vez mais em considerar principalmente os aspectos da sintaxe musical, observou-se um relativo isolamento científico em comparação com outras disciplinas das ciências humanas, que já buscavam métodos capazes de superar o positivismo.

Enquanto a vertente sócio-antropológica, que se auto-define como etnomusicologia, tem se mostrado sensível as mudanças paradigmáticas de suas disciplinas referenciais, a musicologia histórica brasileira tem permanecido, em grande medida, alheia às questões que têm promovido a renovação contínua nas demais disciplinas. (...) Muito excepcionalmente as transformações ocorridas nas ciências históricas têm se feito sentir na produção daqueles poucos musicólogos brasileiros que tiveram uma formação substancial na nouvelle histoire. (VOLPE, 2007, p. 109-110).

Mesmo com esse isolamento da musicologia estruturalista, é possível observar que, embora de forma tímida, ocorreu uma transformação da área, apoiando-se em conteúdos de outros campos do conhecimento. Esta ampliação foi um movimento significativo que permitiu à musicologia superar sua centralidade no objeto musical estruturalista, relacionando-o a contextos mais amplos. Volpe (2007) destaca essa mudança ao considerar a aproximação da musicologia com as teorias da Nova História, abrindo novas perspectivas de visão do objeto musical; entretanto, a figura da mulher ainda permanece distante de ser contemplada.

De modo geral, a musicologia histórica brasileira se apoiou na corrente conhecida como a história dos vencedores, o que reforçou uma construção historiográfica que valorizou a alta cultura europeia, branca e masculina. Isso ocorreu porque os textos foram, em grande parte, escritos pelas classes dominantes, articulando conteúdos que perpetuavam essa posição social de poder.

Considerando as contribuições do historiador Antoine Prost, Chimènes (2007) afirma que a música, enquanto objeto de estudo, é um campo amplo que não pode ser reduzido apenas ao estudo do criador ou de sua obra. Tanto seus mediadores (instrumentos e intérpretes, profissionais e amadores) quanto seus modos de difusão (festivais, concertos, discos, rádio, televisão ou imprensa) "merecem ser igualmente pesquisados e questionados" (p. 26). O questionamento permanece: por que não encontramos mais mulheres compositoras, instrumentistas e teóricas nos livros? Ao olharmos tanto para as produções dos historiadores sobre música quanto para as produções dos musicólogos sobre a história, nos deparamos com um impasse metodológico e estrutural. Esse fato pode ser constatado quando analisamos os muitos livros publicados em meados do século XX que perpetuam o positivismo da história musical narrada pela visão dos heróis (impasse metodológico), bem como na ausência de mulheres compositoras, instrumentistas, produtoras e analistas nesses mesmos textos (impasse estrutural).

Diante desse cenário, torna-se imprescindível a participação feminina nos diversos campos de atuação do músico, seja na pesquisa, nos palcos ou na docência, tanto para ampliar o número de mulheres atuantes (e em posições de poder) quanto para expandir os temas de pesquisa. Mulheres como Alexandrina Maciel, Alice de Castro, Amélia de Mesquita, Chiquinha Gonzaga, Condessa Rozwadowska, D. Costa, Ida Luz, Luiza Leonardo, Marietta Netto, Mme. Brisson, Nininha Velloso Guerra e tantas outras ainda continuam quase desconhecidas.

Por fim, trago nas palavras de Bourdieu a utopia que buscamos em findar a demarcação mística entre o masculino e o feminino nas suas mais abrangentes esferas.

A estrutura da dominação masculina é o princípio último dessas inúmeras relações de dominação/submissão singulares que, diferentes em sua forma segundo a posição, no espaço social, dos agentes envolvidos (diferencias as vezes enormes e visíveis; outras vezes infinitesimais e quase invisíveis, mas homólogas e unidas, por isso mesmo, por um ar de família) separam e unem, em cada um dos universos sociais, os homens e as mulheres, mantendo assim entre eles a linha de demarcação mística de que falava Virgínia Woolf. (BOURDIEU, 2009, p. 127).

Referências

- BARONCELLI, N. C. da S. *Mulheres compositoras: elenco e repertório*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- Butler, J. *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*. New York, Routledge: Champman & Hall, 1090.
- CHIMÈNES, M. Musicologia e história – fronteira ou terra de ninguém entre as duas disciplinas. In: *Revista de História*, São Paulo, n. n. 157, segundo semestre, p. 15–29, 2007.
- CITRON, Marcia J. “Women and the Lied, 1775-1850.” In: BOWERS J. and TICK, J. (Org.). *Women Making Music*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986. 224-248.
- COLLING, A. M. *Tempos diferentes, discursos iguais – a construção do corpo feminino na história*. MS: Ed. UFGD, 2014.
- FREIRE, Vanda B. e PORTELA. *Mulheres Compositoras – da invisibilidade à projeção internacional*. In: NOGUEIRA, Isabel Porto (Intr. e Org.) e FONSECA, Susan Campos (Intr. e Org.). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Porto Alegre: ANPPOM, 2013. p. 279-302.
- FREIRE, V. B. *Rio de Janeiro, século XIX - cidade da ópera*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.
- McCLARKE, Susan, *Feminine Endings: Music, Gender, & Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- MELLO, Luis Gonzaga de. *Antropologia cultural-iniciação, teorias e temas*. Petrópolis: Vozes, 1982.
- PERROT, Michelle. *As mulheres e os silêncios da História*. Bauru: Edusc, 2005
- _____. *Mulheres Públicas*. São Paulo: Unesp, 1998. SCOTT, Joan W. Preface a gender and politics of history. *Cadernos Pagu*, no. 3, Campinas/SP 1994.
- SANTOS. T. F. A (in)visibilidade da feminino na música erudota brasileira. In: *Anais do III Encontro Nacional de Estudos de Gênero, Poder e Violência*. 2018.
- SANTOS. T. F. *Feminismo e política na música erudita no Brasil*. In: *Revista Música*. Rio Grande do Sul. vol. 19, n.2. p. 220-240. 2019.
- SCHVARZMAN, S. Entrevista com Michelle Perrot. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 4, p. 29–36, 2008. Disponível em:
<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view> Acesso em: 25 jan. 2024.



ANPPOM
Associação Nacional de Pesquisa e
Pós-Graduação em Música

TRAMONTINA, L.S.S Apropriação dos discursos da New Musicology por três didáticas norte-americanas do ensino de história da música. Dissertação de mestrado apresentada na ECA-USP, sob. Orientação do prof. Dr. Diósnio Neto: São Paulo, 2011.

VERMES, M. A Storia della musica nel Brasile de Vincenzo Cernicchiaro (1926) In: Anais do VII - ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE. UNICAMP: Campinas, 2011.

VOLPE, M. A. Por uma nova musicologia. In: Música em contexto, UNB, n. 1, Setembro 2007. p. 107 – 122.