

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO
SIMPÓSIO: DESAFI(N)ANDO OS CÂNONES: MÚSICA, FEMINISMOS E ESTUDOS DE
GÊNERO

Nathália Gidali
Universidade de São Paulo
ngidali@usp.br

Resumo. O objetivo deste trabalho é refletir sobre as relações entre cânone musical, performance e feminismo, propondo a ideia de uma performance feminista. O texto contextualiza o processo histórico de exclusão das mulheres na tradição da música clássica ocidental, problematiza a construção do cânone e do papel da (do) intérprete e propõe como a performance pode atuar como um espaço de resistência e transformação.

Palavras-chave. performance, feminismo, música clássica ocidental.

Thinking a Feminist Performance: How Performance May Contribute to the Deconstruction of the Musical Canon.

Abstract. The aim of this work is to reflect upon the relationships between the musical canon, performance and feminism, proposing an idea of a feminist performance. The text contextualizes the silencing of women's participation in the tradition of Western classical music and explores the role of the performer. Then, departing from these ideas, the text proposes how musical performance can symbolize an act of resistance and transformation.

Keywords. performance, feminism, western classical music.



Introdução

Assim como os homens, as mulheres são e sempre foram sujeitos e agentes da história. Uma vez que as mulheres são mais da metade da humanidade, elas sempre compartilharam o mundo e o trabalho tal qual os homens. As mulheres foram peças centrais, e não marginais, para a criação da sociedade e a construção da civilização (Lerner, 2019, p.28).

Essa afirmação da pesquisadora Gerda Lerner (2019) condensa uma das teses centrais da historiografia feminista: a de que mulheres sempre foram sujeitos ativos da história, em oposição à visão tradicional da historiografia ocidental que situava mulheres a papéis secundários, passivos e complementares. A lembrança de que elas constituem mais da metade da humanidade reforça o argumento de que não é possível compreender a história sem considerar sua atuação.

Lerner ainda ressalta que as mulheres sempre compartilharam o mundo e o trabalho com os homens, ou seja, elas sempre estiveram presentes em atividades produtivas, culturais, políticas e sociais, mesmo que em condições desiguais. Dessa forma, a tese da autora desafia a narrativa dominante que naturalizou a exclusão feminina, apontando que a própria ideia de civilização foi construída com base na contribuição ativa das mulheres.

Não é por acaso que tornar visíveis as histórias ocultas tornou-se o grande objetivo das estudiosas feministas dos primeiros tempos (décadas de 50 a 70). A segregação social e política a qual as mulheres foram historicamente conduzidas teve como consequência a sua ampla invisibilidade como sujeito – inclusive como sujeito da Ciência e da produção de conhecimento (Louro, 1997, p.15)

Transportando essa reflexão para o meio musical clássico, Santos observa com pertinência que “falar de mulheres no meio musical clássico não é apontar uma ausência”, uma vez que mulheres sempre atuaram em diferentes esferas do campo musical. Então, seria mais adequado discutir os processos de inviabilização e apagamento da atuação feminina ao longo da história. (Santos, 2018, p.10)

Considerando essas perspectivas, a proposta do atual trabalho é refletir sobre como a performance musical constituir um campo fértil de possibilidades, capaz de visibilizar histórias de mulheres que foram silenciadas, consequentemente, atuando ativamente também para a desconstrução do cânone musical ocidental. Nesse sentido, a performance não é apenas uma



prática estética, mas é pensada também como um gesto político e epistemológico que pode contribuir para reinscrever as mulheres como protagonistas na história da música.

Conceito de gênero na perspectiva da performatividade

Considerando que a discussão envolve gênero e divisão sexual do trabalho, torna-se importante e necessário explicitar quais são as bases teóricas que fundamentam este estudo.

Judith Butler (1990, p.8) em seu trabalho *Atos Performativos e Constituição de Gênero: Um Ensaio em Fenomenologia e Teoria Feminista* descreve que "a identidade de gênero é uma realização performativa compelida pela sanção social e tabu". Gênero é constituído por uma série de “atos” repetitivos ao longo do tempo, em outras palavras, a construção de gênero e sexualidade se dá pela repetição de discursos, então gênero não é algo biológico, e sim uma construção de como o sujeito é socializado.

Utilizando uma interpretação foucaultina, a estrutura binária de gênero está calçada em uma relação de poder, onde o sujeito é moldado nela a serviço de interesses reprodutivos. Butler (1990, p.12) considera que a estrutura binária de gênero é uma forma de dominação sutil, que não se percebe tal poder, criando assim uma matriz heterossexual, taxando o sujeito de acordo com sua genitália.

Butler utiliza o termo performance para explicar a realização do gênero na sociedade. Os indivíduos performance diariamente papéis de gênero, que podem estar em acordo ou desacordo com as expectativas normativas.

Se não há gênero em essência, se os papéis de gênero desempenhados pelas pessoas não se baseiam na diferença sexual entre os corpos, mas em relações de poder construídas historicamente, então tais papéis e a maneira como o gênero é entendido podem ser transformadas. (Larsen, 2024, p. 6).

A pesquisadora Larsen (2024) explica que a noção de performatividade de gênero, nesse sentido, implica a possibilidade de mudança, pois se não há gênero em essência, e se os papéis desempenhados pelas pessoas não se fundamentam na diferença sexual entre os corpos, mas em relações historicamente constituídas, então tais papéis – e o próprio entendimento do que é gênero – podem ser transformadas.



A inviabilização de mulheres na música ocidental

Assim como em outras áreas criativas, a música clássica ocidental foi moldada por um legado masculino. Para compreender esse fenômeno, recorre-se às análises de Marcia J.Citron (1993) sobre cânone musical e gênero. A autora compreende o cânone nas artes como um processo histórico contínuo, no qual certas obras e autores são elevados a modelos, representando não apenas a excelência estética, mas também valores morais e ideológicos.

Nesse sentido, o cânone musical deve ser entendido tanto como objeto (o repertório consolidado) quanto como ação (o processo de canonização). Ele não existe de forma neutra ou pré-determinada, mas é produzido e mantido por agentes sociais específicos, cujas escolhas refletem interesses e ideologias dominantes. O cânone musical não existe como uma entidade ontológica, mas é uma ideia, uma construção histórica, social e cultural.

[...] Eles representam certos conjuntos de valores ou ideologias, que por sua vez, representam certos segmentos da sociedade. Cânones se autoperpetuam. Como modelos a serem emulados, eles replicam seus valores codificados em exemplares subsequentes. (Citron, p.15, 2000, tradução nossa)

Essa perspectiva dialoga com William Weber em *História do cânone musical* (2001), em que o autor analisa como o cânone ocidental se formou historicamente, especialmente a partir do século XIX, quando repertórios específicos foram cristalizados em torno de compositores europeus, homens, brancos e burgueses. Para Weber, o cânone não é apenas um conjunto de obras “eternamente valiosas”, mas uma seleção construída em contextos sociais, políticos e institucionais, que conferem autoridade a certos repertórios em detrimento de outros.

O discurso musical, historicamente, foi cuidadosamente resguardado da participação feminina em parte por causa da sua habilidade em articular padrões de desejo. Como observa Susan McClary (*apud* Neiva, 2015, p.4), a música é um meio poderoso justamente porque o ouvinte tem pouco controle racional sobre seu impacto. A dicotomia corpo/mente que permeou a cultura ocidental por séculos, aparece de forma paradoxal na música: considerada a mais cerebral e não material das mídias, é, ao mesmo tempo, a com maior capacidade de afetar o corpo. Essa ambiguidade intensifica-se quando relacionada à oposição binária masculino/feminino, na qual mente é culturalmente associada ao masculino e o corpo ao



feminino. Nesse cenário, a música corre o risco de ser percebida como feminina, o que justificaria – simbolicamente – a necessidade de mantê-la sob controle masculino. A exclusão de mulheres nesse processo é, portanto, parte de uma estratégia de reforçar a masculinidade como instância do poder criativo.

Esse mecanismo se relaciona com o velho binarismo – homem versus mulher, cultura versus natureza, razão versus emoção — que situa os sujeitos em posições essencializadas. À mulher é atribuída uma proximidade com a natureza e a emoção, enquanto ao homem, a cultura e razão. Essa lógica serviu para legitimar a segregação entre as esferas pública e privada e, sobretudo reforça a invisibilidade feminina em diversos campos de atuação. A naturalização dessa segregação constitui um equívoco epistemológico e político, pois o público é o privado interagem constantemente sendo um definidor do outro (Ortner, 1979, p. 97).

Nessa perspectiva, o cânone musical aparece como reflexo direto dessas ideologias de gênero. William Weber (1999, p. 341) explica que um dos elementos que contribuiu para a formação do cânone foi a noção de criatividade, associada a ideias de habilidade e talento inato. Como aponta Citron (2000), essa concepção foi essencial para a canonicidade, pois sustentou o culto ao gênio, figuras criativas vistas como excepcionais, dotadas de engenho racional. O gênio, nesse imaginário, era masculino; já as mulheres eram consideradas emocionais demais, conseqüentemente, foram excluídas da esfera da criação musical (Neuls-Bates, 1996, p.206).

Citron (2000) acrescenta ainda que a ideia de profissionalismo foi decisiva para legitimar carreiras e consolidar a canonicidade. Ser considerado um profissional envolvia reputação, autoridade e circulação do nome em instituições de prestígio, como editoras, conservatórios e salas de concerto. Assim, tanto o cânone quanto o profissionalismo tornaram-se símbolos de prestígio e exerceram “uma autoridade moral que comanda um respeito profundo” (Citron, 2000, p. 80). Contudo, como destaca a autora, esse status não é apenas fruto de mérito individual, mas de um processo deliberado e socialmente reconhecido, profundamente marcado por relações de gênero, classe e raça.

Esse debate não pode ser feito sem reconhecer a pluralidade de experiências femininas (Santos, 2019, p.234). Como lembra Sueli Carneiro (1994), a narrativa feminista tradicional, ao propor que “as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar”, desconsiderou as trajetórias de mulheres negras, que nunca foram vistas como frágeis, pois historicamente estiveram submetidas à escravidão. Essa reflexão, retomada por Laila Rosa et al. (2013) e por Ribeiro



(2017) a partir de Lélia Gonzalez, aponta a necessidade de questionar os privilégios epistêmicos do saber dominante, que invisibilizam práticas e conhecimentos de mulheres não brancas.

Mesmo compositoras de classe alta, que tiveram acesso à educação musical, eram restringidas ao espaço privado, produzindo música considerada amadora por não circular nas instituições consagradas. Esse processo de invisibilização permanece até hoje: mesmo com conquistas significativas, mulheres ainda não ocupam plenamente os espaços de poder, e as grandes instituições musicais seguem majoritariamente controladas por homens, o que impacta diretamente os repertórios de concerto e a manutenção do cânone.

Apesar disso, iniciativas recentes vêm ampliando a presença de mulheres na composição e performance, sobretudo a partir da segunda metade do século XX (Freire *apud* Schulz, 2024, p.2). Recitais e programas dedicados exclusivamente a compositoras demonstram um movimento de recuperação e ressignificação de histórias apagadas. Entretanto, como mostra Santos (2019), esses momentos pontuais de visibilidade ainda não se traduzem em transformações estruturais: as obras de compositoras continuam sendo minoritárias nos programas das principais orquestras brasileiras, e seus nomes ainda estão ausentes dos currículos formativos.

Juliane Larsen (2022) aponta que estudos musicais sob uma perspectiva feminista têm o potencial de transformar a musicologia e a etnomusicologia, ao denunciar a pretensa neutralidade do conhecimento científico e ao expor que os conceitos tidos como universais foram, na verdade, construções situadas, formuladas a partir de um ponto de vista masculino, branco, europeu e cristão. Assim, recuperar, analisar e difundir a atuação de mulheres na música não significa apenas preencher lacunas no cânone, mas questionar a própria lógica que sustenta a sua exclusão.

Em síntese, o apagamento das mulheres na história da música ocidental decorre de um conjunto de fatores interligados: a divisão sexual do trabalho, a ideologia do gênio criativo e do profissionalismo, e a estrutura binária que associa masculinidade à cultura e feminilidade à natureza. Tais mecanismos contribuíram para a formação de um cânone excludente, que ainda hoje se reproduz nas instituições musicais.

No entanto, a crítica feminista contemporânea evidencia que o cânone não é fixo, mas um processo em disputa, sujeito a ressignificações. A performance musical, nesse contexto, surge



como espaço fértil de resistência e transformação, capaz de reinscrever histórias e abrir caminho para uma pluralidade de narrativas musicais.

Performance musical e a performer

A performance musical é uma arte relacional, definida a partir das relações que a/o performer estabelece com o texto, a tradição, o compositor e o público. Nos últimos duzentos anos, a performance tem sido vista com ambivalência, resultado de tensões internas de uma prática hierarquicamente regulada que é, ao mesmo tempo, a encarnação daquilo que ela representa: a música. Talvez por isso a performance musical venha recebendo uma atenção sem precedentes nos últimos anos. (Domenici, 2013, p.76)

O papel da/do performer é sobretudo realizar uma performance, estabelecendo diálogos com o texto, a tradição, compositora/compositor e público, como bem descreve Domenici. No entanto, no contexto tradicional da música ocidental, a performance foi historicamente entendida não como uma prática autônoma, mas como mera execução de uma obra. Essa concepção demonstra o peso do conceito de “obra musical” na tradição musical.

Em seu livro *The Imaginary Museum of Musical Works* (1992), Lydia Goehr formula a noção de “obra musical” como construção histórica e explica como isso cristalizou o ideal do *Werktreue* para caracterizar a relação entre obra e performance, bem como entre performer e compositor.

Performances e performers eram, respectivamente, subservientes às obras e a seus compositores. O dever dos performers era demonstrar lealdade às obras dos compositores. Para certificar que suas performances fossem obras específicas, performers tinham que obedecer o mais perfeitamente possível as partituras fornecidas pelos compositores. Assim, havia a sinonímia eficaz entre *Werktreue* e *Texttreue* no mundo musica: ser verdadeiro à obra é ser verdadeiro à partitura (Goehr, 2007, p.231)

Catarina Domenici (2013, p.89) explica que esse modelo, além de estruturar a hierarquia entre compositor e performer, estabelece conexões com a discussão de gênero, pois o ideal de fidelidade à obra que norteia a performance musical encontra um paralelo com a condição de passividade e submissão prescritas ao gênero feminino. Além disso, a autora aponta que essa hierarquia ecoa divisões de gênero, pois aos homens caberia o desenvolvimento da teoria e da



composição – associados à razão e cultura – enquanto às mulheres era reservado o espaço da prática musical doméstica ligada ao corpo, emoção e natureza. Essa lógica reforça a exclusão de mulheres de espaços de prestígio e da construção autoral, situando-as como intérpretes amadoras, jamais como criadoras profissionais (Domenici, 2013, p.93).

Lucy Green (2001) amplia esta crítica ao descrever o “perfil masculino da interpretação”, um padrão socialmente construído que associa a performance instrumental à masculinidade. Segundo a autora, quando mulheres se tornam performer, elas rompem com quatro estereótipos vinculados à afirmação da feminilidade: a dicotomia entre concentração autônoma e sedução do corpo; a associação com a natureza; a aparência de disponibilidade sexual’ e a simbolização da preocupação maternal. Nesse sentido, a presença da performer mulher é um ato que desestabiliza códigos sociais, revelando a performance como espaço de resistência e ressignificação.

Pensar uma performance feminista na cultura da música clássica

O cruzamento entre estudos de gênero e performance permite compreender a prática sonora não apenas como execução de estruturas sonoras, mas como um espaço de produção simbólica, política e social. Considerar o corpo generificado em performance é fundamental para pensar possíveis subversões feministas, pois o ato performático se torna um paradigma vital para analisar relações de poder. Sob essa ótica, o corpo da mulher em cena deixa de ser objeto de controle e torna-se território de resistência e resignificação. (Case; Abbitt, 2004, p.937).

A pesquisadora Laila Rosa (2009), ao recorrer aos conceitos de Victor Turner, destaca a relevância da noção de *drama social* para pensar uma performance feminista. Turner distingue dois tipos de performances: a “performance cultural”, que abarca dramas estéticos e encenações como o teatro, o cinema, etc., e a “*performance social*”. Esta última tem como principal manifestação o “*drama social*”, definido como um conjunto de unidades não harmônicas ou dissonantes do processo social que surgem em situações de conflito. O “*drama social*” rompe com a norma, infringe a lei, os princípios morais e os costumes. Essa ruptura pode ser deliberada



ou calculada por uma pessoa ou um coletivo, com o objetivo de questionar a autoridade ou as relações de poder constituídas (Rosa, 2009, p. 85).

Ao trazer essa perspectiva para a música, Rosa evidencia como a performance musical pode ser compreendida como um *drama social*, assim, tornando-se um campo de resistência e contestação, onde hierarquias de gênero, padrões de feminilidade e masculinidade e exclusões históricas podem ser expostas e reconfiguradas.

A autora também concebe a performance como uma arte relacional, na qual a performer decide ativamente quais diálogos deseja estabelecer com a música, com a compositora e com sua própria subjetividade. Para defender esta ideia, Rosa cita o seguinte depoimento de Hisama:

Meu interesse em desenvolver um ramo da teoria da música marcadamente feminista tem me levado a considerar elementos que não são tipicamente incorporados à análise musical. Ao situar composições em seus contextos sociais e históricos, aproximo-me de leituras que reconhecem o impacto das visões de gênero, políticas e sociais na própria “música em si”. Nesse sentido, relaciono cada obra a incidentes específicos da vida da compositora, de modo que ocorreram rigorosamente no tempo da composição. Relaciono, assim, narrativas presentes nas obras à identidade da(o) compositora(or), tal como projetada em seus escritos e nas reflexões de contemporâneos(as). Minhas análises, sobretudo, não falam a partir de uma autoridade despersonalizada; elas são marcadas pela minha própria identidade. Em virtude da crescente visibilidade do feminismo e de suas tentativas mais recentes de inserção nas pesquisas musicais, usufruo da liberdade de trabalhar com músicas situadas fora do cânone analítico e de desenvolver caminhos feministas de escuta e análise musical, sem me sentir obrigada a escrever sobre tópicos mais tradicionais (Hisama *apud* Rosa, 2009, p.91).

Esse depoimento de Ellie Hisama reforça a ideia de que ao pensar música e feminismo é necessário entender além das estruturas sonoras, mas também os contextos sociais, históricos e identitários das compositoras. Interpretando sob à luz da performance musical, cada obra pode ser lida em diálogo com as narrativas pessoais da performer e com a contemporaneidade, assim a performance não tem a pretensão de ser neutra e despersonalizada, mas marcada pela identidade e pela posição crítica da performer.

Essas leituras encontram ressonância com as propostas de Suzanne Cusick (1994) para quem, epistemologicamente, não é possível falar de música, performance ou obra sem considerar o sujeito e o contexto nos quais se inscrevem, sob pena de perder dimensões fundamentais para a compreensão do fenômeno musical como um todo. Nesse sentido, música,



performer e contexto são elementos co-constitutivos, que só podem ser entendidos em relação uns aos outros.

Assim, a performance musical, quando pensada a partir dessa perspectiva relacional, revela-se um campo fértil para a desconstrução do cânone. Ao reinscrever a centralidade do corpo, da subjetividade e das experiências sociais das intérpretes e compositoras, a performance deixa de ser apenas reprodução fiel de uma partitura e passa a ser espaço de resistência, de visibilização de vozes silenciadas e de questionamento das hierarquias que sustentaram o cânone. Nesse processo, a performance feminista evidencia que não existe música sem sujeitos e sem contextos, e que reconhecer essa interdependência é condição essencial para construir uma história musical mais plural e inclusiva.

Nesse sentido, uma performance feminista não se limita a executar repertórios consagrados, mas a problematizá-los, questionando as fronteiras entre criação e interpretação, corpo e mente, público e privado. Ao visibilizar repertórios de compositoras, incorporar práticas interpretativas críticas e assumir o corpo em cena como lugar de agência, a performance musical intervém ativamente no processo de construção histórica da música.

Sobre a própria figura da performer, Santos (2019) ressalta a importância da “reflexão acerca do direito da mulher em se expressar, seja interpretando, cantando, compondo ou regendo, pois tal ato é a reivindicação de sua própria existência” (p.226). A autora aponta que a invisibilidade de mulheres em posição de destaque ocasiona, nas próximas gerações, uma negação de suas próprias capacidades intelectuais, já que as futuras musicistas não identificam uma possibilidade de atingir, profissionalmente uma posição de prestígio. Assim, a corporificação do sujeito feminino em posições de prestígio proporciona um empoderamento na nova geração de mulheres musicistas.

A demonstração pública de corporeidade é permitida apenas aos performers do sexo masculino. Quando se trata de performers do sexo feminino, a desinibição do corpo na performance é frequentemente percebida como uma ameaça à autoridade do compositor (autoridade patriarcal) e, portanto, tabu (Domenici, 2013, p. 103).

O próprio corpo da mulher tem sido o campo de batalha dos poderes em conflito, o bastidor onde se penduram e exibem os sinais de sua anexação, em razão do processo de significação que este encarna nos sistema patriarcal. Com a performance, o corpo é reconstruído



como território de resistência e ressignificação. Para situar o corpo dessa maneira, concebe-se a performance como um “*drama social*”, como uma ação liminoide de anti estrutura, que também ativa sentidos de coletividade ou *communitas*, de acordo com os postulados de Victor Turner e Judith Butler. Sob essa ótica, o corpo em performance se torna território de resistência e de ressignificação subversiva, já que questiona a representação tradicional da mulher nos sistema patriarcal e as lógicas de poder que o sustentam, ao mesmo tempo em que se ressignifica. (Cadena, 2021, p. 264)

A identificação entre intérpretes mulheres e o repertório de compositoras pode ser discutida à luz de Marcia J. Citron (2000), que problematiza a necessidade de mulheres “encontrarem um lugar” numa tradição canônica construída por paradigmas masculinos. Ainda que não haja traços estilísticos que unifiquem a produção de compositoras a ponto de constituir uma “estética feminina”, a socialização marcada pelo gênero influencia modos de relação com a música (Citron, 2000). Assim, a identificação não decorre de diferenças sonoras intrínsecas ao repertório, mas de experiências sociais compartilhadas e de seu reconhecimento crítico.

As mulheres podem achar um lugar em uma tradição masculina, i.e. ela consegue se relacionar com as figuras, estilos, paradigmas masculinos? Ela consegue reconhecer sua identidade numa tradição que foi sempre masculina? Obviamente, no sentido que para as mulheres anteriores a 1950 um passado masculino era [a única coisa que conheciam], uma mulher tinha que se identificar com aquela tradição. (...) Mas como podia uma compositora mulher se sentir validada psicologicamente se ela não tinha nenhuma história, nenhuma precursora? (Citron, 2000, p. 68, tradução nossa)

A performance é um ato de presença; ao incluir obra de compositoras e grupos historicamente excluídos em programas de concerto, performers desestabilizam a narrativa dominante que sustentou o cânone como corpo masculino, branco e europeu. Cada execução pública de obras esquecidas é um gesto de reinscrição dessas vozes na história musical. Além disso, há uma dimensão simbólica neste ato, a performer pode se reconhecer na trajetória da compositora, compartilhando experiências sociais de exclusão e resistência.

Em síntese, a performance musical pode colaborar de maneira decisiva para a desconstrução do cânone ao articular práticas estéticas e políticas que expõem sua condição de construção histórica, social e cultural. Ao reinscrever sujeitos e repertórios invisibilizados, ressignificar o papel de performer, desafiar normas de gênero e abrir novas formas de escuta e análise, a performance deixa de ser mera repetição e se afirma como campo de agência crítica.



Portanto, pensar uma performance feminista é compreender a prática musical como espaço de resistência e transformação, capaz de contribuir para uma história da música mais plural, inclusiva e emancipatória

Referências Bibliográficas

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**. Sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”. Buenos Aires: Paidós, 2008. CITRON, Marcia J. *Gender and the Musical Canon*. 1. ed. Chicago: University of Illinois Press, 1993. 328 p. CUSICK, Suzanne. *Feminine Endings: music, gender, and sexuality*. 1 ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. 210 p.

CADENA, Kenia Ortiz. Performance feminista “Um violador em tu camino”. El cuerpo como territorio de resistencia y subversiva resignificación. **Encartes**, v.4, n.7, pp.265-291, agosto 2021. Disponível em:

https://ciesas.repositorioinstitucional.mx/jspui/bitstream/1015/1389/1/kenia_ortiz-un_violador_en_tu_camino.pdf. Acesso em: 14 de set. 2025. Doi: <https://doi.org/10.29340/en.v4n.7.179>

CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o feminismo**: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina (orgs.). *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1994. p. 49-58.

CASE, Sue-Ellen; ABBITT, Erica Stevens. Disidentifications, diaspora and desire: questions on the future of feminist criticism of performance. **Theatre Journal**, v. 56, n. 4, p. 925–938, 2004.

CITRON, Marcia J. **Gender and the Musical Canon**. Chicago: University of Illinois Press, 2000.

CUSICK, Suzanne. "Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/ Body Problem." In: **Perspectives of New Music**. Vol. 32, No. 1 (Winter, 1994). Pp. 8-27. Disponível em: www.jstor.org/stable/833149. 2008. Acesso em: 14 set 2025.

DE ASSIS, Paulo. **Logic of Experimentation**: Rethinking Music Performance through Artistic Research. Leuven: Leuven University Press, 2018.

DOMENICI, Catarina. A performance musical e a crise da autoridade: corpo e gênero. **Interfaces**, v. 1, n. 18, p. 76–95, jan./jun. 2013.

DOMENICI, Catarina. A performance musical e o gênero feminino. In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (orgs.). **Estudos de Gênero, Corpo e Música**: abordagens metodológicas. Goiânia/ Porto Alegre: ANPPOM, 2013.p. 89-109

GOEHR, Lydia. **The Imaginary Museum of Musical Works**: an Essay in the Philosophy of Music. Oxford: Clarendon Press, 1992.

LARSEN, Juliane. Algumas contribuições da perspectiva de gênero para a historiografia musical. **OPUS**, [s.l.], v. 30, p. 1-14, abr. 2024. ISSN 15177017. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2024.30.07>>. Acesso em: 14 set. 2025. doi:<http://dx.doi.org/10.20504/opus2024.30.07>.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. Trad: Luiza Sellera. 1. Ed. São Paulo: Cultrix, 2019.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**. Uma perspectiva pós-estruturalista. Guacira Lopes Louro - Petrópolis, RJ, Vozes, 1997. p. 14-3

ORTNER, Sherry B. Está a mulher, para o homem, assim como a natureza para a cultura? In: ROSALDO, Michelle Z.; LAMPHRE, Louise (orgs.). **A mulher, a cultura e a sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 95–120.

McCLARY, Susan. **Feminine Endings**: music, gender, and sexuality. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

NEIVA, Tânia Mello. **Mulheres brasileiras na música experimental**: uma perspectiva feminista. 2018. 441 p. Tese (Doutorado em Música). João Pessoa, Universidade Federal da Bahia, 2018. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/16900?locale=pt_BR . Acesso em: 14 set 2025.

NEULS-BATES, Carol (org.). **Women in Music**: An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present. Boston: Northeastern University Press, 1996

ROSA, Laila. **Pode performance ser no feminino?** Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM, Goiânia, v. 1, n. 1, [s.n], 2009.

ROSA, Laila.; NOGUEIRA, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologia feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. **Revista Vórtex**, v. 3, n. 2, p. 25-56, 2015.

SANTOS, Thais Fernandes. Feminismo e política na música erudita. **Revista Música**, vol. 19, n.2, p. 220-240, jul. 2019. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revistamusica/article/view/158102>. Acesso em: 14 de set 2025. Doi: <https://doi.org/10.11606/rm.v19i1.158102>

SCHULZ, Sabrina Laurelee. **Mulheres na música**: a urgência de uma revisão histórica. Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM, Salvador, v.1, n.1, [s.n], 2024.

WEBER, William. The History of Musical Canon. In: CHRISTENSEN, Thomas (ed.). **The Cambridge History of Western Music Theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 336–355.

