



Música Gênero Sexualidades

*Musical Trouble...
After Butler*

Coordenação

Paula Gomes-Ribeiro

Júlia Durand

Joana Freitas

Filipe Gaspar

O NEGEM (Núcleo de Estudos em Género e Música) do CESEM / NOVA FCSH inaugurou em Portugal o trabalho científico sistemático no domínio cruzado do género e música constituindo-se por uma equipa de investigadores e estudantes que tem vindo a dedicar-se ao estudo, discussão e disseminação de vários aspetos desta relação, visando uma diversidade de problemas, processos e discursos recorrendo a quadros teóricos interdisciplinares, ancorados na sociologia da música, na musicologia, nos estudos culturais e de género, na comunicação, na história social e nos estudos sobre as mulheres.

Encaramos o género como construção sociocultural e política subjacente à economia social, e analisamo-lo, neste sentido, como instrumento de distribuição desigual de poder envolvido em todas as dinâmicas culturais e de produção de quotidiano. Assumimo-lo, assim, como elemento integrante na discussão de todo o fenómeno, prática, processo expressivo, representação ou cultura musical, no cruzamento com outros instrumentos identitários. Um dos eixos principais da nossa missão tem vindo a ser a integração da discussão de elementos relacionados com a produção de género e fenómenos de genderização no campo da investigação em música, de modo integrado e interdisciplinar, utilizando e revendo métodos, instrumentos de trabalho, discursos e pontos de vista das ciências sociais.

Música Gênero Sexualidades

*Musical Trouble...
After Butler*

Coordenação

Paula Gomes-Ribeiro
Júlia Durand
Joana Freitas
Filipe Gaspar



MÚSICA GÉNERO SEXUALIDADES
MUSICAL TROUBLE... AFTER BUTLER

Coordenação: Paula Gomes-Ribeiro, Júlia Durand,
Joana Freitas, Filipe Gaspar

Capa: António José Pedro

Assistente editorial: Luísa Gomes

Paginação: Margarida Baldaia

© CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical) NOVA FCSH
Av. de Berna, 26 C, 1069-061 Lisboa
cesem@fcs.unl.pt

© Edições Húmus, Lda., 2021
Apartado 7081
4764-908 Ribeirão – V. N. Famalicão
Telef. 926 375 305
humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V. N. Famalicão
1.ª edição: Julho 2021
Depósito legal: 485539/21
ISBN: 978-989-755-641-8

Este livro teve o apoio do CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da NOVA FCSH, financiado por fundos nacionais da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UID/EAT/00693/2013.

ÍNDICE

- 7 Introdução: inquietações musicais

Paula Gomes-Ribeiro

Binarismo de género e relações de poder

- 21 «Grace, skill and refinement»:
a orquestra de senhoras de Josephine Amann-Weinlich

Maria José Artiaga

- 47 Cinira Polônio, Etelvina Serra e Palmira Bastos:
uma análise da crítica luso-brasileira entre 1870 e 1910

Angela Portela

- 69 Companhia, mensageira e apaziguadora de ânimos:
Maria Helena de Freitas e o «mestre» através da sua correspondência
com Fernando Lopes-Graça

Isabel Pina

- 85 Singer-Songwriter Aline Frazão's Gender and Political Activism:
From "Delicate Girl" to "Badass"

Teresa Gentil

Personagens, narrativas e (re)definições de género

- 115 «Sou delicado é de nascença...»: representações da não-normatividade
de género na opereta oitocentista em Portugal

Filipe Gaspar

- 153 *Music is coming*: a música como veículo de poder em personagens
femininas na série televisiva *Game of Thrones*

Joana Freitas

Músicas, espaços e dinâmicas sexuais

- 181 *Perversom?* Música e sexualidades na pornografia audiovisual
Júlia Durand
- 207 «Salve-se quem puder»: a *performance* do «engate»
nas discotecas do *Roteiro gay de Lisboa*
Marco Freitas
- 231 Notas sobre os autores
- 235 Índice remissivo

INTRODUÇÃO

INQUIETAÇÕES MUSICAIS

Paula Gomes-Ribeiro

A lente do género na observação de práticas e discursos musicais

Gender is a kind of doing, an incessant activity [...]. Moreover, one does not “do” one’s gender alone. One is always “doing” with or for another, even if the other is only imaginary. What I call my “own” gender appears perhaps at times as something that I author or, indeed, own. But the terms that make up one’s own gender are, from the start, outside oneself, beyond oneself in a sociality that has no single author (and that radically contests the notion of authorship itself).

(Butler 2004, 1)

A necessidade de se observar a realidade social através da lente do género expandiu-se com a tomada de consciência da invisibilidade em que era mantido um amplo domínio de conhecimento no exercício académico. A multiplicação de olhares que partem do género tem vindo a intensificar-se, particularmente desde a década de 1990, contribuindo, entre outros fatores, para evidenciar comportamentos e narrativas há muito naturalizadas, bem como aspetos de distribuição desigual de poder. Refiram-se os apelos de pensadores pós-modernos e da autodesignada nova musicologia, no sentido de se ultrapassarem os dualismos, de se aceitar e promover a diferença e de se rever e desmontar a estratificação social, inclusivamente nos discursos académicos. No entanto, a agitação discursiva que tem vindo a desenvolver-se nesse âmbito, e que se concentrou particularmente nas duas últimas

décadas do século passado, não foi suficiente para derrubar estruturas e estereótipos enraizados culturalmente ao longo de séculos. Contribuiu para a visibilidade e discussão de aspetos de discriminação social e de dinâmicas de hierarquização de objetos de estudo, mas rapidamente se internalizou considerando-se que já se ultrapassou a era dos grandes debates sobre género e outros indicadores sociais de desigualdade. Tal como Pierre Bourdieu observa, os dualismos «estão profundamente enraizados nas coisas (as estruturas) e nos corpos, não nasceram de um simples efeito de nomeação verbal e não podem ser abolidos através de um ato de magia performativa — os géneros, longe de serem simples “papéis”, com que se poderia jogar à vontade, estão inscritos nos corpos e num universo do qual obtêm a sua força.»^[1] (Bourdieu 1998, 110) O género não é (ou será?) uma fatalidade, mas, para se poder desempenhar o género de modo mais ou menos fluido, é necessário reconhecê-lo como um elemento discursivo de orientação e representação social. «O que denominamos identidade de género [afirma Judith Butler] é uma realização performativa imposta pela sanção social e pelo tabu. No seu verdadeiro carácter performativo reside a possibilidade de contestar o estatuto estabelecido da identidade de género.» (2011, 71)

Neste volume, não se pretende debater o estado da arte da investigação de género em musicologia, mas utilizar, de modo amplo e flexível, o conceito e as ferramentas que pelo seu campo nos são disponibilizadas, ao longo de estudos de diversa índole, como disposição metodológica e social na abordagem a comportamentos, práticas musicais e produções identitárias. Desenvolve-se, ao longo da leitura dos capítulos, um questionamento que interrelaciona esquemas de género e sexualidade numa complexa teia de relações associadas à prática musical como conjuntura social, atuação humana, entendimento e produção de realidade e mundo.

A discussão que deu origem ao presente trabalho tem um percurso de pouco mais de cinco anos e teve como principal intenção aferir o impacto da produção de Judith Butler, e particularmente de *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), na investigação musicológica e o modo como esta se foi disponibilizando nos círculos académicos portugueses. Este volume surge, assim, na esteira da primeira conferência internacional promovida pelo NEGEM, Núcleo de Estudos em Género e Música, do CESEM, em 2015 (ano em que

1 Tradução minha.

Butler veio a Lisboa, tendo pronunciado uma palestra no Teatro Maria Matos).^[2] Comemoramos a primeira etapa de trabalho de um projeto que tem vindo a expandir-se desde então, e que usa a lente do género na prática musicológica, como instrumento capaz de transformar e expandir a percepção e, logo, a compreensão de objetos e realidades sociais.

Constituindo-se como plataforma de discussão crítica e de produção de saber, o NEGEM inaugurou em Portugal o trabalho científico sistemático no domínio referido, constituindo-se por uma equipa de investigadores e estudantes que se tem dedicado à pesquisa de diversos aspetos das relações entre género e música (ancorados primordialmente nos campos da sociologia da música, da musicologia, dos estudos culturais, dos estudos de género, dos estudos *queer*, da história social e dos estudos sobre as mulheres), visando uma diversidade de problemas, processos e discursos, e recorrendo a quadros teóricos interdisciplinares. Ao encararmos o género como fator sociocultural e político subjacente à economia de sociabilidades e, logo, como instrumento de poder e de gestão sociocultural, assumimo-lo como um contributo indispensável na discussão de todo o fenómeno, prática, expressão, representação ou cultura musical. Um dos eixos principais da nossa missão é, assim, a integração das categorias de género no campo da investigação em música, utilizando e revendo métodos, instrumentos de trabalho, discursos e pontos de vista das ciências sociais. Tem-nos interessado, neste percurso, estudar as vivências, as práticas do quotidiano, os estilos de vida, as sociabilidades e os seus espaços, as estruturas de poder e dominação e as suas estruturas hierárquicas, a construção de diferenças, os processos de naturalização de comportamentos, a racionalização do conhecimento e os processos de gestão, a canonização e invisibilização de discursos, figuras ou ideias.

Género e musicologia

Atenta à expansão das teorias da pós-modernidade, dos estudos culturais, do pós-colonialismo e da relevância do pensamento interdisciplinar, a musicologia abre-se à identificação e revisão das ideologias que

2 A conferência teve lugar nos dias 4 e 5 de dezembro de 2015 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, intitulando-se *Musical Trouble — after Butler...*, tendo sido organizada pelo NEGEM.

estiveram subjacentes à configuração do seu património intelectual. Procura, assim, expandir-se em estudos situados e críticos, incorporados nas dinâmicas sociais do quotidiano, admitindo os aspetos contingentes e subjetivos da sua teia discursiva. A incidência no género, na diferença, na desigualdade, aprofunda-se nos objetos e metodologias que se multiplicam no campo musicológico particularmente desde a última década do século xx. A coletânea publicada por Richard Leppert e Susan McClary, *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception* (1987), assinala uma importante etapa na produção de alternativas a correntes formalistas e positivistas, assumindo riscos e revendo padrões e cânones de escrita e pensamento. Janet Wolff (1987) enuncia um dos tópicos centrais nesta etapa epistemológica, o modo como a conceção da música (e da arte) autónoma fundamentou a construção de um saber partilhado e reproduzido, que se distancia da sua consistência e atuação social, inibindo e proscrevendo qualquer reflexão que se arriscasse a reduzir a dimensão de transcendência quase sagrada que lhe era atribuída.

Apesar de serem vários os trabalhos que precedem *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality* (1991), no que respeita ao uso da teoria feminista na abordagem à cultura musical, bem como ao estudo histórico de mulheres compositoras e intérpretes, McClary declara que o seu livro é o primeiro trabalho explicitamente dedicado a uma crítica feminista da música, particularmente no âmbito das disciplinas académicas de musicologia e teoria musical. Com efeito, esta polémica publicação suscitou uma intensa agitação na academia, provocando torrentes de discussões e assumindo um enorme impacto no surgimento de novos trabalhos e metodologias neste domínio. É relevante do frenesi que o livro provoca, a recensão que Toorn sobre ele escreve para o *Journal of Musicology*:

Women are urged to chart their own course, to shape their own destinies in ways that are independent of men and the MSD. But they are to deny themselves the single function — the bearing of children — that separates and distinguishes them unproblematically in this respect. And this function is to be denied in order that they might join the other group (men...) from which they wish to distinguish themselves nonetheless.^[3] (Toorn 1991, 298)

O livro dividiu os seus leitores, dentro e fora do campo da musicologia: seguidores apaixonados e violentos detratores manifestaram-se ativamente em periódicos da área musicológica e nos círculos universitários. Ninguém fica indiferente ao texto de McClary, que continua atualmente a ser referido em grande parte da literatura sobre o domínio da música e feminismo (independentemente de ter ou não sido lido pelos respetivos autores). Passados trinta anos, torna-se evidente não só o modo como o texto envelheceu, como o facto de ter procurado, através de interpretações muito livres, abanar as estruturas da musicologia e ampliar as suas valências de a praticar. A narrativa de McClary é, por várias vezes, ela mesma, colhida pela estrutura que procura criticar. É manifesta a distância teórico-metodológica que separa *Gender Trouble* de *Feminine Endings*, apesar da sua publicação ter somente um ano de diferença.

A primeira coletânea de ensaios que se dedica à inquirição sistemática da construção da diferença pelo género, incluindo tópicos *gays* e lésbicos, sucede com *Musicology and Difference, Gender and Sexuality in Music Scholarship*, editado em 1993 por Ruth Solie e com uma alusão ao trabalho de Butler. Observa-se, além disso, uma alteração do enfoque no compositor e artista, para o da examinação da perceção e experiência da música por ouvintes, críticos e outros praticantes. Discutem-se aspetos relacionados com a representação do género em obras musicais, incide-se em matrizes canónicas na produção e estudo musicológico, e na necessidade de ver o discurso como um produto de relações de poder. Em *Gender and the Musical Canon* (1993), Marcia Citron discute as razões pelas quais a música composta por mulheres é marginal ao cânone musical. Neste sentido, examina práticas que levaram à exclusão de mulheres compositoras da programação de repertório em temporadas de concertos ou outras circunstâncias. No ano seguinte será publicado *Queering the Pitch, the New Gay and Lesbian Musicology* (1994), organizado por Philip Brett, Elizabeth Wood e Gary C. Thomas que se torna, de imediato, um marco do que alguns autores designam como musicologia *gay*, manifestando uma clara afiliação a Butler.^[4]

4 É nesta publicação que o conceito de *queer* surge pela primeira vez em musicologia (inspirado pelo uso em diversas áreas académicas e sociais) de acordo com Sheila Whiteley e Jennifer Rycenga em *Queering the Popular Pitch* (2006), que assinala, passados doze anos, a publicação homónima.

O domínio da ópera é particularmente visado no âmbito dos estudos de género ao longo da década de noventa, numa diversidade de tópicos como o sofrimento, a fragilidade e a morte de mulheres protagonistas, a visão masculina (do compositor) que conforma a dramaturgia lírica, o travestismo, os *castrati*, o poder da diva ou aspetos de sedução e sexualidade em audiências e fãs de ópera. Duas publicações que recebem grande atenção no campo da musicologia são a de Wayne Koestenbaum *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire* (1993) e a de Corinne Blackmer e Patrícia Juliana Smith *En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera* (1995).¹⁵ Precedem os estudos identificados, de produção anglófona, duas referências que as influenciam de modo muito evidente por Catherine Clément, *L'Opéra ou la défaite des femmes* (1979), e Michel Poizat, *L'Opéra ou le cri de l'ange* (1986).

A estrutura do volume

A seleção dos textos foi da responsabilidade dos coordenadores do livro que, como investigadores no domínio da musicologia, atuantes nos campos do género e da sexualidade, mas não os tomando como centro dos seus trabalhos, tiveram como prioridade a diversidade temática e teórico-metodológica dos materiais, a sua fundação em princípios da investigação em música, a sua abertura a saberes transversais e a relações de interdisciplinaridade nos domínios das ciências sociais. Os autores que colaboram neste volume, assim como os editores, são investigadores em música na NOVA FCSH, desenvolvendo os seus trabalhos num dos centros desta universidade dedicados a este domínio, o CESEM e o INET-md. No alinhamento dos critérios editoriais para este livro seguiu-se a preferência individual de cada autor relativamente ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Com a publicação deste conjunto de estudos inéditos, celebra-se a emergência e expansão dos estudos de género em musicologia no nosso país, conferindo-se uma especial incidência a circunstâncias associadas a países lusófonos — Portugal, Brasil e Angola (e respetivo

5 Sem qualquer intuito de proceder a uma relação sistemática, é importante salientar os textos de Carolyn Abbate (1996) e de Samuel D. Abel (1996).

relacionamento) —, no âmbito temporal que se estende de meados do século XIX à atualidade.

Os oito estudos incluídos neste livro organizam-se segundo três grandes eixos temáticos: 1) binarismo de género e relações de poder em circunstâncias de execução e receção musical; 2) personagens, narrativas e (re)definições de género; e 3) músicas, espaços e dinâmicas sexuais.

O artigo de Maria José Artiaga inicia o primeiro eixo temático com uma abordagem ao percurso singular de Josephine Amann-Weinlich como regente de orquestra, no quadro de *tournées* internacionais nas quais assume a direção da Orquestra de Senhoras de Viena, bem como a sua atividade em Lisboa, onde passa os últimos anos da sua vida. Nesta cidade, afirma-se como regente e compositora, assumindo ainda o posto de editora da *Gazeta Musical*. Numa época em que as mulheres procuravam afirmar a sua posição profissional no cada vez mais intenso mercado da música, no contexto de uma sociedade patriarcal, Josephine apresenta uma desenvoltura profissional singular.

A receção, na imprensa escrita, do desempenho de mulheres músicas é um vetor fundamental do estudo que Angela Portela dedica a três atrizes-cantoras em atividade na transição entre os séculos XIX e XX: Cinira Polónio, Etelvina Serra e Palmira Bastos. A análise do modo como a imprensa luso-brasileira constrói a imagem pública da mulher artista, e mais especificamente da intérprete de espetáculos músico-teatrais, leva a autora a examinar os ideais de comportamento social da época e virtudes associadas à mulher que desempenha uma profissão num período histórico que denuncia cada vez mais o conflito entre uma visão conservadora do papel feminino e a sua aspiração à emancipação.

No terceiro capítulo, Isabel Pina aborda o papel de Maria Helena de Freitas na rede de sociabilidades de Luís de Freitas Branco que incluía, entre outros, os seus discípulos Fernando Lopes-Graça e Joly Braga Santos. Incidindo na duradoura relação amorosa entre a crítica musical e o «mestre», a autora destaca, através da análise de fontes epistolográficas e outros documentos do espólio de Lopes-Graça, a importância que Maria Helena assume na gestão social e emocional das relações de Freitas Branco (com quem partilha a vida durante mais de doze anos) com o seu meio profissional e pessoal. A autora enfatiza o muito importante papel de Maria Helena como divulgadora musical durante largas décadas no nosso país, bem como o seu desempenho como

negociadora de emoções e ligações afetivas e profissionais entre o seu companheiro e o círculo social em que este se enquadra.

É particularmente interessante pormos em diálogo os três capítulos iniciais com o de Teresa Gentil, que interpela o percurso e motivações da cantora, compositora e intérprete Aline Frazão, cuja atividade se distancia mais de um século dos anteriores. Os contextos são profundamente distintos, mas as assimetrias de género mantêm-se: da execução musical profissional em finais do século XIX às indústrias musicais no século XXI. Gentil salienta a dimensão híbrida da sua música e figura, o conflito e afirmação de expectativas, identidade e geografias, entre Angola, Portugal, Barcelona e o mundo. É através da sua música, dos textos das suas canções, dos álbuns, de testemunhos de fãs, que a autora deste capítulo nos convida a explorar a posição social e política de Aline. A objetificação da cantora, estabelecida, em grande medida, pela relevância que é atribuída à sua «beleza» em relatos nos *media*, aproxima-a do modo como as quatro mulheres anteriormente visadas neste capítulo são identificadas na imprensa, salientando-se a permanência de estereótipos.

A segunda parte do volume aborda a representação da mulher em dois formatos culturais centrais no processo de definição da modernidade: a opereta no século XIX e a série televisiva nas últimas décadas do século XX e século XXI. A conjugação de dois casos situados em conjunturas temporais afastadas mais de um século permite-nos ter uma perceção penetrante do modo como se mantêm as determinações de uma cultura do espetáculo e da celebridade, fundada sobre normas e valores enraizados na lógica de expansão do mercado de consumo capitalista, no modo como este se associa a papéis de género mais ou menos definidos, e à sua dimensão corpórea, sedutora e comercializável. Neste sentido, ambos os espetáculos apresentam e discutem os papéis de género, colocando-os em circunstâncias sociais que ora se afiliam nas diretrizes normativas ora as desafiam, tendo o modo como a música é apresentada um vetor fundamental nessa construção. Em «“Sou delicado é de nascença...”: representações da não-normatividade de género na opereta oitocentista em Portugal», Filipe Gaspar discute o modo como um conjunto de representações de obras músico-teatrais apresentam indicadores alternativos aos padrões dominantes de masculinidade e feminilidade. No sexto capítulo do livro, Joana Freitas debate a relevância da música na construção e empoderamento de mulheres protagonistas da série televisiva *Game of Thrones*.

Os dois últimos capítulos abordam questões que entrecruzam aspectos de gênero com indicadores de práticas, comportamentos e preferências sexuais. O uso de música em casos específicos de produção de pornografia audiovisual e o modo como esta se enquadra e destina a mercados específicos é o centro do ensaio de Júlia Durand. Depois de estabelecer uma reflexão sobre diversas perspectivas teóricas desenvolvidas no âmbito deste campo de produção e salientando a intensificação da sua distribuição e consumo na era digital, a autora discute o reforço e a subversão de estereótipos de gênero e sexualidades através das escolhas musicais adotadas nos audiovisuais em estudo. O *Finalmente Club* é o quadro escolhido por Marco Freitas na sua abordagem à *performance* do «engate», na qual destaca o modo como a música desempenha um importante papel na definição de identidades sexuais *gays*, assentes sobre um quadro heteronormativo subjacente.

Os coordenadores do presente volume agradecem a todos os colegas e leitores que através dos muitos debates realizados ao longo do tempo, no contexto de iniciativas do NEGEM e outras, se revelaram fundamentais para esta produção.

Epílogo

As ordens de sentido atuais exigem várias dimensões de visibilidade do sujeito, incluindo-se a sexualidade e o gênero neste patamar. A produção intensiva do corpo como recurso social de exibição de uma dada subjetividade e gênero surge assim como um dos principais veículos de consumo, sendo este reiteradamente reconfigurado para uma existência social que exige que este seja melhorado, modelado, protético, ultraprodotivo e performativo. O binarismo de gênero intensifica-se através dos modelos de consumo em vigor que, ao contrário de diluírem as categorias e estereótipos de identidade, numa época em que teoricamente se reconhece que esta é continuamente reconfigurada e diversa, a reduzem e comprimem em «palavras-passe» (Baudrillard 2000). Segundo Bourdieu (1998), as nossas tentativas de positivar o mundo, dando-lhe sentidos unilaterais, bem como toda a organização da produção, têm a finalidade de abolir o espaço considerado perigoso da sedução e da reversibilidade. Tal como sucede com todos os produtos, a identidade segmenta-se em categorias que coincidem com exigências de mercado.

A recusa de submissão a oposições binárias que operam alegadamente para erradicar a ambiguidade e proporcionar uma pretensa integração, conforto e equilíbrio é um dos principais alicerces do pensamento de Butler, que encontra no conceito de *queer* essa indefinição, instabilidade e liberdade a que aspira. O processo de legitimação do género, como referem West e Zimmerman «is fundamentally interactional and institutional in character, for accountability is a feature of social relationships and its idiom is drawn from the institutional arena in which those relationships are enacted.» (1987, 136-37)

Butler observa que «se a base da identidade de género é uma repetição estilizada de actos no tempo, e não uma identidade aparentemente homogénea, então as possibilidades de transformação de género devem ser encontradas na relação arbitrária entre esses actos, isto é, na possibilidade de um tipo de repetição diferente, e na quebra ou repetição subversiva desse estilo.» (2011, 70). O género inscreve-se assim num quadro heteronormativo, onde só alguns corpos e *performances* surgem como inteligíveis, o que ela designa como «matriz heterossexual» (2004, 79). A socialização do género, realizada por rituais de integração de normas, valores e comportamentos, é um processo não só formativo mas também punitivo. Este assegura o encaixe do indivíduo em categorias de mulher e homem predefinidas, e com um universo de desempenhos e comportamentos normativos, adequadas às exigências da ordem social.

Na leitura dos textos que se dispõem de seguida, visando vários quadros musicais entre o século XIX e a atualidade, que forças dominam a perceção e desempenho do género? A sua flexibilidade e mutabilidade, como o defende Judith Butler, ou o predomínio de matrizes identitárias binárias que se afirmam e reforçam ao longo da modernidade, manifestando-se nos mais diversos contextos culturais nos nossos dias? Deixamos ao leitor esta reflexão, entre outras que esperamos convocar ao longo deste trabalho.

Referências

- Abbate, Carolyn. 1996. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press.
- Abel, Samuel D. 1996. *Opera in the Flesh: Sexuality in Operatic Performance*. Oxford e New York: Westview Press.
- Baudrillard, Jean. 2000. *Les mots de passe*. Paris: Pauvert.

- Blackmer, Corinne E. e Patricia Juliana Smith, eds. 1995. *En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera*. New York: Columbia University Press.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *La domination masculine*. Paris: Seuil.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- _____. 2004. *Undoing Gender*. New York: Routledge.
- _____. 2011. «Actos performativos e constituição de gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista». In *Gêneros, cultura visual e performance: antologia crítica*, 69-89. V. N. Famalicão: Ed. Húmus.
- Clément, Catherine. 1979. *L'opéra ou la défaite des femmes*. Paris: Grasset.
- Koestenbaum, Wayne. 1993. *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. New York: Poseidon Press.
- Leppert, Richard e Susan McClary, eds. 1987. *Music and Society: the Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Poizat, Michel. 1986. *L'Opéra ou le cri de l'ange: essai sur la jouissance de l'amateur de l'opéra*. Paris: Métailié.
- Solie, Ruth A. 1993. *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press.
- Toorn, Pieter C. van den. 1991. «Politics, Feminism, and Contemporary Music Theory». *Journal of Musicology* 9 (3):275-99
- West, Candace e Don H. Zimmerman. 1987. «Doing Gender». *Gender and Society* 1 (2):125-51.
- Whiteley, Sheila e Jennifer Rycenga, eds. 2006. *Queering the Popular Pitch*. New York: Routledge.
- Wolff, Janet. 1987. «The Ideology of Autonomous Art». In *Music and Society: the Politics of Composition, Performance and Reception*, editado por Richard Leppert e Susan McClary, 1-12. Cambridge: Cambridge University Press.

BINARISMO
DE GÉNERO E
RELAÇÕES DE
PODER

«GRACE, SKILL AND REFINEMENT»

A ORQUESTRA DE SENHORAS DE JOSEPHINE AMANN-WEINLICH*

Maria José Artiaga

O reconhecimento do papel da mulher nos vários domínios do mercado de trabalho foi, ao longo do século XIX, condicionado pelas imagens veiculadas pelo discurso médico, pelo positivismo e por uma série de outros factores, dos quais se podem destacar o seu estatuto económico e jurídico e a falta de escolaridade, que a relegaram para um lugar subalterno na estrutura social. Confinada ao espaço doméstico e totalmente dependente do poder patriarcal, a música fazia parte da sua educação quando as famílias tinham poder económico para contratarem um professor. Segundo Leppert (1993, 29), a função que a música então adquiria era a de pura ocupação ociosa, de forma a evitar devaneios que pudessem transformar-se em pensamentos «pecaminosos»:

[...] music was routinely viewed by parents as an asset to their daughters' future matrimonial stock. [...] If a girl were to be properly married the typical father assumed that she had to be like her mother, and to assure that, she had to be kept away from anything that might suggest alternative behavioral models.

* O presente texto resulta de uma comunicação proferida no âmbito do Colóquio «Musical Trouble: After Butler» organizado pelo NEGEM/CESEM nos dias 4 e 5 de Dezembro de 2015 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. Após esse colóquio, a actividade musical de Josephine Amann-Weinlich em Portugal foi objecto, pela autora do presente texto, do artigo «Josephine Amann, uma maestrina entre a Europa, os Estados Unidos e Portugal na 2ª metade do século XIX», apresentado no Colóquio Internacional *Exiliência de Mulheres no Mundo Lusófono*, que se realizou na Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 10 e 11 de Novembro de 2016 e publicado no livro *Exilience au Féminin dans le Monde Lusophone (XX^e-XXI^e siècles)* (Artiaga 2017). Os dois textos complementam-se. Sobre o presente artigo, agradeço a Luísa Cymbron os seus comentários muito pertinentes.

Contudo, se a música fosse tomada demasiado a sério poderia tornar-se um perigo, na medida em que possibilitaria uma forma de autonomia e, consequentemente, despertaria na jovem a vontade de se afastar de casa e de não cumprir a sua missão de mãe, levando-a a desafiar os lugares de trabalho ocupados pelos homens.

No entanto, com as mudanças económicas e sociais operadas por via da industrialização e da urbanização, e com os privilégios que muitas classes sociais perderam com o fim do Antigo Regime, a mulher viu-se obrigada a trabalhar, tendo começado a procurar formas de remuneração que providenciassem a sua autonomia. O espaço privado constituiu-se como um lugar natural e a formação musical um meio providencial para obter algum provento financeiro. As aulas em casa foram, para muitas delas, um primeiro passo no sentido de satisfazerem a sua independência económica, procurando igualmente as instituições públicas e privadas onde começaram a exercer a docência no domínio da música.¹¹ Fora do âmbito do ensino, a actividade remunerada em eventos musicais só se verificava a título excepcional.

Os movimentos feministas que se desenvolveram ao longo do século XIX, com impacto na imprensa, actuaram igualmente como um incentivo para que a mulher se sentisse encorajada a desafiar profissionalmente os espaços públicos. No caso da música, não foi só a procura de lugares no ensino, mas também a participação da mulher como compositora e instrumentista.

Com o número crescente de pessoas a terem, ao longo do século XIX, poder económico e a quererem gozar de novas formas de

1 Na Europa e nos Estados Unidos o número crescente de mulheres a estudar e a trabalhar no mundo da música não parou de crescer. De acordo com Tick, Ericson e Koskoff (2001): «Statistics for England and Wales between 1794 and 1951 show that between 1841 and 1891 the number of people employed as musicians and music teachers increased more than sixfold. Women jumped into this escalating market as fast as possible. Whereas in 1841 around 13.7% of the musicians and music teachers in England were female, by 1891 the figure was around 50%, and in 1921 it climbed to 76%. In the USA the number of women in music and music teaching increased eightfold between 1870 and 1910, and the proportion of women in music rose from 36% to 60%, before tapering off to 41% in 1940. Most women worked on the lower rungs of the teaching profession; few were employed in conservatories until the mid-1900s. At the Paris Conservatoire between 1797 and 1859, out of around 345 teachers only 26 women had positions (in singing, keyboard, keyboard harmony and solfège)». Em Portugal, embora não haja números relativamente à percentagem de mulheres a trabalhar no âmbito da música, sabe-se, segundo Carmelo Rosa, que o número de alunas a estudar música no Conservatório Real de Música aumentou acentuadamente a partir de 1860, suplantando o dos rapazes nos finais da mesma década (Rosa 2009, 117).

lazer, trocando o espaço doméstico pelo espaço público, auxiliadas pelos novos meios de transporte, que não só permitiam aos músicos deslocarem-se a mais cidades em menos tempo, como facilitavam o acesso do público aos bens culturais, a procura de actividades musicais tornou-se cada vez maior, criando necessidades de resposta a um mercado que nunca, até então, tivera uma expansão tão acentuada.^[2] A mulher iria aproveitar os novos desafios económicos e sociais, alargando as oportunidades de trabalho a domínios que lhe vinham sendo vedados.^[3]

Uma das protagonistas das mudanças em curso foi a austríaca Josephine Amann-Weinlich^[4] (1848^[5] – Lisboa, 9 de Janeiro de 1887) que, acidentalmente, acabaria por se instalar em Lisboa, onde desenvolveria a profissão de maestrina, compositora e editora. Contudo, antes de chegar à capital portuguesa, os vários domínios em que exerceu o seu trabalho, nomeadamente como concertista, dão-nos a conhecer o pioneirismo da sua actividade musical e as múltiplas particularidades de que ela se revestiu nas muitas digressões que realizou pela Europa e pelos Estados Unidos. Apesar dos estudos que já lhe foram dedicados,^[6] há aspectos que vale a pena ampliar para melhor se perceber o seu trabalho em Portugal.

-
- 2 Em Inglaterra, por exemplo, durante a digressão da orquestra de Josephine Weinlich por várias cidades inglesas, lê-se o seguinte anúncio num jornal: «Special Train Notice. A special train will run from Exeter to Tiverton and intermediate stations on Friday, November, 6th, at 10:30 pm for the convenience of those attending the Grand Concert to be given in the Victoria Hall Exeter, by the celebrated Viennese Lady Orchestra», ver *Trewman's Exeter Flying Post*, 4 de Novembro de 1874, 4.
 - 3 Myers diz-nos que, na Suécia, o aumento de mulheres a trabalhar em cafés e restaurantes cresceu exponencialmente a partir de 1870 (Myers 1993, 52).
 - 4 Este é o nome habitual com que aparece referenciada na imprensa depois de casada com Ebo Amann.
 - 5 Vários autores dão a data de 1840 como o ano de nascimento de Josephine Weinlich. Contudo, Ernesto Vieira indica o ano de 1848. Esta última data coincide com a informação do jornal *Prager Abendblatt* de 21 Outubro de 1869 quando diz que, nesta altura, Josephine Weinlich tinha 20 anos.
 - 6 Dos estudos realizados sobre a sua actividade, destacam-se: o de Annkatrin Babbe (2011) e o de Margaret Myers (1993), no que à sua digressão na Suécia diz respeito.

Início da sua prática profissional

Segundo Ernesto Vieira (1900, I, 26-28), Franz Weinlich, pai de Josephine, tendo sofrido um desaire financeiro, deu uma educação musical às filhas para que pudessem fazer dela sua profissão. O mesmo musicólogo afirma que a maestrina terá começado a estudar piano com o pai e depois com Clara Schumann. Mais tarde, e segundo Annkatrin Babbe (2011), terá formado um quarteto de cordas que apenas actuava em salas particulares. Em 1868, o quarteto foi acrescido de mais dois membros e passou a actuar em público. Contudo, as notícias mais antigas a que tivemos acesso, até ao momento, sobre a actividade musical de Josephine Weinlich, remontam a 17 de Novembro de 1865,^[7] altura em que acompanhou ao piano dois cantores^[8] num espectáculo público realizado no «7 Schwaben» em Viena. O seu nome volta a aparecer na imprensa no ano seguinte, acompanhando ao piano um conjunto de novos cantores.^[9] Depois disso, só se encontram notícias a partir de 1868, então a dirigir um sexteto, tal como refere Babbe, constituído apenas por raparigas, que aparece com a designação de *Neues Wiener Damen-Orchester* (Nova Orquestra de Senhoras Vienense).^[10] Em Outubro do mesmo ano, a imprensa dá a informação de que um novo elemento se junta ao grupo que passa a septeto.^[11] Nesta altura actuavam em locais de entretenimento em Viena, onde tocavam aberturas de ópera, marchas, danças, como polcas e valsas da própria Josephine Weinlich, da família Strauss e de outros compositores austríacos.

A tournée na Europa

Em Abril de 1869,^[12] surge um anúncio no jornal a pedir uma pianista experiente para o seu agrupamento e, no final do mês, anuncia-se não só a apresentação pública da sua irmã Elise, de treze anos, no violoncelo, como a sua partida para uma primeira digressão por vários

7 Anúncio publicado no *Neues Fremden-Blatt*, 17 de Novembro de 1865.

8 Franz Schiferl e uma cantora húngara designada por Fräulein Zeidler.

9 J. Binder, Drechsler, Th. Binder, N. Seidl segundo o anúncio publicado no jornal *Fremden-Blatt*, 26 de Outubro de 1866.

10 Nesta altura era comum chamarem-se orquestras a agrupamentos pequenos que variavam muito em número de instrumentistas.

11 *Neues Fremden-Blatt*, 1 de Outubro de 1868.

12 *Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe)*, 11 de Abril de 1869.

países europeus. No mesmo periódico surge também um agradecimento a Franz Weinlich, pai da maestrina, por, segundo o anúncio, ter sido o responsável pela formação do agrupamento. Este último dado é bastante interessante, na medida em que chama a atenção para a importância que o poder patriarcal tinha nas decisões da mulher. Mais tarde, esse mesmo poder será reforçado pelo casamento de Josephine Weinlich com o empresário Ebo Amann.

A imprensa, não só dos países onde actuaram como de outros, dá conta da sua passagem por várias cidades austríacas, da região pertencente actualmente à Eslovénia, de Itália, da Suíça, da Alemanha e da zona da Boémia, referindo o sucesso que o conjunto — constituído por dois violinos, um violoncelo, uma flauta, um piano e um harmónio^[13] — obteve. Segundo o *Prager Abendblatt*,^[14] o agrupamento foi reforçado em Praga por um contrabaixo e mais quatro elementos, passando a ter doze membros, os quais eram dirigidos pela maestrina com o violino.

Os documentos consultados não fazem menção a nenhum nome que tivesse servido de intermediário a Josephine Weinlich para a realização dos seus concertos fora de Viena. Pode especular-se, dado ser prática nessa altura, que tenha estabelecido previamente contactos com agentes dos locais onde pretendia actuar.^[15]

Os sítios onde o grupo tocou, tal como acontecera em Viena, eram locais de diversão frequentados pela sociedade elegante, o que revela a importância que a música revestia para esses mesmos espaços que competiam entre si para ter os melhores agrupamentos.^[16] O repertório incluía o mesmo tipo de obras apresentadas em Viena e peças solísticas que evidenciassem a técnica de alguns dos elementos, muito em particular, nesta *tourné*, da violinista Marie Gröner. Um programa tipo do que tocavam pode ver-se em baixo.

13 *Fränkischer Kurier Nürnberg-Fürther neueste Nachrichten*, 14 de Setembro de 1869 e *Der Fortschritt auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens*, 16 de Setembro de 1869.

14 *Prager Abendblatt*, 21 de Outubro de 1869.

15 Segundo William Weber, até meados do século a maioria dos artistas tratava directamente das suas *tournées*, podendo ter alguém que o auxiliasse como aconteceu com Paganini e Liszt. Só no último quartel do século XIX começa a surgir, na Europa, a figura do agente de concertos profissional (Weber 2002).

16 Nesta época, espaços como cafés, cervejarias, restaurantes, jardins públicos, termas eram alguns dos locais onde os agrupamentos musicais actuavam, fazendo dos espaços urbanos e não urbanos um mundo sonoro vivo e participado pela população.

Tabela 1. Programa tocado no Zögernitz' Casino in Oberdöbling, Viena, em 5 de Dezembro de 1869^[17]

I. Abtheilung	
1. Rossini	<i>Tancred</i> , Ouverture
2. Jos. Strauß	«Sphären-Klänge», Walzer
3. Josef Strauss	«Feuerfest», Polka française
4. Julius Schulz	<i>Nocturne</i> , Solo für Violine, vorgetragen von Frl. M. Grüner
II. Abtheilung	
5. Joseph Strauss	«Eile mit Weile», Polka schnell
6. Mayerbeer	«Krönungsmarsch» aus dem <i>Prophet</i>
7. Joseph Strauss	«Aus der Ferne», Polka Mazur
8. Josephine Weinlich	«Ein Traum in Neapel», Lied, Solo für Cello vorgetragen von Frl. Elise Weinlich
III. Abtheilung	
9. J. Strauss	<i>Krönungslieder</i> , Walzer
10. Verdi	Chor und Terzett aus <i>Trovatore</i>
11. Eduard Strauss	«Sängersliebchen», Polka française
12. J. Durst	«Phantasie», Solo für Melophon vorgetragen von Frl. Josephine Friedl
IV. Abtheilung	
13. A. Thomas	<i>Raymond</i> , Ouverture
14. Josephine Weinlich	«Tolle Freuden», Polka française
15. Josephine Weinlich?	«Wiener Fresken», Walzer
16. Josephine Weinlich	«Kriegerluft», Marsch

Quando regressaram a Viena, em 1 de Novembro de 1869, Marie Grüner anunciou nos jornais que formou o seu próprio quinteto feminino e que irá em digressão pelo Sul da Alemanha.^[18] O sucesso do agrupamento de Josephine Weinlich começava a servir de modelo

17 *Neues Fremden-Blatt*, 5 de Dezembro de 1869.

18 As suas *tournees* não se limitaram à Alemanha, mas estenderam-se a outros países como, por exemplo, à Suécia onde actuou com o seu agrupamento chamado «Orquestra de Senhoras Vienaense» três anos antes do grupo de Josephine Amann-Weinlich (Myers 1993).

a outros que procuravam o mesmo impacto, levando à sua reprodução em vários países.

A tournée aos Estados Unidos

Através de um empresário americano, Frederick Rullmann, Josephine Weinlich foi, em Setembro de 1871, em *tournée* aos Estados Unidos com um agrupamento constituído por cerca de vinte instrumentistas e dois solistas — a jovem soprano Anna Elzer, publicitada como «a criança soprano»^[19] e o barítono Jacob Müller. A digressão pelo continente americano representava o reconhecimento internacional, assim como a possibilidade de obter maiores ganhos.

Se, até essa altura, não são conhecidos nomes de empresários nas *tournées* de Josephine Weinlich, a existência deste agente para o novo continente é de grande utilidade pelo conhecimento do terreno e organização de toda a logística necessária à deslocação frequente de um agrupamento com características tão específicas. Para o agente americano, deveria constituir um desafio estimulante e financeiramente compensador apresentar um conjunto tão insólito como o de uma «Orquestra de Senhoras», no mercado cada vez mais competitivo da pujante sociedade capitalista americana. Para os artistas, o Novo Mundo parecia constituir um estímulo extremamente atractivo pela vastidão do mercado e, consequentemente, dos lucros que daí adviriam.

A publicidade é constante a anunciar a realização dos concertos. Em Junho de 1871 já se falava na imprensa da *tournée*.^[20] Os anúncios destacavam as componentes mais importantes que faziam a imagem de marca do agrupamento: a originalidade da sua constituição, única em todo o mundo por ser apenas formada por jovens raparigas, todas jovens, dirigidas por uma mulher; a competência da formação musical de todos os membros; o gosto com que se apresentavam; o serem oriundas de países da Europa Central como a Áustria, a Alemanha e a Itália, reconhecidos, na época, pela qualidade da sua formação vocal e instrumental. Outro factor de atracção que acompanhava o grupo era o ser proveniente do império austríaco. A carga simbólica que lhe estava associada, sobretudo numa república em que a idealização da monarquia era tão alimentada pelas classes sociais mais altas, levou um jornal a noticiar que uma das violinistas teria mesmo despertado o

19 Embora os jornais dissessem que tinha entre doze e catorze anos, deveria ser mais velha.

20 *The New York Herald*, 28 de Junho de 1871, 5.

interesse do imperador: «One of the young ladies of the orchestra, the leading viola player, as rumor has it, so captivated the young Emperor, Francis Joseph of Austria, that he proposed a morganatic marriage, which however was declined by Miss Ambros, who thus was saved to the orchestra which would have suffered greatly in losing her.»^[21]

A publicidade saída na imprensa também fazia alusão ao elevado estatuto social das intérpretes,^[22] tentando provavelmente atrair um público mais bem posicionado socialmente, cujo acolhimento só podia ser vantajoso à «Orquestra de Senhoras». Como refere Michael Werner sobre os concertos realizados nesse período: «la recette financière n'est pas l'unique mesure de la réussite. Les retombées indirectes que constituent les contacts avec les élites culturelles comptent au moins autant pour les musiciens exécutants. Ils peuvent se monnayer en termes de notoriété et de reconnaissance» (Bödecker, Werner e Veit 2002).^[23]

O primeiro concerto realizou-se em 11 de Setembro de 1871 no Steinway Hall de Nova York, uma sala elegante que servia igualmente de publicidade aos pianos da conhecida marca. A promoção de marcas de piano repetir-se-ia em outras cidades, como era então prática corrente.

Os relatos da imprensa americana darão o mote do que viria a ser a grande ênfase nas crónicas jornalísticas um pouco por todo o lado, ou seja, a forte impressão causada pela imagem de tantas figuras femininas reunidas sobre o palco:

The spectacle was certainly a novel one. The platform was changed into a bower, and under the roses were sheltered, instead of the familiar *profanum vulgus* of music makers, a score of blushing maidens attired in purest white, and armed, after the orthodox style, for their harmonious work. The sight of an instrumentalist of the gentler sex has little rarity about it

21 *The Wheeling Daily Intelligencer*, 13 de Outubro de 1871.

22 «[...] consisting of twenty young girls of the first families of Vienna» (*The New York Herald*, 1 de Junho de 1871). Os documentos consultados não dão prova disso. O facto do grupo de raparigas que compunha a orquestra fazer estas *tournées* como forma de vida atesta, pelo contrário, que não seriam das classes mais altas.

23 Por mais de uma vez, os presentes dados por pessoas da aristocracia reflectiam um valor acrescentado para o artista. Quando Josephine Weinlich esteve em Itália, o jornal *Jörgel Briefe* de Viena refere que, na Rússia, em convites para tocar em casa da aristocracia, a maestrina receberia por um par de horas 800 a 1000 rublos (25 de Janeiro de 1873, 8); em Itália, no fim de um concerto, terá recebido do rei jóias no valor de cerca de três mil liras (*Gazzetta Piemontese*, 22 de Março, 1874, 2).

but the view of an organized force of female musicians was, until Monday, never offered in this country. On this fact was founded a very large share of the first success at the Vienna Lady Orchestra, and on it will rest their prospective triumphs.^[24]

O impacto visual causado pelo grupo apelava mais à vista do que ao ouvido.

Sie kennen doch den Ausspruch eines bekannten Aesthetikers — im Augenblick will der Name mir nicht einfallen — jenen Satz, der da heißt: Unsichtbarkeit des Orchesters würde zur Vollkommenheit des Musikgenusses beitragen. Und sie kommen gar mit dem Fernglase, um das Damenorchester besser zu — hören.^[25]

O pormenor com que os seus movimentos corporais eram descritos reflectiam igualmente o prazer erótico que os cronistas retiravam da sua presença. O repertório, algum dele da própria maestrina, reforçava o elemento de sedução — valsas e polcas como só os vienenses sabiam executar «Componistin von gefälligen, oft selbst piquanten Werken leichten Genres, als Walzern, Polkas etc» (Bussmeyer 1871, 728).^[26]

Os concertos parecem ter tido bastante público, em particular senhoras atraídas pelo sucesso das suas homólogas femininas. Os comentários reproduzidos em baixo por diferentes cronistas revelam a sua surpresa ao perceberem as possibilidades que um «contingente» como aquele podia vir a criar, ocupando lugares que até então tinham

24 *Amusements*, 13 de Setembro de 1871. Cit. in Anna-Lise P. Santella (2012, 58).

25 «Conhecem as palavras de um conhecido filósofo que — no momento, não me recordo do nome — disse aquela frase: a invisibilidade da orquestra contribui para uma boa apreciação da música. Contudo, até vêm com os binóculos para “ouvir” melhor a orquestra.» *Minnesota Staats-Zeitung*, 28 de Setembro de 1871, 7. Todas as traduções ao longo do artigo são da autora.

26 «Compositora de obras agradáveis, muitas vezes picantes, de géneros ligeiros, como valsas, polcas, etc.» Hugo Bussmeyer, «Musikbrief, New York», *Leipzig, Musikalisches Wochenblatt*, 10 de Novembro de 1871, 728. A valsa era uma dança, em geral, considerada voluptuosa e conotada com sedução. Em Portugal, a propósito das valsas dirigidas por Josephine Amann-Weinlich, escrevia um cronista: «dança vertiginosa e fremente de paixão, que tantas almas tem dado de presente a Satanaz e tantos corações tem embriagado e seduzido, ouvindo assim executada a valsa, a delirante, a rythmica, a alucinadora melodia de Strauss, o poeta da walsa!... // E como se comprehende ainda melhor, sendo o braço delicado e serpentino de uma mulher loira, esbelta e moça quem dirige essa brilhante e torrenciosa [sic] harmonia!...» (G. T., «Concerto Viennense», *Revolução de Setembro*, 5 de Março de 1879, 2).

sido ocupados pelos homens e que, agora, com as capacidades musicais exibidas pelas instrumentistas, já não havia mais razão para as excluir:

The ladies were out in force, drawn by curiosity, perhaps, to see woman assert her right to be as scientifically musical as man.^[27]

Here now is another opening in the way of occupation for women. They can play all the lighter instruments of the orchestra as well or better than men.^[28]

Contudo, o grupo, tal como vinha constituído, desmembrou-se passado um mês, no início de Novembro,^[29] ficando reduzido a dez elementos. As razões alegadas apontavam para um conflito entre onze das instrumentistas da orquestra e o empresário que, segundo as jovens, não cumpria o que tinha sido previamente estabelecido.^[30] Os dois grupos permaneceram nos Estados Unidos e cada um deles fez o seu percurso próprio, mostrando o quanto o mercado estava aberto a este tipo de «novidades». Este facto deve ter provocado um enorme prejuízo na digressão e, a 8 de Janeiro, Josephine Weinlich está de volta a Nova Iorque para actuar, já não no Steinway Hall, mas no Falk's Pavillon, situado na Broadway. Na sua fase final, o grupo era constituído por seis instrumentistas: a maestrina Josephine Weinlich como pianista, Elise Weinlich no violoncelo, Leopoldine Ambros no violino, Albertina Poppe no harmónio, Elise Hess na flauta e Rosa Auburn na percussão.^[31]

Apesar de a imprensa ter sido, na maioria das vezes, calorosa na recepção do grupo, também fez críticas negativas. Chamou a atenção

27 *The Wheeling Daily Register*, 5 de Outubro de 1871.

28 *Evening Star*, 29 de Setembro de 1871.

29 *The Wheeling Daily Intelligencer*, 6 de Novembro de 1871.

30 *Chicago Tribune*, 9 de Novembro de 1871, 2. O mesmo jornal adiantava que o grupo dissidente era constituído por um primeiro violino, dois segundos violinos, uma flauta, um *piccolo*, um contrabaixo, dois violoncelos, uma pianista e duas percussionistas. Segundo William Weber, tendo como referência a obra de M. Smith (1943, 46-48) *The Life of Ole Bull*, considera que, naquele tempo, o conflito «seemed inevitable inevitable in these early managed tours; because the whole framework was so untested and lacking in structure, both musician and manager had to improvise at every step» (Weber 2002).

31 *The Chicago Tribune*, 11 de Fevereiro de 1872, 6.

para a ausência dos instrumentos de sopro de metal e palheta; para a presença diminuta dos instrumentos de corda, à excepção dos violinos, e para a presença «descabida» de um piano e de um harmónio no agrupamento.^[32] Também o repertório foi criticado por não dar a ouvir obras sinfónicas, mas sim uma miscelânea de peças de carácter muitas vezes ligeiro.

Após a sua estada nos Estados Unidos, surgiriam diversas formações orquestrais no continente americano utilizando nomes como «Vienna Lady Orchestra» ou «Vienna Ladies Orchestra» (Santella 2012, 60),^[33] o que revelava o impacto que o grupo de Josephine Weinlich tinha provocado ao apontar às mulheres um novo mercado de trabalho.

O regresso à Europa

Após o desmembramento sofrido, o grupo de Josephine Amann iria ser renovado e aumentado no seu regresso à Europa, tendo continuado as suas *tournées* por vários países, onde a sua fama aumentou e se consolidou, sobretudo após se ter apresentado regularmente na Exposição Universal de Viena em 1873. Nesse mesmo ano a maestrina casou-se com Ebo Amann, tendo o marido passado a exercer a função de empresário do grupo.

A recepção da imprensa, nomeadamente francesa, inglesa e italiana, à orquestra de Josephine Weinlich Amann, aquando das suas apresentações em 1873 e 1874, dão a conhecer as mudanças que entre tanto se operaram e que ajudam a clarificar alguns aspectos.

Nesses anos, o agrupamento era já constituído por cerca de trinta instrumentistas — à volta de dezasseis raparigas e dez rapazes — cabendo as cordas, a flauta, a harpa, um pequeno órgão (em substituição das palhetas), o tambor e os pratos às raparigas e os metais aos jovens do Corpo Musical de Rapazes de Dresden.^[34]

32 Arion, *Correspondence: New York*, 1871, 2.

33 Também o *Chicago Tribune* anunciava em 5 de Março de 1872 que uma orquestra designada por «Berlin Lady Orchestra», constituída por quarenta e cinco raparigas iria apresentar-se em Nova Iorque (*Chicago Tribune*, 5 de Março de 1872).

34 «[...] ophicléides, aux trombones et aux trompes de chasse» (*L'illustration*, 6 de Dezembro de 1873).

Figura 1. Erstes europäisches Damen Orchester Directrice: Josefine Amann-Weinlich (fotografia cedida pela família).



A inclusão de homens na orquestra seria impensável, por a convivência entre os dois sexos ser muito malvista. A opção por rapazes parecia tolerável, na medida em que eram vistos como jovens imberbes e andróginos. Assim, não se tornava necessário mudar o nome da orquestra, que se manteve inalterado. Por outro lado, interessava a Josephine Amann-Weinlich mantê-lo, dado que deveria ter consciência de que o elemento feminino era o principal factor de atracção para o público. Contudo, a presença discreta dos rapazes foi objecto de comentários irónicos por parte de alguns jornalistas, como se pode observar na apreciação do cronista citada abaixo:

[...] the brass instruments, not readily accommodating the ladies' lips, being intrusted chiefly to boys, sufficiently well trained to the task, and placed so far to the rear that their presence, without an opera-glass, might easily be overlooked.^[35]

A escolha dos rapazes deveu-se aos preconceitos vigentes na época, em que as raparigas só excepcionalmente aprendiam instrumentos de

35 *Exeter and Plymouth Gazette Daily Telegrams*, 22 de Outubro de 1874, 2.

sopro. As observações seguintes mostram como esses preconceitos ainda estavam bem presentes. Enquanto um cronista francês questionava «N'eût-il pas été cruel de condamner une bouche féminine à sucer un ophiclède?»,^[36] um outro, espanhol, escrevia: «Completan esta banda de música ocho hombres encargados de los instrumentos de viento, como el trombone, la corneta de piston, etc. instrumentos que exigen un aliento poderoso y una mimica que no siempre favorece á las damas.»^[37]

Apesar de quase dez anos antes, em 1865, se ter assistido às apresentações, em Paris, de um sexteto de raparigas tocando instrumentos de metal, iniciativa da responsabilidade de Alphonse Sax Jr.,^[38] que defendia a prática desses instrumentos em nome da moralidade, da saúde e de saídas profissionais.^[39] Esse acontecimento não parece ter tido muita continuidade, pelo que essa família de instrumentos só excepcionalmente era praticada pelas raparigas. Na orquestra das «senhoras vienenses» a convenção, no que respeitava à exclusão de raparigas na execução dos instrumentos de metal, manteve-se. Tal como diz Leppert: «Conventions are operative principles of order, just as order itself is always the expression of power. In a social context conventions are the rendered-unconscious expressions of ideology (and, indeed, a visual condensation of social praxis)» (Leppert 1993, 4).

Em Itália, depois do primeiro regresso de Paris, foram contratadas por Ebo Amann, para integrarem a orquestra, as irmãs violinistas Luisa e Carlotta Bertarione, assim como Ema Cavalli, fagotista, e Maria Cernovich, pianista e harpista.^[40] A partir de então, os críticos italianos passaram a referir-se à orquestra como italo-austriaca. A digressão neste país que, no início, previa concertos em nove cidades (Nice, Génova, Turim, Milão, Veneza, Bolonha, Florença, Roma e Nápoles) terá sido organizada por Luigi Scalaberni (1823-1876), empresário dos principais centros de produção melodramática da Toscana. A orquestra parecia, cada vez mais, estar no caminho de uma plena institucionalização.

36 *Le Bas Bleu, Moniteur Mensuel des Productions Artistiques et Littéraires des Femmes*, Janeiro de 1874, 1.

37 *La Moda Elegante*, 30 de Dezembro de 1873, 388.

38 Irmão de Adolphe Sax, o inventor do saxofone.

39 Contra o que se pensava ser os grandes males femininos do século XIX — a tuberculose e a prostituição. Ver Ellis (1999, 221-54).

40 *Gazzetta Piemontese*, 2 de Março de 1874.

Quando em Junho vão a Londres, os críticos já falavam da presença de oboés, clarinetes e fagotes tocados por raparigas, mantendo-se, todavia, os rapazes nos metais.^[41]

O impacto que o agrupamento teve nos países europeus foi muito semelhante ao dos Estados Unidos. Na maioria das críticas, começava-se pela descrição entusiasmada do aspecto das raparigas, apreciadas como se só a sua presença física bastasse.^[42] Passava-se, em seguida, à descrição pormenorizada da sua indumentária na medida em que causava uma surpresa total. A descrição abaixo é comum em muitas recensões dos concertos:

[...] Le coup d'oeil est charmant: // Sur une estrade tendue de velours rouge galonné d'or sont rangées, devant de petits pupitres coquets en fer doré, les quarante virtuoses viennoises, flanquées de leurs jeunes auxiliaires. Elles portent toute une toilette uniforme: basquine de velours noir sur une robe de taffetas paille garnie d'ornements pareils au corsage, manches de taffetas paille comme la jupe, avec parements retroussés en velours noir. Le col émerge d'une collerette en tulle bouillonné. Enfin, dans le chignon de ces demoiselles — et quel chignon! il faut aller à Vienne pour en voir de cette dimension — est crânement plantée une rose jaune. Mais les têtes qui supportent ces chignons? car c'est là l'essentiel. — Eh bien, ma foi, très agréables, en general, quelques-unes même très-jolies, la plupart jeunes et blondes comme les blés, avec de grands yeux bleus rêveurs. Signe particulier: toutes ont le nez en trompette, — question d'uniforme sans doute. [...] les exécutants sont de jeunes garçons simplement vêtus d'un pantalon bleu et d'un veston en velours avec des manches à crevés de taffetas

41 *Trewman's Exeter Flying Post*, 28 de Outubro de 1874, 5.

42 Apenas um cronista parece discordar dos colegas ao escrever: «Toutes ces jeunes Viennoises ne sont pas jolies; il y en a même plusieurs dont la beauté ne pourrait faire tourner la tête qu'à l'Homme-chien; mais il faut avouer qu'il y en a de charmantes, de véritables petites têtes de Greuze. // Un de nos confrères aurait voulu faire une déclaration à une jollie brune qui joue de la flûte comme [???] Tulou, mais il n'y avait pas moyen d'approcher de l'estrade. // D'autres de nos confrères étaient en éxtase devant une délicieuse blonde qui bat du tambour et une jolie chataine qui tape sur la grosse caisse et manie les cymbales avec une vigueur peu commune. // Bref, à cette première exhibition, les yeux ont eu autant d'ouvrage que les oreilles, car cette réunion de musiciennes en costumes semblables présentait vraiment un coup-d'oeil pittoresque, original et gracieux.» (Jules Prével, «*Courrier des Théâtres*», *Le Figaro*, 1 de Dezembro de 1873). Por este comentário se pode perceber, para um segmento do público masculino, o que havia a esperar de um conjunto de raparigas que se apresentava em público e a possibilidade que anteviam em as seduzir.

paille. // La chef d'orchestre, Mme Weinlich, tout en velours noir, sauf une écharpe en soie paille, conduit son orchestre avec un petit bâton doré.^[43]

Da apresentação cuidada com que o grupo se mostrava ao público, pode-se inferir a importância que a componente visual revestia para a senhora Amann-Weinlich, certa que estaria do forte impacto que iria provocar nas audiências. Essa preocupação denuncia a consciência que teria pelo poder que o *marketing* ia adquirindo na nova sociedade de consumo.

A maestrina muito cedo se deve ter apercebido da importância que a imagem de raparigas arranjadas com o maior dos cuidados despertava no público. Mesmo que alguém não estivesse interessado em ouvi-las, queria de certeza vê-las. O cuidado posto na apresentação é preparado ao pormenor não só nas indumentárias, que mudavam nos intervalos, como no cenário montado no palco como já se tinha verificado na sua apresentação nos Estados Unidos. Tratava-se de afirmar a competência feminina na execução de cada um dos instrumentos, sem retirar nenhum traço da imagem que a sociedade tinha construído sobre a mulher, ao contrário do que pensava o crítico Gaston Escudier quando comentava:

Nous sommes trop gallants pour déclarer tout net que cette exhibition n'offre rien de bien artistique, aussi nous contenterons-nous de dire que l'orchestre de Mme Weinlich est fort gracieux, que ses instrumentistes sont coquettement habillées, que l'ensemble c'est agréable à l'oeil et, en même temps, nous nous écrirons avec un spectateur qui les voyait pour la première fois: — Dieu! quelles mauvaises femmes de ménage ils feraient.^[44]

Não foi unicamente a aparência, também a execução foi elogiada pela maioria dos críticos. Alguns destacaram «[the] extreme intelligence and careful artistic training»,^[45] outros foram unânimes em sublinhar a «precisão» e a «uniformidade da arcada».^[46] Alguns comentários

43 Gérôme, « Courrier de Paris », *L'Univers Illustré: journal hebdomadaire*, 6 de Dezembro de 1873, 774.

44 « Chronique Parisienne », *Le Festival, Journal Musical et Orphéonique*, 16 de Dezembro de 1874, 2.

45 *The Era*, 7 de Dezembro de 1873, 10.

46 *The Daily News*, 19 de Junho de 1874, 5.

chamavam a atenção para «the strict observance of light and shade»^[47] e «finesse des nuances».^[48] O aspecto mais frequentemente criticado dizia respeito ao desequilíbrio sonoro do todo, sobretudo no que tocava aos sopros e à percussão — por soarem, por vezes, demasiado fortes — e aos contrabaixos que nem sempre se faziam ouvir, apesar de serem em número de cinco. A fraca qualidade dos instrumentos, referida por alguns cronistas, assim como a presença do harmónio, contribuiria igualmente para a pobreza tímbrica.

A maestrina foi também alvo de elogios. Apelidada por um crítico de «maître de chapelle consommé»,^[49] foi elogiada por muitos pela forma como dirigia com autoridade e extrema precisão, assim como pelas nuances de expressão. Segundo os cronistas, tocava de cor e alguns dão a entender que dirigia com a batuta de frente para o público. Os comentários tecidos pela maioria dos críticos levam a pensar que, para estes, Josephine Amann-Weinlich cumpria os requisitos que os seus colegas homens tinham imprimido à função, ou seja, poder e autoridade, atributos nessa época associados ao culto da masculinidade e igualmente requeridos a um maestro. O reconhecimento dessas qualidades na maestrina não revelou qualquer estranheza pela parte dos críticos, que consideraram que, ao replicar as atitudes masculinas face à orquestra, conseguia cumprir devidamente a função. Este não seria o entendimento que, anos mais tarde, tiveram os músicos homens que dirigiu.

Em suma, o agrupamento reunindo um conjunto tão completo de qualidades como «grace, skill and refinement»^[50] conseguia conciliar a popularidade sem sacrificar o gosto.^[51] Tal facto não deixava de surpreender alguns cronistas que estranhavam ver mulheres bonitas, inteligentes e ainda com competência musical. Um jornalista teceu o seguinte comentário:

47 *Exeter Flying Post*, 28 de Outubro de 1874, 5.

48 *Le Ménestrel: Journal de Musique*, 8 de Junho de 1873, 230.

49 *Ibid.*

50 *The Era*, 11 de Outubro de 1874, 4.

51 «These ladies are especially valuable just now, for they are likely to be considered popular without sacrificing the slightest spark of refinement.» «The Viennese Ladies», *The Era*, 21 de Junho de 1874, 10.

Picture to yourself the great orchestra at Hannover Square Rooms tilled with fifty-three picked performers — all women; not women with blue spectacles, short-cropped hair, and evident views on women's rights; not strong-minded, determined, and unnatural women forcing their genius upon you by the strength of their ugliness; but fair women of taste, comeliness, and evident graciousness; women pleasant to look upon and with the soul of intelligence stamped on their countenances; women who can play the violin with elegance, and the violoncello as if they were born to it; women with deep set musical eyes and over-hanging musical eyebrows.^[52]

Se alguns destes críticos se entusiasmavam por ver que as mulheres se mostravam competentes no domínio dos diversos instrumentos, podendo vir a conquistar lugares que antes tinham sido do domínio exclusivo dos homens e assim alargar as suas possibilidades no mercado de trabalho, também havia os cépticos que não acreditavam que isso fosse possível:

As an example of the new sort of female labour, the orchestra of Les Dames Viennoises is interesting to the political economist; to mere dilettanti the appearance and delicacy of the performance must bring its satisfaction, but the entrepreneur seeking reinforcements for his orchestra would certainly think twice before admitting ladies into his band.^[53]

O repertório das *tournées*, pelas suas características, pode ter sido escolhido para agradar ao grande público ou, tal como os instrumentos só tocados pelos rapazes, podia reflectir um critério ligado a questões de género. Segundo Citron (2000) e Giani (2014) a dicotomia que se desenvolveu durante o século XIX, entre a música erudita e música ligeira ou, na designação inglesa, entre «high» e «low art», também ela apresentava uma pertença de género. Assim, as hierarquias dependiam do grau de complexidade que as caracterizava: «maleness with the large, the non-functional, and the intellectual, which are valued; femaleness with the small and the functional» (Citron 2000, 123).

Para as obras que requeriam um conjunto instrumental mais numeroso, a própria maestrina fazia a redução necessária para servir o número de instrumentistas do seu agrupamento. Continuava a girar em

52 «The Viennese Ladies», *The Era*, 21 de Junho de 1874, 10.

53 «Les Dames Viennoises», *Morning Post*, 18 de Junho de 1874, 3.

torno de aberturas de óperas populares, ou fantasias sobre as mesmas, música de dança vienense e solos tocados, na maioria das vezes, por elementos da orquestra escolhidos para esse fim. Em cada um dos países onde tocavam, era incluída normalmente uma obra de um compositor nacional, como, entre outros exemplos possíveis, Gounod em França, Söderman na Suécia. Se o repertório foi criticado por vários cronistas, que consideraram que fazia parte de um tipo de programa em desuso,^[54] a interpretação dos solos parecia fazer esquecer as obras em si e essa terá sido outra aposta da maestrina.^[55] A seguir pode ver-se um programa tipo dos concertos realizados nessa época, onde se pode verificar que o formato não divergia muito do que foi apresentado anteriormente.

Tabela 2. Programa tocado no Teatro di S. Carlo de Nápoles em 15 de Março de 1874.^[56]

Parte Prima	
1. Erkel	<i>Hunyady Lazslo</i> , Sinfonia
2. Amann-Weinlich	«Fleurs des Alpes», Valzer
3. Neswadba	<i>Loreley</i> , «Canzone»
4. Strauss	<i>Pizzicato</i> , Polka
5. De Bériot	<i>Concerto</i> a solo per violino eseguito dalla signora Paolina Jeve
Parte seconda	
6. Wahanka	Pot-pourri caratteristico dell'esposizione di Vienna
7. Sainton	<i>Lucrezia Borgia</i> , Fantasia sull'opera eseguita dalla signora Anna de Blank
8. Kotski	<i>Réveil du Lion</i>
9. Lasner	Fantasia a solo di violoncello eseguito dalla signora Elisa Weinlich
10. Lumbye	<i>Revieres</i> [sic], Fantasia

54 O que revelava a mudança já em curso do gosto musical do público.

55 As principais solistas da orquestra nesta altura eram: as violoncelistas Elise Weinlich, irmã da maestrina que, como esta, acabou por viver em Lisboa, e Louise Dellmayer (Viena 1859 – Utica/NY 1913), aluna entre outros de David Popper; a violinista Anna de Blanck (Roterdão 1854 – † após 1883), que actuou como concertista em vários países europeus; a violinista Pauline Jewe (s.d.) e a harpista Maria Cernovich (s.d.).

56 Disponível em <http://www.artmus800.it/public/immagini/lavveniredisardegna/1874/031902.jpg>.

O programa, bastante mais curto do que o anterior, mostra o mesmo tipo de começo com uma abertura de ópera, várias danças como polcas e valsas, peças solísticas que evidenciassem o virtuosismo das suas intérpretes e uma obra da autora.

Tal como nos Estados Unidos, nem tudo correu de feição durante a digressão europeia. Em Londres, problemas contratuais com o proprietário de um dos espaços onde actuaram — John Baum, dono dos Cremorne Gardens — levou-o a confiscar os instrumentos da orquestra,^[57] o que mais uma vez deve ter causado graves prejuízos ao casal Amann, cujo empreendimento era já de si complexo e dispendioso. Segundo o jornal francês *L'Echo Saumurois*, de 10 de Maio de 1874, a logística das *tournées* implicava um gasto de cerca de meio milhão de francos por ano, na medida em que a empresa contava, para além das instrumentistas, da maestrina e do empresário seu marido, com dois assistentes de maestro, um professor para os instrumentos, um empregado para tratar do alojamento durante as viagens e duas criadas. Além do pessoal, havia ainda os gastos com o equipamento: instrumentos, estantes de música, partituras, etc. Só nas indumentárias, cada rapariga contava com oito vestidos de concerto, o que perfazia um total de quatrocentos vestidos.

Quer estas *tournées*, como as que se seguiram — à Alemanha, à Suécia e à actual Letónia — sofreram uma mudança radical com a criação do Caecilien-Quartett,^[58] em 1878, mais uma vez constituído apenas por raparigas. A ruptura não foi apenas ao nível da formação instrumental, mas, naturalmente, do repertório que passou a integrar obras de cariz mais erudito, o que exigiu outros espaços que não os de divertimento. A opção pelo quarteto não excluiu a oportunidade de cada um dos seus elementos evidenciar a sua mestria em duos, mostrando assim a capacidade técnica individual, tendo a crítica destacado, em particular, o virtuosismo de Marianne Stresov (1856-1918).^[59]

57 Vários jornais europeus dão conta do sucedido, entre outros: o *London Evening Standard* de 25 Julho de 1874; o *Gazzetta di Treviso* de 6 de Agosto de 1874; o *Morgen Post* de 10 de Agosto de 1874.

58 O quarteto era formado por Marianne Stresow, no violino, Charlottte Deckner, na viola, Elise Weinlich, no violoncelo, e Josephine Amann, no piano.

59 *Musikalisches Wochenblatt*, 21 de Junho de 1878, 315; *Le Confédéré*, 25 de Outubro de 1878.

Finalmente, uma nova mudança levou o casal Amann, Elise Weinlich e o cantor Georges Harmsen, a fazer uma digressão à América do Sul. Na sua viagem para Lisboa, onde deveriam embarcar, estiveram em Espanha, onde o trio de músicos se apresentou em Barcelona e depois em Madrid, tendo a maestrina dirigido na capital, no final de Dezembro, a orquestra Rossini,^[60] esta inteiramente masculina. Até ao momento, não se conhecem reacções dos músicos perante a líder da orquestra, nem tão-pouco parece ter havido na imprensa qualquer comentário a esse facto. Pelo que se escreveu nos jornais, os concertos dados em Madrid não tiveram muito público e o facto de não vir já acompanhada pelas suas instrumentistas deve ter contribuído para isso.

Finalmente, chega a Lisboa em Janeiro de 1879 para embarcar para o Brasil, só que a doença impediu Josephine Amann-Weinlich de prosseguir viagem. Na capital, o contexto em que vai exercer a regência da orquestra é radicalmente diferente dos narrados até ao momento. Dirigirá, em 1879 e 1880, a orquestra da Associação Música 24 de Junho, formada por músicos do sexo masculino, a qual atravessava uma crise, pelo que o nome de uma mulher para a dirigir terá funcionado como um «mal menor» para a maioria dos músicos, que sem ela não teriam trabalho. Apresenta-se, a seguir, o programa do primeiro concerto dado no Teatro da Trindade em 2 de Fevereiro de 1879.

Tabela 3. Programa do concerto no Teatro da Trindade em 2 de Fevereiro de 1879, colecção de programas de espectáculos musicais, 5 vols. [1736-1936].

Primeira Parte	
1. C. M. de Weber	<i>Freischütz</i> , ouverture para orchestra
2. R. Wagner	Aria da opera <i>Tannhäuser</i>
3. Spohr	«La Rose», para violoncello
4. Popper	«Papillon», para violoncello
5. J. Strauss	«Sang Viennois», valsa para orchestra

60 «Noticias teatrales», *La Union*, 27 de Dezembro de 1878, 3.

Segunda Parte	
6. Hérold	<i>Zampa</i> , ouverture para orchestra
7. Schubert	«Liebesglück», para canto
8. Gounod	«Marguerite», para canto
9. Saint-Saëns	«Romance», solo para violoncello
10. Offenbach	«La Muzette», solo para violoncello
11. J. Strauss	«Vie d'Artiste», valsa para orchestra
12. Lorenz	Quarteto para as novas trompas Wagner, ^[61] <i>Adagio</i> religioso
13. Mendelssohn	Quarteto para as novas trompas Wagner, «Der frohe Wandersmann Lied»
14. Strauss	<i>Pizzicato</i> , polka para orchestra

Como se pode observar neste programa, continuam a figurar valsas da família Strauss, que eram um dos grandes atractivos das suas apresentações, em particular o *Pizzicato*, assim como solos pelas suas cabeças de cartaz — Elise Weinlich e Georges Harmsen. Contudo, verifica-se a inclusão de um trecho de Wagner, compositor que já dirigira em Madrid e que tinha sido raramente ouvido em Portugal. Durante a sua estada fará ouvir várias aberturas e entreactos das óperas do compositor alemão, contribuindo para a divulgação dos primeiros trechos deste músico e de outros igualmente pouco conhecidos no país.^[62] Em contrapartida, deixará de dirigir obras suas que só serão divulgadas na revista que dirigiu.

Como se viu, a estrutura dos programas dos seus concertos não sofrerá grandes alterações na passagem da orquestra feminina para a orquestra masculina, embora passe a contar com mais instrumentistas. O público que a vai ouvir ao Teatro da Trindade inclui, tal como noutros países, pessoas da alta sociedade, entre as quais se encontra o rei

61 Os músicos que formavam o quarteto eram: Enesto Victor Wagner, Daniel Wagner, Eduardo Wagner e Joaquim Thomaz del Negro.

62 Ver, a respeito da recepção de Wagner em Portugal, Artiaga e Cymbron (2012).

D. Fernando, que terá assistido a todos os concertos que se realizaram nessa sala,^[63] e as duas irmãs Weinlich darão sinais de apreço, apresentando-se nas *matinéas* do Teatro da Trindade vestidas de branco e azul «em obsequio á Carta».^[64]

A recepção da imprensa foi, em geral, bastante boa, ouvindo-se, mais uma vez, elogios à maestrina tais como «notavel competencia e rara sciencia musical».^[65] Pelo que se lê nas críticas, parece ter suplantado as expectativas do público. Contudo, as reservas que os músicos da orquestra colocaram à sua direcção não se fizeram ouvir na imprensa, mas sim nos «bastidores» e a única razão pela qual terão acatado ser dirigidos por uma mulher deveu-se ao facto de o empreendimento ser benéfico para a sua Associação.^[66]

A sua actividade como maestrina terminará no final de 1880. Nos últimos sete anos de vida, para além de dar aulas particulares de piano, desempenhará dois novos papéis: o de mãe de três filhos e o de editora do periódico *Gazeta Musical, Publicação Quinzenal de Música, Theatros e Bellas-Artes*, que dirigirá entre 1884 e 1886. Morre no ano seguinte de tuberculose.

Josephine Amann-Weinlich mostra, com a sua actividade musical tão diversa, que a arte dos sons não servia apenas para ocupar o tempo ocioso das raparigas. Leppert defende que, nos séculos XVIII e XIX, o tempo tem dois significados consoante o género. Assim:

Time for the male was a developmental parameter lived socially. For women, time was non-developmental and lived familiarly. [...] Activities viewed as non-developmental and expressive of stationary time, such as music, were peripheral to men's lives and fundamentally improper for them to engage in. But for females such activities were considered *by men* appropriate and important, as delineators both of gender difference, and of gender hierarchy (Leppert 1993, 28-29).

63 G. T., «Concerto Viennense», *Revolução de Setembro*, 9 de Março de 1879, 2-3.

64 Guilherme d'Azevedo, «Chronica Occidental», *O Occidente*, 15 de Fevereiro de 1879, 26.

65 *Ibid.*

66 Esta questão é tratada no artigo «Josephine Amann, uma maestrina entre a Europa, os Estados Unidos e Portugal na 2ª metade do século XIX» ver nota 1.

Através das várias actividades profissionais que exerceu, Josephine Amann-Weinlich levou a que outras mulheres desafiassem, como ela, o mercado de trabalho, quer na Europa quer nos Estados Unidos, apresentando-se como instrumentista e maestrina, profissões, então, dominadas por homens. O desafio ainda se tornou maior ao exercer a função de líder na direcção de orquestras já não formadas apenas pelo sexo feminino, mas por homens.

Não se sabe até onde iam as suas funções de empresária, mas o ter percorrido tantos países, sobretudo antes do seu casamento com Ebo Amann, deve ter exigido um grande esforço, não só de organização como de negociação com parceiros que não estariam habituados a tratar de trabalho com mulheres. Margaret Myers observa, a este propósito, que o tipo de dificuldades com que as mulheres se confrontavam no tratamento dos assuntos com os empresários implicava, entre outros, o esforço em evitar relações sexuais com o agente (Myers 1993, 44).

Como se verificou, desde o início da carreira apresentou obras suas, afirmando-se, assim, não só como maestrina, mas também como compositora. A grande maioria das obras são polcas e valsas para orquestra de cordas e também peças para piano. Contudo, em várias delas fez questão de dar títulos bem sugestivos no que respeitava à condição da mulher como: *Frauen-Emanzipations-Marsch* (Marcha de Emancipação das Mulheres), *Freie Gedanken* (Pensamentos livres), *Die Frivole* (A Frívola) (Babbe 2011, 79).

Em Portugal a sua iniciativa ainda se alargou, como foi referido, ao campo da imprensa com a edição de a *Gazeta Musical*, *Publicação Quinzenal de Música, Theatros e Bellas-Artes*, o primeiro periódico musical português a ter uma direcção feminina,^[67] quando eram prevalecentes em toda a Europa as vozes masculinas no discurso sobre música. Nesta revista adoptou, no que ao papel da mulher na música dizia respeito, um discurso moderado, porventura para não perder público num meio intelectualmente tão pequeno como era o português. Contudo, as referências às mulheres estão presentes enquanto autoras de poesia, de textos em prosa, de aforismos e em situações de diversa índole.

67 O seu papel à frente de a *Gazeta Musical* foi tratado pela autora na comunicação «A Gazeta Musical de Josephine Amann» proferida no V Congresso Internacional Música y Prensa, realizado na Biblioteca Nacional de Portugal, 18-20 de Maio de 2017.

Na nova sociedade industrial soube aproveitar os meios que faziam parte intrínseca dela, como os meios de transporte que as levavam, a si e às suas instrumentistas, semanas e meses a fio em viagem, o apoio dos empresários musicais e, muito em particular, a publicidade. A primeira vez que esteve em Paris, começou a sua apresentação pública com um concerto dado à imprensa onde se encontravam músicos como Ernest Reyer, Victorin Joncières, Jules Pasdeloup e muitos outros nomes da vida artística parisiense.^[68] No dia seguinte, todos os jornais comentavam o concerto, fazendo, como se pretendia, uma grande publicidade à «Orchestre de dames».

Quer a maestrina, quer as jovens que faziam parte da orquestra espantavam os cronistas com a sua atitude calma, concentrada e séria. Como sublinhava um jornalista com surpresa: « Jouer ainsi sans babil-ler, sans scrutter le public, sans laisser choir un object quelconque pour le ramasser de face, quel prodige! »^[69] Um outro cronista comentava: «They make no appeal to, or even recognise the audience. Their faces are eloquent with music and they mean music, whilst the performance is emphatically as opposed to anything that is bold or sensational as can possibly be conceived.»^[70] Em palco, enquanto mulheres, chamavam a atenção para a sua feminilidade, a partir do cuidado imenso que punham na maneira como se vestiam e nos pequenos adereços que utilizavam; enquanto instrumentistas pareciam querer dizer que não era apenas a exibição do seu género que contava, mas de igual modo a sua competência musical, em que o importante era o que tocavam. Então, como que se apagavam, para dar a ouvir apenas a música. Essa foi uma das conquistas de Josephine Amann-Weinlich, mostrar que, nos vários papéis que desempenhou, tradicionalmente pertencentes ao homem, não deixava de ser mulher, sem que qualquer um deles ficasse a perder. Em Portugal, a sobriedade, precisão e competência com que dirige é a mesma. Contudo, a história desconhecida terá ainda muito a dizer, não só sobre a maestrina como da sociedade portuguesa desta época.

68 Jules Prével, « Courrier des Théâtres », *Le Figaro*, 1 de Dezembro de 1873.

69 *Le Bas Bleu, Moniteur Mensuel des Productions Artistiques et Littéraires des Femmes*, 1 de Janeiro de 1874.

70 «The Viennese Ladies», *The Era*, 21 de Junho de 1874, 10.

Referências

- Artiaga, Maria José. 2017. «Josephine Amann, uma maestrina entre a Europa, os Estados Unidos e Portugal na 2.^a metade do século XIX.» In *Exilience au féminin dans le monde lusophone (XX^e-XX^e siècles)*, editado por Maria Graciete Besse, Maria Araújo da Silva, Ana Paula Coutinho e Fátima Outeirinho, 291-99. Paris: Éditions Hispaniques.
- Artiaga, Maria José, e Luísa Cymbron. 2012. «Before the Arrival of Lohengrin: the Wagner Phenomenon and its Consequences in Portugal Between 1861 and 1883.» In *Consequences of Wagner: Proceedings of the International Conference*, coordenado por Paulo Ferreira de Castro, Gabriela Cruz e David Cranmer, 124-40. Lisboa: CESEM. CD-Rom.
- Babbe, Annkatrin. 2011. «Ein Orchester, wie es bisher in Europa noch nicht gesehen und gehört worden war»: Das «Erste Europäische Damenorchester» von Josephine Amann-Weinlich. Oldenburg: BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg.
- Bödeker, Hans Erich, Michael Werner, e Patrice Veit, eds. 2002. *Le Concert et son Public: Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de L'homme. Disponível em <https://books.openedition.org/editionsmsmh/6740>.
- Citron, Marcia J. 2000. *Gender and the Musical Canon*. Urbana: University of Illinois Press.
- Ellis, Katharine. 1999. «The Fair Sax: Women, Brass-Playing and the Instrument Trade in 1860s Paris.» *Journal of the Royal Musical Association* 124 (2): 221-54.
- Giani, Ilaria. 2014. «“Donna non vidi mai”: l’impatto degli stereotipi di genere sulla scelta delle carriere musicali in Italia.» *Gli spazi della musica* 3 (1):12-31. <http://www.ojs.unito.it/index.php/spazidellamusica>.
- Leppert, Richard. 1993. *Music and Image: Domesticity, Ideology and Socio-Cultural Formation in Eighteenth-Century England*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Myers, Margaret. 1993. *Blowing Her Own Trumpet. European Ladies’ Orchestras & Other Women Musicians 1870-1950 in Sweden*. Göteborg: Göteborgs Universitet.
- Rosa, Joaquim Carmelo. 2009. «Struggling at the Margins: Musical Education in Lisbon (1860-1910).» PhD diss., University of London, 2009.
- Santella, Anna-Lise P. 2012. «Modeling Music: Early Organizational Structures of American Women’s Orchestras.» In *American Orchestras in the Nineteenth Century*, editado por J. Spitzer, 53-77. Chicago: Chicago University Press.
- Tick, Judith, Margaret Ericson, e Ellen Koskoff. 2001. «Women in Music.» In *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52554>.
- Vieira, Ernesto. 1900. *Dicionário biographico de musicos portugueses: historia e bibliographia da música em Portugal*, 2 vols. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro.

Weber, William. 2002. «The Origins of the Concert Agent in the Social Structure of Concert Life.» In *Le Concert et son Public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, editado por Hans Erich Bödeker, Michael Werner, Patrice Veit, 121-47. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de L'Homme. Disponível em <http://books.openedition.org/editionsmsh/6765>.

Periódicos

Chicago Tribune

Correspondence: New York

Der Fortschritt auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens

Exeter Flying Post

Fränkischer Kurier Nürnberg-Fürther neueste Nachrichten

Fremden-Blatt

Gazeta Musical

Gazzetta Piemontese

Jörgel Briefe

L'Illustration

L'Univers illustré: journal hebdomadaire

La Moda Elegante

Le Bas Bleu, Moniteur Mensuel des Productions Artistiques et Littéraires des Femmes

Le Confédéré

Le Festival, journal musical et orphéonique

Le Figaro

Le Ménestrel: journal de musique

Musikalisches Wochenblatt

Neues Fremden-Blatt

Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe)

Prager Abendblatt

Revolução de Setembro

The Daily News

The Era

The New York Herald

The Wheeling Daily Intelligencer

Trewman's Exeter Flying Post

CINIRA POLÔNIO, ETELVINA SERRA E PALMIRA BASTOS

UMA ANÁLISE DA CRÍTICA LUSO-BRASILEIRA ENTRE 1870 E 1910*

Angela Portela

Entre as últimas décadas do século XIX e a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), percebe-se um relativo avanço no que se refere à liberdade, aos direitos e à profissionalização feminina. As transformações políticas e sociais, como as decorrentes da industrialização, atingiram o universo das mulheres, possibilitando um despertar sobre a sua condição social. A sua gradual inserção no mercado de trabalho e o exercício de profissões remuneradas, as melhorias nas condições sanitárias e de saúde, o maior controle de natalidade e o surgimento de métodos anticoncepcionais^[1] foram alguns dos fatores que contribuíram para lançar o então gênero «subalterno» na esfera pública, produzindo, como efeito, o clamor pela maior participação social feminina na vida pública, através do direito ao voto e à instrução, e o reconhecimento de sua posição enquanto profissional, marcadamente revelada pelo movimento sufragista, desencadeados pela primeira onda feminista. Segundo Vaquinhos (2011), associam-se a estas novas condições a ascensão da burguesia e o desenvolvimento do comércio e dos serviços, que passam a encontrar na mulher um potencial cliente e valioso consumidor. Sobre este assunto, menciona que, por conseguinte:

* O presente trabalho foi realizado com apoio da CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil.

1 Citron (2001) menciona que, na década de 1880, a indústria desenvolveu técnicas que baratearam a produção de borracha, dando notável fôlego à disseminação do preservativo masculino e do diafragma, este último desenvolvido na década referida, o que proporcionou maior controle reprodutivo às mulheres.

Acompanha esta mudança, a difusão de um novo discurso sobre as mulheres, o qual tende a reabilitá-las, [...] [reivindicando-se] a valorização do seu estatuto e do seu lugar na sociedade. Sendo conhecido por feminismo ou feminismos, este ir-se-á consubstanciar sob diversas formas de intervenção, desde a fundação de associações a manifestações políticas, passando pela organização de conferências públicas, a criação de jornais e de revistas ou a publicação de artigos na imprensa (Vaquinhas 2011, 25).

Em Portugal, o feminismo assumiu um carácter menos radical comparado a outros países da Europa, porém intimamente ligado aos ideais políticos da República (1910),^[2] tendo, por vezes, anseios em comum (Vaquinhas 2011). No Brasil, os movimentos de luta pelos direitos das mulheres ganharam gradualmente mais visibilidade no século xx, porém, assim como em Portugal, estavam atrelados à República (1889), acompanhando o rol de remodelações políticas e sociais da segunda metade do século xix. Um exemplo que ilustra o clamor republicano-liberal brasileiro pode ser encontrado na vida e na obra da compositora Chiquinha Gonzaga (1847-1935),^[3] que não só atuou como compositora profissional e regente, espaço nitidamente dominado pela figura masculina, como também penetrou nas esferas legais, debatendo problemas vinculados à regulação da classe de compositores. Desta forma, promoveu o embate em prol da revisão e defesa dos direitos autorais, à sua época ainda muito controlados pelos editores e empresários de teatro, bem como empreendeu notável esforço por estabelecer a fundação da primeira associação brasileira vocacionada aos interesses de seu grupo profissional.

[...] a vida de Chiquinha Gonzaga teve inúmeros aspectos de rebeldia aos valores da época e de luta por direitos de mulheres e de artistas, de luta pela libertação de escravos e pela proclamação da república, tendo atuado, também, na criação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Em 1885, ela se tornou a primeira mulher a dirigir uma orquestra, no Brasil, tendo regido os músicos do teatro e a banda militar, assim como um concerto de cem violões, em 1887, no Teatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro (Freire e Portela 2013, 293).

2 Para mais detalhes sobre as mulheres atrizes no contexto do teatro português e as suas relações com o movimento republicano, bem como as suas reivindicações pelos direitos femininos, ver Abreu (2011).

3 Para mais informações a respeito da vida e da obra de Chiquinha Gonzaga, ver Diniz (1984).

Embora o século XIX, especialmente a sua segunda metade, tenha sido marcado por mudanças significativas, a consolidação destas ainda se apresentou difícil e lenta. «A necessidade de segurança, que caracteriza a burguesia, e o receio de mudança, travaram a acção feminina» (Vaquinhas 2011, 20), configurando, assim, um espaço de conflitos e contradições. Contudo, as aspirações republicanas trouxeram ênfase a práticas sociais vinculadas a esta ideologia, como a crescente valorização da imagem pública socialmente constituída.^[4] Sob este prisma, emerge que um dos principais organismos estruturadores da imagem pública (como ainda o é em nosso tempo) seja, então, a comunicação social, notadamente expressa pela imprensa escrita.

A imprensa, segundo Habermas (1984), é o veículo através do qual a sociedade se outorga a possibilidade de reconhecimento e julgamento, inscrevendo seus objetos, dessarte, na opinião pública. Assim, é desejo das mulheres artistas, como as atrizes-cantoras, compositoras e instrumentistas, terem suas produções artísticas noticiadas na imprensa, pois isto implicaria a sua exposição e, finalmente, emersão no *corpus* da sociedade, onde irão finalmente competir pela aceitação social. A imprensa, contudo, não é homogênea, mas sim uma pluralidade de discursos orientados cada qual segundo os interesses e aspirações por cinzelar na opinião pública os aspectos de percepção das classes que representa.

A esfera pública, deste modo, pode ser entendida como um espaço de definições sobre os estatutos sociais, influências que interferem na opinião pública e moldam o senso comum, assim como uma arena de conflitos e negociações, palco onde se revela uma dinâmica fluida de aceitação e refutação, esta sendo, então, essencial para a construção coletiva de identidades. A conceituação de esfera pública e opinião pública, conforme trazida por Habermas (1984), em vista disto, será considerada através da perspectiva de Nancy Fraser (1990), que a redimensiona, abrindo espaço para uma esfera pública que inclui esferas paralelas, abarcando as vozes de mulheres e minorias.

The public sphere produces consent via circulation of discourses that construct the «common sense» of the day and represent the existing order as

4 Sobre o importante papel da imprensa e sobre as implicações sociais vinculadas à relação entre a esfera pública e a esfera privada, assim como a construção da imagem pública, ver Habermas (1984).

natural and/or just, but not simply as a ruse that is imposed. Rather, the public sphere in its mature form includes sufficient participation and sufficient representation of multiple interests and perspectives to permit most people most of the time to recognize themselves in its discourses. People who are ultimately disadvantaged by the social construction of consent nonetheless manage to find in the discourses of the public sphere representations of their interests, aspirations, life-problems, and anxieties that are close enough to resonate with their own lived self-representations, identities, and feelings. Their consent to hegemonic rule is secured when their culturally constructed perspectives are taken up and articulated with other culturally constructed perspectives in hegemonic socio-political projects (Fraser 1990, 78).

Sem dúvida, a ausência de participação na esfera pública poderá conduzir uma categoria de indivíduos a uma intensa dificuldade de edificação da sua identidade, cujo fim seria, assim, a sua nulidade social. Porém, a esfera pública não se desvela igual para todos, mas sim um campo de batalha de discursos, onde cada categoria social busca defender-se a si própria e agregar, assim, os elementos de sua identidade. É, de modo geral, desejo de todos os grupos sociais se fazerem representados na esfera pública, pois, deste modo, se assumem como parte da sociedade e se entendem como tal. Contudo, Fraser (1990) aponta que alguns discursos se tornam hegemônicos, enquanto outros, alijados dos mesmos estatutos de reconhecimento, precisam dialogar com os primeiros e buscar, desta sorte, um formato pelo qual consigam participar deste espaço de circulação de ideias que os inserirá na opinião pública.

Conforme apontamos, a imprensa sofre a interferência da opinião pública ao passo que, dialeticamente, contribui para a remodelagem desta, realizada segundo as suas elocuições. Torna-se ela como um canal para a opinião pública, facultando-lhe tanto a passagem, pois que a valida e aceita, quanto a forma, pois que a adapta e enquadra em seu discurso. No contexto do objeto em causa, a imprensa mostra-se cercada pela opinião pública, uma vez que necessita estabelecer um padrão de restrições e protocolos para a imagem feminina, ao passo que, por outro lado, contribui para a sua exposição e renovação, atribuindo à mulher artista uma nova e destacada posição na sociedade, o que esteve sempre em consonância com as exigências comerciais do mercado de espetáculos músico-teatrais de então.

A imprensa luso-brasileira teve um papel fundamental na divulgação e no registro da atuação feminina nos espetáculos músico-teatrais, no período abordado. Neste, tem lugar uma intensa movimentação de pessoas entre Brasil e Portugal, abrangendo grande gama de classes sociais e profissionais, nas quais se destaca o volume de emigrantes intencionando trabalhar nas áreas do comércio e das artes. Por conseguinte, carregadas pelo fluxo de pessoas, ambos os países experimentaram notáveis trocas culturais, conforme demonstra Oliveira (2012):

As memórias [pesquisadas pelo autor] refletem o fluxo de emigração de portugueses para o Brasil no século XIX e início do século XX, abrangendo todas as classes sociais, e ao qual a língua e a relação histórica e cultural não são com certeza alheias. Por várias vezes se referem atores e atrizes que se fixaram no Brasil [...]. Certos empresários de teatro, ditos «brasileiros» e com os quais se estabelecem os contratos para as *tournées*, nasceram em Portugal [...]. Do próprio empresário do Teatro D. Amélia (Visconde S. Luiz de Braga, residente em Lisboa a partir de 1892), diz Antônio Pinheiro que «nunca ao certo se soube se era brasileiro ou português» e que o mesmo quando interrogado respondia que no Brasil era português e em Portugal, brasileiro (Pinheiro 1929, 33). Assiste-se assim a uma natural (con)fusão entre as duas comunidades (Oliveira 2012, 87).

Estas podem ser percebidas também no meio teatral, concernente a espetáculos de operetas, mágicas e revistas, ambientes artísticos que, de outro modo, igualmente se tornaram um espaço de significativa visibilidade da mulher enquanto profissional.

A voga das operetas, das mágicas e das revistas imprimem uma mudança de escala no panorama teatral brasileiro: a ampliação do número de espetáculos, de afluência do público, de companhias, de casas de espetáculos, de produções teatrais, de grandes sucessos e de circulação de dinheiro em torno do que se revela novo negócio, a indústria da cena. São muitos os que se arriscam no novo mercado, imigrantes e aventureiros, homens de teatro e empresários, portugueses como Dias Braga e Sousa Bastos, ou brasileiros como Braga Junior. A febre das companhias durante o Encilhamento atinge até mesmo as empresas teatrais no início dos anos 90 [1890]. Diretores de companhia tornam-se cada vez mais empreendedores homens de negócio e, entre os atores, cantores e toda a imensa gama de profissionais que compunham uma companhia teatral, surgem grandes

estrelas que se revezam entre Rio, capitais de província e turnês europeias (Mencarelli 2003, 4).

Deste modo, este trabalho, através do estudo a respeito das atrizes-cantoras Cinira Polônio (1857-1938), Etelvina Serra (1882-1973) e Palmira Bastos (1875-1967), dedica-se a analisar determinados aspectos da construção da imagem pública feminina expressos pela imprensa da época, procurando evidenciar principalmente os discursos de gênero praticados por estes meios e a sua relação com o desempenho e atuação da mulher artista. A pesquisa realizada sobre artigos da imprensa tem demonstrado que, ao tratar da mulher musicista, cantora e artista, usualmente seus autores interpolam suas críticas com elementos subjetivos oriundos da expectativa social atribuída à mulher. Assim, a crítica do período abordado faz correr, por sobre as suas percepções técnicas, uma representação da figura feminina que a enuncia antes como mulher, do que como artista, impondo-lhe a expectativa de conformação a vertentes comportamentais, ideológicas e sociais transversais ao desempenho e à proficiência artísticos, mas sim associados ao seu enquadramento nos modelos esperados para a mulher pela sociedade em questão. A isto temos denominado, no escopo deste trabalho, de discurso de gênero, implicando que este fluxo de ideias paralelas se encontra comum e obrigatoriamente amalgamado às análises técnicas das críticas musicais e artísticas da imprensa. Exemplos ao longo deste trabalho demonstrarão como este discurso se insere na abordagem e opinião da imprensa e seus autores.

Esta análise foi realizada a partir da ótica de Citron (1993), que interpreta as relações de gênero como um contexto complexo e em constantes trocas sociais. Desta forma, a autora desvia-se do entendimento que as delimita segundo uma perspectiva dicotômica e polarizada, para então se basear nas múltiplas dinâmicas e interações entre os gêneros, assim como o produto social deste processo contínuo. Ainda, associamos à contribuição de Citron (1993) a perspectiva da «opinião pública» consoante Fraser (1990), onde esta é compreendida como uma opinião geral e coletiva, porém definida segundo o manancial ideológico circulante na esfera pública.

Atrizes-cantoras: imagens públicas e perfis

Neste referido cenário cultural,^[5] a participação de cantoras e atrizes era frequentemente noticiada pelos periódicos luso-brasileiros, evidenciando o prestígio alcançado por elas, bem como o reconhecimento do público no Brasil, em Portugal e em outras partes da Europa, vindo a representar um ideal de feminilidade muitas vezes conflitante com aquele desenhado para as mulheres pelas concepções vigentes da sociedade. Percebe-se que a aceitação profissional das mulheres, como atrizes-cantoras, nos espaços luso-brasileiros, dava-se de maneira mais natural, aparentemente, do que como instrumentistas e compositoras. É o caso das atrizes-cantoras Cinira Polônio, Palmira Bastos e Etelvina Serra, que se sobressaíram pelas suas qualidades musicais, conquistando respeito e admiração do seu público. Recorrentemente, elas eram retratadas pela crítica como mulheres que personificaram o ideal feminino, apesar de possuírem características próprias. Assim, a aprovação da opinião pública atribuía-lhes legitimidade a seus talentos.

Cinira Polônio,^[6] atriz-cantora brasileira, além de seu talento como atriz, destacava-se pela sua perícia musical como pianista, harpista, compositora e regente, tendo obras publicadas pela casa *Narciso, Arthur Napoleão & Miguéz* e anunciadas com frequência no periódico carioca *Revista Musical e de Bellas Artes*. A sua experiência como musicista contribuiu para fortalecer sua figura como atriz, revestindo-a de graciosidade, respeito e admiração, perpetuando a imagem pública da elegância e fineza francesas. Cinira Polônio falava francês e outros idiomas, de modo que cultivava uma reputação de nobreza e inteligência, distanciando-se da tendência de demérito da mulher atriz (Reis 1999).

Por sua vez, Palmira Bastos^[7] foi uma das mais conhecidas atrizes portuguesas, possuidora de uma vasta trajetória teatral. Foi da ópera ao drama, passando pela revista e alta comédia. Filha de artistas espanhóis, estreou em 1890 no Teatro da Rua dos Condes (em Lisboa), dando início a uma carreira que se estendeu por setenta e cinco anos de atividade. No período abordado, ela se destaca principalmente por sua

5 Sobre o cenário cultural e musical deste período, ver Magaldi (2009), Freire (2011) e Cymbron (2012).

6 Reis (1999) apresenta um estudo minucioso sobre a trajetória desta artista.

7 Para mais detalhes sobre a vida desta artista e sua importância na época, consultar as publicações históricas: Bastos (1903) e Bastos (1908).

atuação em operetas, mágicas, revistas, sendo sempre ressaltada como uma atriz muito versátil.

Já a atriz-cantora portuguesa Etelvina Serra,^[8] a seu turno, completou os cursos de canto e de arte dramática no Conservatório Nacional, em Lisboa, com o primeiro prêmio.

O Teatro Nacional abria-me as suas portas, mas, naturalmente, como discípula, com um ordenado insuficientíssimo para as necessidades [Tratava-se de uma proposta de início de carreira no teatro lírico]. Eu tencionava aceitar. No mesmo dia em que devia apresentar-me no Nacional, recebi proposta de Sousa Bastos, que me tinha visto nas provas finais do meu curso e me oferecia noventa escudos.

Consultei o meu querido mestre D. João da Camara, que me disse, olhando-me por sobre as lunetas e sorrindo:

«Ó Serrasinha eu como seu mestre gostava muito que fosse para o [Teatro] Nacional, como seu amigo aconselho-a a ir para o [Teatro] Avenida. De resto isso é uma época. Depois tem as portas de todos os teatros abertas». Entre um mestre e um amigo não ha que hesitar, segui o conselho do amigo.

(*Revista Illustração Portuguesa*, 3 de Novembro de 1919)^[9]

Inicialmente, encontrava-se em dúvida sobre seguir a carreira lírica ou a do teatro ligeiro, vindo, contudo, a optar por esta última. Dessarte, estreou no Teatro Avenida em 1904, representando no referido gênero. Entretanto, em digressões pelo Brasil, Etelvina fez algumas apresentações cantando trechos de óperas, mesmo que ainda sua atividade principal tenha sido no teatro musicado. Embora a técnica vocal da ópera para o teatro musicado diste em alguns aspectos, dispondo cada gênero de suas particularidades interpretativas, pôde-se observar que esta atriz-cantora possuía alguma mobilidade entre ambos, pois a sua formação em canto lírico lhe facultava esta possibilidade. Contudo, era mais frequente que cantoras líricas migrassem da ópera para a opereta ou o teatro musicado do que no sentido reverso.

Jornais e revistas deste período registraram as numerosas turnês de sucesso destas três artistas e destacaram suas digressões entre Brasil e Portugal, realizadas enquanto contratadas de diversas companhias

8 Ver Moreau (1987).

9 Artigo intitulado «Como eu me dediquei ao teatro», de Etelvina Serra.

teatrais que produziam operetas, mágicas e revistas. Os contratos não eram exclusivos e/ou por tempo indeterminado, mas sim dimensionados de acordo com a turnê em questão, podendo a artista ora se inserir em uma companhia, ora em outra. Em geral, estas digressões eram compostas por uma longa viagem ao país estrangeiro, onde havia uma determinada obra ou um conjunto limitado de obras com caráter mais proeminente a ser apresentado, ao qual se acresciam algumas outras apresentações curtas ou variadas, contendo repertório mais livre, como peças avulsas ou mesmo trechos das peças principais.^[10] No escopo da turnê, as companhias percorriam uma sequência de teatros ilustres, transportando as suas inúmeras récitas pelos principais centros locais, costurando assim um périplo de cidades que compunham o mapa daquela digressão.

As artistas estudadas cultivavam o perfil considerado ideal para a categoria de atrizes-cantoras, ao atuarem profissionalmente no teatro musicado, onde lograram congregar, assim, vários elementos que foram considerados, por empresários e críticos, essenciais para uma boa atuação. Deste modo, possuíam o carisma que atraía o público, a beleza que era facilmente adaptada às diferentes nuances dos papéis teatrais e a voz que, segundo a imprensa, ajustava-se à opereta com perfeição. Uma vez que estas artistas eram bem preparadas musicalmente, tornaram-se, portanto, capazes de desempenhar papéis principais com desenvoltura, apesar de nem sempre possuírem o estudo formal em música.

Todavia, percebe-se que, no discurso da época, certos valores e atributos são frequentemente associados à mulher, impondo características de gênero que se distanciam dos ideais de emancipação. Sendo assim, construções como o ideal de mãe e de esposa parecem entrar em conflito com os novos papéis que a mulher espera desempenhar. É preciso que se atente para o fato de que as propriedades com as quais a sociedade desenha a figura feminina vão além do simples juízo de

10 Podemos exemplificar este quadro considerando as notícias publicadas no periódico brasileiro *O Paiz*, no ano de 1899, a respeito de Palmira Bastos. Segundo o mesmo, observamos que, em seus numerosos espetáculos no Rio de Janeiro, a referida atriz-cantora apresentou um conjunto notavelmente diversificado de obras para o teatro musicado, além de pequenas récitas com trechos das obras, sempre em benefício de um dos artistas do espetáculo. A popularidade de Palmira Bastos era comumente evidenciada pela imprensa, conferindo-lhe honra pela habilidade que demonstrava ao transitar entre repertórios muitas vezes bem distintos em volumoso número de apresentações.

valor, ingressando, portanto, no território da representação ideológica da sua condição social. Uma mulher de caráter melancólico e triste, ocupada com o ofício materno e de esposa, está, destarte, encarcerada numa suposta posição de subalternidade, enquanto submissa, dócil e, assim, resignada, fazendo supor que ela se localize sob o controle fácil da figura masculina. Não é ao acaso que a sociedade selecionou a mulher como símbolo do Direito, da Justiça e do Estado (República), pois nela repousa o laço de união da família e integridade da estrutura social. A pátria, compreendida pelos ideais burgueses republicanos como o superlativo da família, exige, portanto, da submissão feminina o seu elo e fundação, em que se sustente toda a sua estabilidade.

Esta [a questão feminina] tornar-se-á uma verdadeira «questão nacional» [referindo-se a Portugal], quando a instituição familiar, da qual a mulher era considerada o principal garante, é considerada como estando em crise. Através da decomposição da família é o próprio Estado também atingido, uma vez que este se reproduz na célula familiar, e vice-versa.

A «família é uma pátria em miniatura» sustentam numerosos autores e, se os alicerces daquela são minados, é a ordem social a grande vítima pois, como afirma Sanches de Frias, «a falta de boa educação na família não pode dar bons filhos à nação» (Vaquinhas 2011, 38).

Da valorização da pátria levada ao exacerbamento no fim do século XIX pelo republicanismo, passa-se à valorização da mulher, sobretudo da mãe, nessa pátria em ponto pequeno que é a família, o lar (Vaquinhas 2011, 41).^[11]

Deste modo, muito embora a transição do século XIX para o XX tenha testemunhado novos clamores quanto ao embate feminino e suas conquistas, a superestrutura ideológica vigente ainda necessitava sustentar, mesmo que de forma remanescente, a condição feminina até então consolidada. Podemos observar este aporte na opinião popular, no consenso geral, na percepção coletiva do papel social da mulher. Assim, no periódico intitulado *O Perfume* (Lisboa), de 15 de fevereiro de 1898, «Dedicado às Damas Portuguesas», em uma seção chamada «Inquérito», pergunta-se «qual a primacial qualidade da mulher?»

11 Embora a autora se refira a Portugal, as suas considerações podem também ser transportadas, com razoável equivalência, ao contexto brasileiro daquela mesma época. Sobre este assunto, ver Priore (2000).

O que mais se ressalta são qualidades da virtude, da honestidade e da beleza, atributos que serão recorrentemente associados à mulher pela opinião pública, e que irão se perpetuar durante o século xx como ideais de comportamento social.

Portanto, alguns termos como: honestidade, virtude, charme, beleza, elegância, refinamento, simpatia, melancolia, tristeza, assim como a imagem de esposa e mãe, eram utilizados como parâmetros de aceitação ou crítica social, estando constantemente em conflito com as novas aspirações por liberdade e emancipação da mulher.

Quanto à mulher artista, devemos notar, portanto, que, em honra dos códigos éticos do período, traços submissos e femininos eram associados à sua atuação como uma retórica de respeito e conformação social. Porque, para a crítica deste período, nem sempre era possível separar a percepção profissional da mulher artista de um discurso de gênero. Para além de a maioria das críticas serem escritas por autores masculinos, havia a necessidade de examinar aquela profissional das artes primeiro como mulher, para depois identificá-la na geografia do espetáculo de que fizesse parte. Se, por um lado, a artista buscava, em prol de sua melhor receptividade perante o público e a crítica, salientar estes mesmos traços mencionados, por outro lado, a crítica da época possuía justamente a esperança de encontrá-los para que pudesse lograr àquela profissional seu rendido reconhecimento.

Como exemplo, podemos destacar o texto em homenagem a Palmira Bastos, escrito por Alberto Braga, presente no *Álbum-Homenagem* editado por José Bastos, em 1903. O autor tece comentários elogiosos ressaltando: «as principaes qualidades, que uma artista de theatro deve possuir para agradar ao publico, são: formosura e talento». E prossegue comentando que «Palmyra Bastos tem a formosura e o talento para agradar; mas tem ainda uma voz encantadora» (Braga cit. in Bastos 1903, 95), garantindo a competência e habilidades necessárias para que ela se aventure tanto na opereta, quanto na ópera (se fosse o caso). Descreve com riqueza o sentimento de tristeza e melancolia, reafirmando as características femininas supracitadas.

Quem, antes de a ter visto pela primeira vez no palco, a tiver visto no camarim, sente logo por ella a sympathia, que, em geral, inspiram as pessoas que teem no semblante uma tenue expressão de tristeza, não a tristeza afflitiva que vem das desillusões e das amarguras da vida, mas essa vaga e cariciosa tristeza, que surprehende as pessoas de coração delicado,

quando assistem, por exemplo, ao pôr do sol, n'uma tarde melancolica de outomno.

Mas, uma vez no palco, se o papel que tem de desempenhar é alegre, logo aquella expressão de tristeza se dissipa, como se dissipa e funde no azul do ceo uma ligeira nuvem que passa... (*ibid.*).

Observamos, desta forma, que os sentimentos de tristeza e melancolia eram frequentemente atrelados a uma expressão sonhadora e romântica com a qual a mulher era necessariamente associada para que fosse considerada honrada, ainda que, no palco, sua atuação exigisse outros caracteres. A despeito da retórica carreada pela imprensa no esforço por construir, para estas atrizes-cantoras, uma imagem pública de respeitabilidade, Cinira Polônio, Etelvina Serra e Palmira Bastos, dentro do círculo profissional do teatro, teceram também uma postura de mulher forte, inteligente, capaz e independente, que, até certo ponto, desafiou os comentários que pelos periódicos lhes eram outorgados. Cada uma delas chegou a alcançar, em seus respectivos momentos, notável autonomia nos espetáculos onde trabalharam, assim como, certa inserção na direção técnica dos mesmos.

A mulher artista e a imprensa: conflitos e contradições

Podemos dizer que esta inserção da mulher no mercado de trabalho da música, conforme temos descrito no estudo da época referida, talvez não tivesse ocorrido senão através da configuração de uma nova cartografia, a qual se preocupou em contemporizar a presença feminina emergente com as antigas garantias de um discurso de gênero já validado (e, portanto, socialmente afirmado), permitindo, assim, a sua aceitação na esfera pública, ainda que, muitas vezes, sob a égide da dicotomia que porta esta condição fortuita a que a mulher profissional e artista fora imposta. A imprensa, outrossim, tornou-se o órgão social de especial interesse para a difusão destas garantias, desta percepção social que cunhou a postura feminina durante muitos anos.

Um exemplo bem evidente de como os comentários e críticas deste período traziam, em seus discursos, uma retórica de gênero bem definida pode ser encontrado em um artigo da revista *A Arte Musical*, publicado em Lisboa, em 31 de março de 1909, onde o seu autor, Antonio Arroyo, comentou dois recitais realizados por um casal de pianistas do

Porto, a saber, Luiz Costa e Leonilda Moreira de Sá e Costa. Apesar de não serem apresentações no contexto de teatro, e sim em salas de concerto (no Salão do Conservatório Nacional e na Sociedade de Música de Câmara, ambos em Lisboa), ainda assim o texto é interessante pelo que denota a construção da imagem pública da mulher instrumentista vinculada a um discurso de gênero. Com o título «Os pianistas Luiz Costa e sua mulher», desde o início o autor já determinou dois patamares distintos para os músicos que analisou. Na primeira parte do texto, assumiu a considerável proficiência de ambos os pianistas. «Ha tempos já, falando com amigos meus de Lisboa que se ocupam de musica, tive por vezes ocasião de citar os nomes de dois pianistas do Porto, Luiz Costa e sua mulher, D. Leonilda Moreira de Sá e Costa, e disse que eram dois artistas excellentes, de primeira ordem» (*A Arte Musical*, 31 de março de 1909). Neste excerto, o autor tratou a pianista Leonilda Moreira de Sá e Costa pelo título de «mulher»¹² de Luiz Costa, referenciando-a sob a perspectiva da sua posição na instituição da família. Identificou-a, assim, como mulher e esposa, e não como musicista, abrindo uma discrepância entre o reconhecimento do caráter profissional de cada membro do casal.

Ainda em sua crítica, atribuiu a Luiz Costa um caráter profissional e viril, ressaltando sua técnica perfeita e completa, usando termos como: «vigor e profundez notáveis», «inexcedível, sob qualquer aspecto», «personalidade e originalidade», e «talento serio» (*A Arte Musical*, 31 de março de 1909). Mais adiante, atribuiu a Leonilda, em contraposição, um caráter amador e feminino para definir sua execução musical. Utilizou termos como: «artista de um genero muito diverso», «technica perfeita e sobremaneira delicada», «artista absolutamente feminina», «delicado e fino temperamento de uma senhora», «de uma graça subtil e algo melancolica», «charme» (*A Arte Musical*, 31 de março de 1909). Curiosamente, o autor reconheceu que ambos os pianistas foram alunos dos mesmos professores, o que, supostamente, tenderia a uni-los nas veredas da mesma escola interpretativa, fato que não é tão presente

12 Mesmo no contexto familiar, o substantivo «mulher» em lugar do título de «esposa» já é, por si só, uma construção de gênero, de submissão e posse, e não um posto de equivalência que porventura fosse ocupado por um dos membros do casal. Nota-se, entretanto, que esta prática ocorre livremente ainda em nossos dias, caracterizando a assimetria entre os dois componentes daquela estrutura, uma vez que à mulher não é socialmente esperado que apresente seu esposo como seu «homem».

no texto do autor justamente em virtude da necessidade de expressar a retórica que sobressalte as diferenças de gênero.

[...] Luiz Costa possui uma técnica perfeita e completa, um conhecimento muito elevado do timbre, um estilo superior e grande multiplicidade de aspectos na interpretação. Depois de revelar vigor e profundidade notáveis em Bach, grande fantasia e ardor romântico em Liszt, deu-nos a ballada de Chopin mais encantadora e *bem narrada* que possa imaginar-se; aqui foi absolutamente inexcelsível, sob qualquer aspecto que se considere (*A Arte Musical*, 31 de março de 1909).

[...] D. Leonilda Moreira de Sá Costa, que igualmente foi discipula do mesmo mestre, seu pai, e que também tomou lições com Vianna da Motta nas suas viagens a Portugal, é uma artista de gênero muito diverso de seu marido. Julgo-a, de todas as nossas pianistas, a mais excelente música; e ela revelou-se assim na maneira como acompanhou os solos de violino [...]. A sua técnica perfeita e sobremaneira delicada, definem-na no costume como uma artista absolutamente feminina. Nas peças de mais superior dificuldade que lhe tenho ouvido, como por exemplo a *Sonata* de piano e rabeca de Cesar Franck, que ela executa com a mesma perfeição e *à vontade* das que acima cito, eu julgo encontrar sempre o delicado e fino temperamento de uma senhora, de uma graça subtil e algo melancólica. D'ahi vem porventura o *charme* que lhe reconhecem todos os que têm podido ouvi-la e para que muito concorre a bela qualidade do som que tira do piano (*A Arte Musical*, 31 de março de 1909).^[13]

Apesar da distância ideológica com que o autor localiza cada membro do casal, podemos supor que o uso retórico dos seus comentários tem, por fim, um caráter elogioso e de conformação social, posto que é, portanto, ressaltado o elevado valor artístico de ambos os músicos. Deste modo, o discurso de gênero presente no texto citado se assume como uma necessidade para que a mulher seja «qualificada» e aceita, enquadrando-a dentro da expectativa social a ela designada, sem a qual ela perderia o respeito e a honra. Percebemos, assim, que a interpretação do desempenho profissional da mulher atravessa inexoravelmente este discurso de gênero.

13 Todos os trechos em itálico estão presentes desta maneira no texto original. Portanto, são frisos do próprio autor.

A mulher instrumentista, na transição do século XIX para o XX, de maneira geral, percorreu um caminho lento e árido no seu reconhecimento profissional. A ela era outorgada, muitas vezes, a instrução musical, porém com diversas restrições, dentre as quais a profissionalização na arte da música. Ainda assim, mesmo diante desta possível frustração, algumas instrumentistas lograram êxito no tentame da construção de uma carreira musical, mormente a partir do século XX. Mesmo as instrumentistas que alcançaram destaque e grande proficiência, a despeito disto eram consideradas pela sociedade como amadoras, dispostas, então, no mesmo patamar daquelas que nunca avançaram do desenvolvimento artístico e profissional em direção a uma carreira consistente e respeitável.

A título de exemplo sobre as mulheres instrumentistas, podemos mencionar a compositora e pianista francesa Cécile Chaminade (1857-1944), que viajou pela Europa por volta de 1890, como pianista concertista, executando em suas apresentações um repertório significativo de obras de sua autoria.

By the late 1870s Chaminade began to perform publicly as a pianist in chamber music. Her compositional debut occurred in April 1878 and was well received by the press. Throughout her active career as composer-pianist, which lasted until the outbreak of World War I, character pieces for piano and songs formed her repertoire's mainstay. In the 1880s she produced several large-scale works as well, including *Suite d'orchestre* (1881) and *La Sévillane* (1882), a one-act opéra-comique performed privately in concert version. *Callirhoë*, a ballet, premiered in Marseilles (1888) and probably was Chaminade's greatest success. The decade also included the dramatic symphony *Les Amazones* (1884-1888) and the *Concertstück* for piano and orchestra, both introduced in April 1888 in Antwerp. *Concertstück* proved highly successful and enjoyed numerous performances before World War I. Except for the still-popular Concertino for flute and orchestra, written as a competition piece for the Conservatoire (1902), Chaminade composed no other orchestral works. [...]

In fact, Chaminade was one of the most published women composers. She became extremely popular in the United States, where her pieces were also printed (Citron 2001, 179-80).^[14]

14 Citron (2001) faz um levantamento de musicistas européias de 1880 a 1918, incluindo Cécile Chaminade.

As instrumentistas e compositoras, não obstante a expressão de suas obras, não alcançaram o mesmo grau de exposição e destaque que as atrizes-cantoras, pois sua atuação atravessava outros mecanismos sociais. Estas necessitavam competir em um território tradicionalmente associado a profissionais homens, enquanto que as atrizes-cantoras desempenhavam papéis que, pelos seus traços técnicos, foram concebidos para uma artista mulher. Era inclusive desejável que assim o fosse, uma vez que sua condição de mulher ressaltava o perfil dos papéis que deveriam ser representados. Desta sorte, a inserção feminina fora da possibilidade da atuação e do canto não colaborava para a projeção pública da imagem da mulher, ofuscando a produção destas artistas e lançando-as à condição de invisibilidade, o que só fora contemporizado no decorrer do século xx.

Percebe-se, todavia, que, ao contrário da mulher instrumentista, as atrizes-cantoras, como Cinira Polônio, Etelvina Serra e Palmira Bastos, algumas vezes conseguem burlar as expectativas sociais conferidas à mulher, a partir do expediente de manipulação de suas imagens públicas, com forte acentuação de seu caráter intelectual, nobre e refinado, ou mesmo o vínculo com a família, através da posição de esposa e mãe (Palmira Bastos), afastando-se, portanto, deliberadamente, do arquétipo denegrido associado às mulheres atrizes ou artistas, que se expõem em espetáculos públicos. Nos periódicos consultados, percebemos que expressões com os termos elegância e beleza lhes conferem uma rápida aceitação social, possibilitando-lhes mais liberdade no que tange à esfera pública. É neste sentido que, nas notícias dos periódicos *O Paiz*, publicado no Rio de Janeiro, de 1889, e *O Perfume*, publicado em Lisboa, de 1896, sobre Cinira Polônio, esses atributos aparecem sempre vinculados ao seu bom desempenho como atriz-cantora. Podemos mencionar, como exemplo, o trecho: «Ao talento da artista, Mme Cinira junta o encanto de uma bem bonita mulher, o que não faz mal nenhum» (*O Paiz*, 14 de setembro de 1889). E ainda, observamos a frequente agregação de sua imagem à cultura francesa, conferindo-lhe, assim, o *status* de elegância e refinamento. Deste modo, o autor do trecho do segundo periódico enumerado, comentando a reapresentação da ópera *Os sinos de Corneville*, informa que «O desempenho é primoroso por parte de Cinira Polonio que dá um cunho verdadeiramente parisiense ao seu papel, representando e cantando divinamente a sua parte [...]» (*O Perfume*, 12 de julho de 1896). Deste modo, averiguar beleza, refinamento e elegância no desempenho da atriz-cantora se revela, para

o crítico, tão importante quanto os traços técnico-artísticos, como a qualidade da voz e a proficiência músico-teatral.

Os ideais de elegância, fineza e refinamento associados à cultura francesa tornaram-se uma importante ênfase na expressão pública de Cinira Polônio, muito valorizada pela imprensa, como podemos observar na revista *Kósmos*, de 1905, do Rio de Janeiro, com comentário de Arthur Azevedo. «Cinira Polonio, que tem o encanto da carioca e o *chic* da parizienne, agrada muito numa sucessão estonteante de personagens e *toilettes*, cada qual mais elegante e mais rica» (*Kósmos*, maio de 1905). O autor, em outro texto, para o jornal *A Notícia*, de 1901, reforça ainda seu reconhecimento quanto à inteligência manifestada por Cinira Polônio. Este atributo reflete o sucesso e a habilidade com que a atriz-cantora conseguia articular a sua imagem pública perante a sociedade e a imprensa, buscando transparecer os aspectos que a tornassem não só aceitável como também admirada.

[...] Cenira se revelou atriz intelligentissima e cantora muito agradável, comquanto não tivesse — nem era preciso — um voseirão.

Logo em seguida partio para Lisboa, onde foi recebida com todas as honras de estrella de primeira grandeza. Muita gente ha de estar lembrada de um celebre artigo que a seu respeito escreveu Ramalho Ortigão para a *Gazeta de Noticias*, dizendo que na Europa ella representava o Brasil melhor que todos os nossos diplomatas [...] (*A Notícia*, 18 de julho de 1901).^[15]

No jornal *O Perfume*, de 1898 e 1896, a respeito de Palmira Bastos, também notamos que estes atributos lhe conferem uma imagem de docilidade, beleza e virtude, talvez reforçada pelo seu *status* de mulher casada. No excerto de 1898, aponta-se que Palmira Bastos, em *O reino das mulheres* de E. Blum, imprime ao papel de Josefina uma elegância requintada. Já no segundo, de 1896, na mágica *A gata borralheira*, comenta-se que: «Palmyra Bastos, dá nos idéa d'um ser maravilhoso, não só pela sua beleza, e esplendor de *toilettes*, como tambem pela suavidade e frescor de voz, que nos delicia e arrebatá» (*O Perfume*, 18 de outubro de 1896).

Angela Reis salienta que Cinira Polônio:

[...] construiu uma imagem pública no campo artístico e na sociedade baseada na inteligência, educação/cultura e elegância, que a manteve

15 *A Notícia*, publicada no Rio de Janeiro, citação presente na coluna intitulada «O Teatro».

incólume aos preconceitos que atingiam as mulheres que se aventuravam ao mercado de trabalho ou que tinham comportamentos considerados masculinos no século XIX, bem como os associados especificamente às atrizes — tradicionalmente encaradas como prostitutas (Reis 1999, 16).

Podemos interpretar os «comportamentos considerados masculinos» como o rol de liberdades tomadas por estas mulheres, fugindo, portanto, às imposições sociais daquele tempo. Deste modo, observamos que estas atrizes, por exemplo, vestiam-se de homem durante os espetáculos, interpretando papéis de ambos os sexos, conforme o requerido. Elas se permitiam ser mais ousadas em seus relacionamentos afetivos, como também com seus laços de amizade, justificando esta postura supostamente transgressora através da sua imagem de elegância e pompa. Por outro lado, esta imagem projetada por elas sobre si mesmas, com razoável facilidade, era utilizada pela imprensa como um ideal de feminilidade. Isto ocorria porque a imprensa tinha também o objetivo de usá-la para colaborar na promoção dos espetáculos e na atração de seu público, num período onde estes eventos eram de grande aclamação popular, portanto, um proeminente negócio.

Porém, quando Cinira assume o papel de maestrina e compositora, ao lado de Francisca Gonzaga (1847-1935) e outros compositores importantes, na revista *Cá e lá*, em 1904, no Teatro Recreio Dramático, no Rio de Janeiro, seus atributos de refinamento e elegância são ironizados. Ou seja, as mulheres, como atrizes-cantoras, são enaltecidas, porém, como maestrinas, as críticas não lhes conferem tanta seriedade. Deste modo, no comentário encontrado na revista *O Malho*, de 1903, em relação à atuação de Cinira Polônio como maestrina, obtemos que:

Tambem D. Cinira Polonio convidou o *Malho* para a sua festa, em que representou em francez e em portuguez e em que regeu a orchestra do Recreio em lingua por emquanto absolutamente desconhecida.

Registremos com applauso e fervoroso elogio que, como maestrina... a Sra. Cinira notabilisou-se pelo traje com que se apresentou, da mais apurada elegancia e da mais elevada distincção.

Muito *chic*. (*O Malho*, 29 de agosto de 1903)^[16]

16 O autor assina com o nome Bitu'. Observe-se que este periódico era considerado como de caráter mais satírico, o que não invalida, contudo, a exemplificação.

Isto posto, podemos evidenciar, neste aspecto, os conflitos e contradições vividos por estas mulheres artistas. As ocupações de regente e compositor, neste período, uma vez classificadas como de maior autoridade e chefia, são deslocadas para os domínios masculinos, despolarizando a penetração feminina neste campo, a despeito de qualquer atribuição quer social, quer de caráter técnico, que esta possa oferecer. No entanto, musicistas como Chiquinha Gonzaga e Cinira Polônio, apesar disto, auferiram espaços nestas atividades, tendo obras suas impressas em editoras reconhecidas, como também vindo a atuar, ocasionalmente, como regentes, no ambiente do teatro musicado.^[17]

Conclusão

Apesar das limitações impostas às mulheres na época referida, atrizes-cantoras como Cinira Polônio, Palmira Bastos e Etelvina Serra utilizaram qualidades que a sociedade atribuía ao gênero feminino como uma forma de facilitar a sua inserção na esfera pública. A imprensa, por sua vez, legitimava ou não esta construção, fato que observamos quando elas avançavam em ocupações consideradas de preponderância masculina, como as atividades de regência e composição. Estas, por conseguinte, eram atribuições mais impermeáveis para as artistas femininas, porque, para além do desempenho meramente artístico, outorgavam uma posição de comando.

Para que possamos entender e analisar a participação feminina no contexto músico-teatral deste período, é necessário que consideremos os discursos de gênero que atravessavam os comentários e críticas da imprensa de então, que, por vezes, as enalteciam, promovendo-lhes uma imagem pública de elegância e inteligência, ou seja, de aceitação social, porém que, de outra forma, também lhes impunham limitações, criando uma discrepância entre as possibilidades artísticas esperadas de artistas homens e mulheres. Por sua vez, as atrizes-cantoras estudadas demonstraram lograr sucesso ao lidar habilidosamente com as concessões e expectativas sociais, temperando as contradições inerentes à imagem atribuída à mulher, e trazendo para si a ênfase em caracteres que lhes garantiriam uma imagem pública de respeito e reconhecimento, como a elevada educação e a proficiente versatilidade em

17 Sobre estas compositoras e algumas outras, no Brasil, ver Freire e Portela (2013).

línguas, sempre ligadas à inteligência, ou a posição honrada de esposa e mãe, associada ao que se tinha por virtude feminina. Desta forma, num momento de maior efervescência do teatro musicado e significativas transformações sociais, estas mulheres garantiram para si o prestígio através da imprensa, obtiveram algumas concessões e liberdades para o seu melhor desempenho profissional, e construíram, então, uma sólida e notável carreira artística.

Referências

- Abreu, Ilda Soares de. 2011. «A República vai ao teatro.» In *Mulheres na 1ª República: percursos, conquistas e derrotas*, editado por Zília Osório de Castro, João Esteves e Natividade Monteiro, 237-69. Lisboa: Edições Colibri.
- Bastos, José, ed. 1903. *Palmyra Bastos: album homenagem*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand.
- Bastos, Sousa. 1898. *Carteira do artista: apontamentos para a história do theatro portuguez e brasileiro*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand.
- Citron, Marcia J. 1993. *Gender and the Musical Canon*. New York: Cambridge University Press.
- . 2001. «European Composers and Musicians, 1880-1918.» In *Women & Music: a History*, editado por Karin Pendle, 175-92. Bloomington: Indiana University Press.
- Cymbron, Luísa. 2012. *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX: ópera, virtuosismo e música doméstica*. Lisboa: Edições Colibri e CESEM.
- Diniz, Edinha. 1984. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Editora Codecri.
- Fraser, Nancy. 1990. «Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy.» *Social Text* 25/26:56-80.
- Freire, Vanda Bellard. 2011. *O mundo maravilhoso das mágicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa & FAPERJ.
- Freire, Vanda e Angela Portela. 2013. «Mulheres compositoras: da invisibilidade à projeção internacional.» In *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Vol. 1, Série Pesquisa em Música no Brasil, editado por Isabel Porto Nogueira e Susan Campos Fonseca, 279-302. Goiânia e Porto Alegre: Editora da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música).
- Habermas, Jürgen. 1984. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

- Magaldi, Cristina. 2009. «Cosmopolitanism and World Music in Rio de Janeiro at the Turn of the Twentieth Century.» *The Musical Quarterly* 92:329-64. doi:10.1093.
- Mencarelli, Fernando Antonio. 2003. «A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908).» Tese de Doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.
- Moreau, Mário. 1987. *Cantores de ópera portugueses*. Lisboa: Editora Bertrand.
- Oliveira, Cláudia Sales. 2012. «As digressões ao Brasil nas memórias de atores portugueses (sécs. XIX-XX).» In *Rotas de teatro entre Portugal e Brasil*, editado por Maria Helena Werneck e Angela de Castro Reis, 75-94. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Priore, Mary Del. 2000. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto.
- Reis, Angela. 1999. *Cinira Polonio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional.
- Vaquinhas, Irene Maria. 2011. *Senhoras e mulheres na sociedade portuguesa do século XIX*. Lisboa: Edições Colibri.

COMPANHEIRA, MENSAGEIRA E APAZIGUADORA DE ÂNIMOS

MARIA HELENA DE FREITAS E O «MESTRE» ATRAVÉS DA SUA CORRESPONDÊNCIA COM FERNANDO LOPES-GRAÇA

Isabel Pina

Maria Helena de Freitas é descrita de forma sucinta no segundo volume da *Enciclopédia da música em Portugal do século xx*, num artigo assinado por Luísa Cymbron e Bruno Caseirão. A nítida falta de informação acerca daquela que pode ser considerada uma figura central no seio das sociabilidades culturais portuguesas do século xx não é, contudo, aqui atribuída aos autores do artigo, que provavelmente seguiram as diretrizes da publicação destinada ao destaque, em entradas tão resumidas quanto possível, de personalidades tidas como centrais na música portuguesa de uma dada época. A extensão e desenvolvimento das entradas da *Enciclopédia* são assim proporcionais à informação existente e facilmente obténível sobre as personalidades sobre as quais se debruçam — o que, à data, talvez não fosse o caso dos documentos consultados na presente investigação —, ou seja, proporcionais à importância que a historiografia lhes foi votando ao longo do tempo. Neste contexto, é expectável que o artigo sobre Maria Helena de Freitas, uma mulher que, integrada no meio musical, não foi compositora, não exceda uma coluna de uma página da *Enciclopédia*.

Crítica de música. Ingressou no Conservatório Nacional em 1922, onde estudou Piano, Canto e Ciências Musicais. Entre as décadas de 50 e de 90 desenvolveu uma intensa actividade como crítica nos jornais *A Voz* (1959-1974), *Diário Popular* (1974-1992) e *Diário de Notícias* (1992-1998), tendo também escrito para o *Diário de Lisboa* e *O Século Ilustrado*. Colaborou no Teatro Nacional de São Carlos, entre outras instituições, na redacção de notas de programa. Porém, a actividade em que atingiu maior projecção foi a elaboração de programas radiofónicos: foi autora de *O canto e os seus*

intérpretes, o programa com maior longevidade na história da Antena 2 e da Emissora Nacional-RDP (1959-2000) e que constituiu uma referência central da programação daquela estação, e *Ópera comentada* (1962-1993) e ainda comentadora ao vivo dos espectáculos da Companhia Portuguesa de Ópera (1961-1975) (Cymbron e Caseirão 2010, 520).

Fora a sua extensa e importante actividade enquanto crítica musical e locutora de rádio, que talvez tenhamos oportunidade de analisar em momentos futuros, um facto relevante da biografia de Maria Helena de Freitas é deliberadamente ocultado no artigo desta enciclopédia: a sua longa relação amorosa com o compositor Luís de Freitas Branco — seguindo, possivelmente, uma certa tradição de desvalorização dos relacionamentos privados. Neste artigo, pelo contrário, estes são encarados como fundamentais para a compreensão da construção das personalidades e, consequentemente, das acções e obras de figuras historicamente relevantes. Essa relação foi, como já tivemos oportunidade de verificar numa comunicação passada,^[1] ocultada — ou displicentemente mencionada — também na biografia oficial de Luís de Freitas Branco,^[2] nomeadamente nas notícias publicadas na imprensa periódica sobre a morte do compositor, em 1955, que referiam Estela Ávila de Sousa como viúva de Freitas Branco, com quem, aliás, este já não vivia havia muitos anos^[3] — apesar do regresso do compositor a

-
- 1 Comunicação realizada no 4.º Seminário «Música, Teoria Crítica e Comunicação» do Grupo de Teoria Crítica e Comunicação do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, no dia 11 de Junho de 2015, com o título «Discursos na imprensa periódica portuguesa por ocasião da morte de Luís de Freitas Branco». A comunicação consistiu numa análise dos modos como Luís de Freitas Branco foi descrito, na imprensa generalista portuguesa, nos dias imediatamente após a sua morte e como esses discursos contribuíram para a construção da imagem que ainda hoje persiste, entre musicólogos, intérpretes e ouvintes, acerca do compositor.
 - 2 «Mas o início de 1955 foi marcado sobretudo por acontecimentos pessoais que determinaram a sua separação da companheira com que partilhara os últimos treze anos da sua vida» (Delgado, Telles e Mendes 2007, 109-10). Esta é a única referência, juntamente com uma frase que menciona uma reconciliação, à relação de Luís de Freitas Branco e Maria Helena de Freitas presente na única fonte bibliográfica com que, até hoje, se pretendeu abranger a vida e obra do compositor na totalidade. São, portanto, excluídas quaisquer influências ou contrapartidas deste relacionamento amoroso na vida profissional de Freitas Branco, dimensão que, ainda que excluindo totalmente a vida pessoal e profissional de Maria Helena, poderia interessar aos autores da obra.
 - 3 «Com 65 anos, faleceu hoje na sua casa da Rua de “O Século”, 79, o notável compositor, musicólogo e professor Luís Maria da Costa de Freitas Branco [...]. Luís de Freitas Branco era casado com a Sr.ª D. Estela Ávila de Freitas Branco, pai do Sr. Dr. João de Freitas Branco, crítico musical

casa de Estela nesse mesmo ano, aquando da descoberta do envolvimento de Maria Helena de Freitas com Nuno Barreiros e da deterioração da sua saúde, afastamento que, num contexto em que relações não oficializadas pelo matrimónio eram largamente incompreendidas, contribuiu para a marginalização de Maria Helena de Freitas. Contudo, a relação entre Maria Helena e Luís de Freitas Branco era conhecida por muitos dos que os rodeavam, realidade mencionada pela própria no documentário *Luiz de Freitas Branco* (Ruas e Garção 1990) onde, descrevendo a relação entre ambos sem constrangimentos, omite, decerto propositadamente, o envolvimento com Nuno Barreiros e o afastamento de Freitas Branco. Maria Helena de Freitas era sempre tratada, pelos discípulos do compositor, como companheira do «mestre», considerando a correspondência consultada no espólio de Fernando Lopes-Graça, nomeadamente, as fontes epistolográficas que comprovam o reconhecimento desta relação por parte de figuras como João José Cochofel,^[4] Francine Benoît,^[5] Maria da Graça Amado da Cunha,^[6] entre outros. Entre a correspondência do próprio Luís de Freitas Branco para Fernando Lopes-Graça,^[7] a relação com Maria Helena de Freitas é um dado adquirido entre remetente e destinatário, despedindo-se o

do nosso colega “O Século” e presidente da Juventude Musical Portuguesa, e irmão do maestro Pedro de Freitas Branco, director da Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional [...] À família enlutada, apresentamos as nossas condolências.» (s.a. 1955, 10)

- 4 João José Cochofel (1912-1982), escritor e crítico literário e musical do círculo de amigos de Fernando Lopes-Graça que se relacionou mais de perto com Luís de Freitas Branco e Maria Helena de Freitas a partir da fundação da *Gazeta Musical*.
- 5 Francine Benoît (1894-1990), compositora, crítica e professora de ascendência francesa, que se destacou principalmente pelo seu papel na crítica musical portuguesa, sobretudo no jornal *Diário de Lisboa*. Próxima de Fernando Lopes-Graça, Maria da Graça Amado da Cunha e João José Cochofel, foi também aluna de Luís de Freitas Branco, de quem se afasta a determinada altura.
- 6 Maria da Graça Amado da Cunha (1919-2001), pianista, foi também aluna de Luís de Freitas Branco, destacando-se, contudo, a sua (conturbada) relação de amizade e colaboração profissional com Fernando Lopes-Graça, de quem estreou múltiplas obras.
- 7 A relação entre Luís de Freitas Branco e Fernando Lopes-Graça é tudo menos linear. Depois de uma aparente grande devoção aos ensinamentos de Luís de Freitas Branco, seu professor de Ciências Musicais no Conservatório Nacional e, em contexto posterior e mais privado, de seguir alguns dos seus conselhos na composição, Lopes-Graça acaba por, ainda cedo, distar da filosofia do «mestre», demonstrando publicamente o seu desacordo e desmontando o pensamento de Luís de Freitas Branco. Com um posicionamento relativamente singular entre o séquito de seguidores de Freitas Branco, Lopes-Graça, contudo, nunca se afastou totalmente, nem deixou de considerar o seu professor um dos maiores compositores portugueses do século xx.

primeiro sempre mencionando a companheira e incluindo-a na dinâmica entre mestre e discípulo: «Muito afectuosas lembranças da Maria Helena para ti»,^[8] «Recomendações da Maria Helena»,^[9] «Saudades da Maria Helena».^[10]

É precisamente à relação entre Maria Helena de Freitas e Luís de Freitas Branco a que o presente artigo se dedica, bem como à relevância da primeira nas sociabilidades musicais portuguesas do século xx, através da leitura da correspondência entre Maria Helena de Freitas e o compositor Fernando Lopes-Graça, presente no espólio do último, em depósito no Museu da Música Portuguesa - Casa Verdades de Faria.

Estes documentos, datados de 1947 a 1953, consistem sobretudo em cartas de Maria Helena de Freitas — existe somente uma cópia de uma resposta de Fernando Lopes-Graça^[11] — e são recheados de detalhes íntimos que revelam a proximidade entre Maria Helena de Freitas e Luís de Freitas Branco. Falam-nos sobre as temporadas no Monte dos Perdigões em Reguengos de Monsaraz, que Maria Helena de Freitas não hesita em chamar de «nosso Monte»,^[12] e mostram-nos por várias vezes a assinatura «Maria Helena de Freitas Branco», comprovando o que o compositor dirá mais tarde, numa declaração que tenciona enviar (desconhecemos se terá sido efectivamente remetida) para alguns dos seus discípulos informando-os que se separara de Maria Helena, quando menciona que a deixara durante muitos anos usar o seu nome.^[13] Juntamente com esta intimidade são-nos reveladas dinâmicas por detrás de acontecimentos relacionados com as vidas pessoais de ambos, é certo, na medida em que as experiências eram, sem dúvida, partilhadas, sendo, contudo, essa vida conjunta centrada na carreira profissional de Freitas Branco e na composição e execução das suas obras, assumindo Maria Helena de Freitas, de certa forma,

8 Carta de Luís de Freitas Branco para Fernando Lopes-Graça. 17 de Setembro de 1950.

9 Carta de Luís de Freitas Branco para Fernando Lopes-Graça. 17 de Março de 1951.

10 Carta de Luís de Freitas Branco para Fernando Lopes-Graça. 21 de Março de 1951.

11 Carta de Fernando Lopes-Graça para Maria Helena de Freitas (cópia). 24 de Novembro de 1953.

12 «O Mestre está na ideia de aparecer na sua casa para lhe dar uns queijos que trouxe para si, lá do nosso Monte». Carta de Maria Helena de Freitas para Fernando Lopes-Graça. 16 de Abril de 1948.

13 Documento sem quota presente na pasta D.02 (em 2016, sendo que, entretanto, a organização pode ter sido alterada) do espólio de Maria Helena de Freitas e Nuno Barreiros em depósito na Área de Música da Biblioteca Nacional de Portugal.

o papel de agente do compositor enquanto defende as suas características maioritariamente criadoras:

Escrevo-lhe, convencida que nós dois conseguiremos, finalmente, combinar a primeira audição d'«A Ideia», visto o Mestre nunca ser capaz de se ocupar destes assuntos. Enquanto se trata de pensar a obra e realizá-la, não é preciso insistir com ele para se entregar a esse trabalho, mas assim que termina a sua missão de criador, não volta a ocupar-se das coisas, e sou eu a única intérprete e ouvinte, lá no nosso núcleo do Alentejo (Maria Helena de Freitas para Fernando Lopes-Graça, 16 de Abril de 1948).

Ao mesmo tempo, podemos ler detalhes de índole pessoal ou sentimental que demonstram constrangimentos profissionais, como o afastamento de Luís de Freitas Branco do cargo de professor do Conservatório Nacional, lamentado por Maria Helena quando confessa a Fernando Lopes-Graça que o «mestre» precisava de trabalhar mais para outras instituições, deixando em segundo plano a composição:

Quero pedir-lhe desculpa por ser eu quem lhe responde, mas o Mestre anda cansado e aborrecido com o trabalho do filme, que, junto ao das palestras da Emissora, é realmente extenuante. E tudo isto, querido Fernando, para ganhar uns míseros patacos que devia receber dos seus lugares de professor, se não lhe tivessem sido tirados, depois de trinta e tal anos de serviço, cujos resultados foram o que se sabe (Maria Helena de Freitas para Fernando Lopes-Graça, 25 de Setembro de 1949).

Poucos meses mais tarde, o desabafo será reiterado:

Recebemos a sua carta com um dia de atraso, por causa do feriado do carnaval. Como pede uma resposta rápida sou eu que lhe escrevo, porque o Mestre com as notas para o Círculo, para a temporada de ópera em S. Carlos e para a Emissora, tem o tempo muito ocupado, tudo isto, como já lhe disse numa outra carta, para recuperar o dinheiro que lhe tiraram com os seus lugares de professor. Custa-me muito vê-lo trabalhar tanto e a maior parte das vezes em coisas de interesse relativo, quando devia aproveitar este sossego dos Perdigões para se dedicar exclusivamente à composição (Maria Helena de Freitas para Fernando Lopes-Graça, 22 de Fevereiro de 1950).

Entretanto, são-nos mostrados pormenores relacionados com o funcionamento da *Gazeta Musical* ou da Juventude Musical Portuguesa, nomeadamente incompatibilidades entre Luís de Freitas Branco e outras figuras. Estes factos são mencionados por Maria Helena de Freitas que, respondendo muitas vezes em nome de Luís de Freitas Branco, dedica-se assim a uma missão que lhe fora atribuída pelo próprio compositor, ou tomando o seu partido em debates com Lopes-Graça. Por vezes, acerca de outras pessoas e até mesmo sem o conhecimento do próprio Freitas Branco, assume um papel de defensora dos interesses do seu companheiro:

Meu querido Fernando:

Acabo de receber uma carta do Cochofel para o Mestre, carta que abri e li por estar encarregada pelo Mestre de o informar do que diz toda a correspondência. Como já algumas vezes tenho feito com outras pessoas, não disse sequer ao Mestre que o Cochofel tinha escrito, e isto para ver se consigo evitar mais atritos.

Como a minha influência junto do Cochofel não é nenhuma, mas sei que a sua junto dele é grande, resolvi pedir-lhe, meu querido Fernando, por aquela amizade que sempre lhe dediquei e aquela admiração que sempre mostrei por si e de que eu sei haver sido informado pelos nossos Amigos Bento e Cândida Caraça, o favor de se meter no meio disto e evitar mais uma cisão, esta muito desagradável, e na qual eu não posso, mais uma vez, deixar de dar razão ao Mestre.

O caso é este: à carta do Mestre o Cochofel responde hoje com outra carta, cuja cópia lhe envio, para o Fernando ficar bem ao facto do que se passa. Na verdade, sendo o Mestre o director da Revista, tendo 63 anos, acabando de ser enxovalhado pela actual direcção da J.M.P.^[14] e representando na música portuguesa o lugar que representa, parece-me não ser grande exigência aquela que ele fez ao Cochofel de não se publicarem *pelo menos por enquanto*^[15] críticas na «Gazeta» aos concertos da J.M.P. A isto responde o Cochofel com um *ultimatum*: ou se publicam as críticas ou ele pede a demissão de Secretário da Revista. Esta atitude não é nem muito elegante nem muito coerente depois de, na carta que ele, Cochofel, me escreveu, ter dito textualmente: «Em todo o caso, pertence ao Senhor Professor Freitas Branco, na sua qualidade de Director, a última palavra».

14 Juventude Musical Portuguesa.

15 Realce em sublinhado no documento original.

Esqueceu-se, nesta altura, o Cochofel de acrescentar: mas, se ele (Prof. Freitas Branco) resolver contra a minha vontade que, pelos vistos, ele, Cochofel, quer que seja soberana — peço a minha demissão.

Isto era mau, era mesmo muito mau, mas era mais desculpável. O que não está certo é a pessoa tomar a posição que lhe é apontada como pertencendo-lhe e a outra (a que lhe apontou essa posição) responder atirando-lhe com o cargo à cara.

Falemos claro: o Cochofel não tem idade nem quaisquer outras razões para impor *ultimatums* a uma pessoa como o Mestre (Maria Helena de Freitas para Fernando Lopes-Graça, 23 de Novembro de 1953).

Fernando Lopes-Graça copiou a resposta a esta carta, constituindo esta cópia uma fonte relevante, revelando-nos a sua posição singular enquanto discípulo de Luís de Freitas Branco: mostrando uma inabalável reverência pelo «mestre», colocando-o, como o próprio o diz, acima de todas essas questões, Fernando Lopes-Graça não se coíbe, como o manifesta em alguns artigos escritos para a imprensa periódica portuguesa da primeira metade do século xx, de discordar abertamente das posições de Luís de Freitas Branco. Esta carta é simultaneamente um testemunho da posição de Fernando Lopes-Graça relativamente à insistência de Maria Helena de Freitas em alguns assuntos com os quais pretende, em última análise, proteger a imagem de Luís de Freitas Branco, provocando o que Graça chama de excesso de zelo:

Minha boa amiga:

A sua carta limitei-me a comunicá-la, no essencial, ao Cochofel, e o Cochofel que decida como entender, pois que, ao contrário do que para mim lisonjeiramente supõe, nenhuma influência tenho sobre ele, como nunca tive, nem me esforcei para ter, sobre ninguém moral e intelectualmente maior. Tudo isto é certamente muitíssimo desagradável, mas eu confesso-lhe que, no meu foro íntimo, não posso deixar de lhe dar a razão a ele, Cochofel, e isto evidentemente não para a tirar ao Mestre Luís de Freitas Branco, mas para o colocar acima e superior a estas pequenas coisas, como me parece mais convir a uma pessoa ou, melhor, a uma personalidade como a sua. Decerto ninguém mais do que eu repudia o que se passou com ele na J.M. — mas antolha-se-me que a atitude que o Director da «Gazeta Musical» decidiu manter para com este organismo, a tornar-se pública, se prestaria a comentários que não seriam favoráveis para uma pessoa da categoria intelectual de Luís de Freitas Branco, e isto é que me

parece dever-se evitar. Digo-lhe estas coisas leal e sinceramente, e, neste ponto, permita-me que leve a minha lealdade e a minha sinceridade até um extremo que acaso lhe parecerá impertinente. Compreendo e respeito perfeitamente as cautelas e cuidados de que rodeia a pessoa artística e mental do Mestre, mas julgo que por vezes, exagera, sem razões reais, nesta sua atitude de vigilância permanente. Temo, sobretudo, que, com esses excessos de zelo e esse desejo de justeza, não venha a criar à sua volta uma atmosfera rarefeita, de que ele muito se sentiria (Fernando Lopes-Graça para Maria Helena de Freitas, 24 de Novembro de 1953).

É precisamente no que diz respeito às relações de Luís de Freitas Branco com os seus discípulos que a correspondência de Maria Helena de Freitas com Fernando Lopes-Graça se torna ainda mais relevante. Em 1951, Fernando Lopes-Graça e Arminda Correia publicam na *Gazeta Musical* um comentário a uma crítica do jornal *O Século* assinada por Joly Braga Santos, discípulo de Freitas Branco da geração seguinte de Fernando Lopes-Graça,^[16] sobre um concerto com obras de Francine Benoît. A desfavorável crítica de Joly Braga Santos à compositora motiva uma resposta por parte de Lopes-Graça, que toma nitidamente o partido de Benoît, descredibilizando Joly Braga Santos:

Os signatários desta carta, intérpretes das 3 *Canções de Alberto de Serpa*, da autoria de Francine Benoît, executadas no concerto de encerramento do 1.º ciclo das Comemorações do Cinquentenário da Fundação da Sociedade Nacional de Belas Artes, ali realizado na passada quinta-feira, 28, vêm por este meio manifestar a V. Ex.^a a sua estranheza e o seu pesar pela maneira incivil e nitidamente pessoalista como o crítico de *O Século*, que assina J.B.S., se refere àquela Senhora na sua crónica de 29 do mesmo mês. Fazem-nos movidos pelo sentimento de respeito que entendem ser devido a uma pessoa que não tem praticado para com a música nacional quaisquer malfeitorias, e também para afirmarem ser a inclusão das ditas *Canções* no programa do concerto das Belas Artes da sua inteira

16 José Manuel Joly Braga Santos (1924-1988), com um percurso incompleto, por divergências com a direcção, no Conservatório Nacional, aprofundou os seus conhecimentos musicais com Luís de Freitas Branco, em contexto particular. Desse contacto resultou uma ligação próxima entre mestre e discípulo, destacando-se o último, entre outros pontos e momentos relevantes na sua carreira, pela divulgação dos ideais estéticos de Luís de Freitas Branco, quer através da sua actividade de crítico e cronista musical, quer através da composição de obras com as quais ambos pretendiam a construção de uma continuidade para a criação de uma identidade nacional na música.

responsabilidade, o que não teriam feito se as houvessem achado destituídas de qualquer valor musical (Lopes-Graça e Correia 1951).

No número seguinte é publicada a resposta de Joly Braga Santos, que afirma que lhe parece «destituída de fundamento a acusação de incivilidade, que não é costume aplicar-se ao não conhecimento do talento musical de uma pessoa» (Santos e Branco 1951). No final da carta de Joly Braga Santos é acrescentado um comentário de Freitas Branco, que revela a aproximação deste ao seu discípulo mais jovem, afirmando ter-se afastado, até à data, apenas de uma discípula:

Tendo-se as circunstâncias disposto de modo que eu pudesse parecer solidário com uma acusação de incivilidade feita a um caríssimo discípulo: Joly Braga Santos, por outro discípulo igualmente querido: Fernando Lopes Graça, considero um dever meu vir afirmar:

1.º - Que em muitos anos de convivência, Joly me deixou sempre a melhor impressão, não apenas por um trato social irrepreensível, como também pela sua natural e nunca desmentida bondade.

2.º - Que, de entre os numerosos discípulos que tive, numa longa carreira de professor, a única com quem cortei as relações foi a Sr.ª Francine Benoît (*ibid.*).

Este episódio indignará francamente Maria Helena de Freitas que, pretendendo uma união entre os discípulos Fernando Lopes-Graça e Joly Braga Santos, repudia as atitudes de Francine Benoît relativamente a Luís de Freitas Branco, uma vez que esta parece ter sido das poucas críticas a comentar negativamente as obras do «mestre», e se espanta com a atitude benévola face à mesma por Fernando Lopes-Graça. Simultaneamente, Maria Helena de Freitas afirma-se como responsável pela aproximação de Freitas Branco a determinadas figuras da vida cultural portuguesa do seu tempo, e como principal dinamizadora de sociabilidades e criadora do meio que considera digno de Luís de Freitas Branco. Estas aproximações, aparentemente da inteira responsabilidade de Maria Helena, serão, mais tarde, reconhecidas pela historiografia:

Li, com pasmo, a carta assinada por si e pela Arminda, dirigida ao director da «Gazeta» e nela publicada, como se o director tivesse realmente autorizado a sua publicação.

O Graça sabe tão bem como eu que a referida carta não foi, de facto, recebida pelo destinatário [...], mas como o assunto desta é especialmente melindroso por se tratar de pessoas que nos tocam de perto, embora de maneiras diferentes [...] não posso deixar passar em claro este aborrecido acontecimento sem lhe expor o que penso, restando-me acrescentar que é apenas a minha humilde opinião que aqui fica expressa, dado o caso do Mestre não se encontrar em Lisboa neste momento. [...]

A primeira razão do meu aborrecimento parece-me que já ficou explicada: o Mestre não ter tido conhecimento prévio da carta.

Quanto ao assunto dela, estranho bastante e muito me penaliza, que o Fernando, discípulo tão querido de Luís de Freitas Branco, nunca viesse a público defendê-lo de certas críticas da Sr.^a Francine Benoît e sair agora em defesa da mesma senhora, contra uma pessoa que tem sido também injustamente tratado por ela e que é um real valor da música portuguesa, tão pobrezinha, infelizmente, de valores verdadeiros. [...]

Voltando à Sr.^a Francine Benoît. Esta senhora que me parece ser uma pessoa naturalmente azeda, talvez por não ter as qualidades que quer negar aos outros, resolve, nas suas críticas, dar lições a quem nada tem que aprender, pelo menos com ela. Dando-se ares de grande defensora da música moderna, presenteia as obras do compositor Freitas Branco com o adjetivo: *académicas*.^[17] Isto tem-se dado várias vezes e numa delas eu mostrei o meu justo descontentamento ao Fernando, que me respondeu com esta pergunta: «Mas liga importância a isso?»

Então as críticas desagradáveis e injustas que a Sr.^a Francine Benoît faz às obras de L. F. Branco não têm importância e as referências também desagradáveis, mas com certeza menos injustas, que se fazem às pequenas peças da sobredita senhora causam tanta indignação a um compositor da envergadura do Fernando? Parece-me que este segundo motivo é também de molde a justificar o meu pasmo e o meu desgosto.

O meu papel junto do Mestre tem sido aproximá-lo das poucas pessoas com as quais me parece valer a pena conviver. Daí o estreitamento de relações com o nosso inesquecível Bento Caraça e o empenho que sempre mostro de aproveitar todas as ocasiões em que posso trazer o Fernando à nossa casa e ao nosso convívio. O Fernando é um génio, por isso me custou tanto vê-lo tomar esta atitude em defesa de uma pessoa que, ao contrário do que a sua carta afirma, algumas malfetorias tem praticado contra a

17 Realce em sublinhado no documento original.

música portuguesa, quando ataca um compositor como o Mestre, a quem a arte dos sons, no nosso país, alguma coisa deve...

Defender a Sr.^a Francine Benoît para atacar o Joly que tem, de facto, o seu lugar na música portuguesa, não será, meu querido Fernando, ver as coisas com pouca imparcialidade? (Maria Helena de Freitas para Fernando Lopes-Graça, 29 de Julho de 1951)

Uns dias mais tarde, Maria Helena de Freitas prossegue a sua descrição do desgosto provocado pelo afastamento de Fernando Lopes-Graça de Joly Braga Santos, chegando a mencionar que tanto um como outro são grandes figuras da música portuguesa, discípulos do mesmo mestre e, por esse motivo, com toda a certeza deveriam estar próximos, enquanto estabelece uma ideia de tríade entre mestre e discípulos, um esboço do cânone da música em Portugal no século xx. É também nesta carta que Maria Helena de Freitas afirma ser a sua relação com Freitas Branco o que mais a caracteriza enquanto pessoa:

É evidente que eu não me importo que se diga que o Joly faz parte das pessoas para quem eu puxo e a Sr.^a Francine Benoît não está nessas condições, mas o que não consinto que o Fernando pense é que entre si e o Joly eu faço diferença ou tenho preferências. Se de facto existem pessoas que são objecto do meu culto, peço-lhe, meu querido Fernando, que se considere nesse número [...].

Com a minha amizade, que de pouco vale, é certo, pode sempre contar. Aqui não se tratou de Fernando e de Joly; tratou-se de Joly e de Francine. Esta é que é a verdade. [...]

Se mais tarde, quando se fizer a história, alguém se lembrar da minha modesta pessoa pelo lugar que ocupo junto do Mestre e se disser que eu admirei e contei apenas três compositores portugueses: L. F. Branco, F. L. Graça e J. B. Santos, parece-me que não fico mal colocada (Maria Helena de Freitas para Fernando Lopes-Graça, 3 de Agosto de 1951).

O desconforto de Maria Helena de Freitas em relação a Francine Benoît não parece ter atenuado ao longo do tempo, com o desvanecimento desta polémica, uma vez que dois anos mais tarde a primeira escreve a Lopes-Graça remetendo-lhe críticas de Benoît a obras de Luís de Freitas Branco, desta vez num tom que não a inibe de afirmar o que considera ser a estupidez de Francine Benoît:

Mando-lhe estes recortes de jornais com as críticas da senhora Francine Benoît às sinfonias do Venceslau Pinto e do Mestre. Parece-me que não preciso de fazer grandes comentários. Apenas este:

Ou se trata de um caso de estupidez que impede aquela senhora de exercer o seu lugar, onde pode cometer sucessivos erros, ou de um caso de malandrice. É para este último que me inclino, sem que nestas palavras vá a mais pequenina parcela de confiança nas qualidades artísticas e intelectuais da dita senhora.

Não me interessam críticas; somente verifico factos. A senhora Francine Benoît prefere os compositores Victor de Macedo Pinto e Venceslau Pinto a Luís de Freitas Branco...

Esta simpatia pelos Pintos quererá dizer que ela tenha parentesco com estes simpáticos animais? Sendo assim estava tudo explicado porque lá diz o ditado: estúpida como uma galinha... (Maria Helena de Freitas para Fernando Lopes-Graça, 26 de Agosto de 1953)

Estes documentos, porventura ainda pouco lidos e analisados, revelam-se, portanto, fontes fundamentais para a compreensão da importância de Maria Helena de Freitas na história da música portuguesa. Esquecida pela historiografia enquanto companheira de Luís de Freitas Branco, traço que a própria considerava, durante estes anos, mais a caracterizar, Maria Helena parece ter tido um papel central obedecendo a uma figura de mulher organizadora e apaziguadora. A interpretação deste papel passou pela preocupação constante com as execuções das obras de Luís de Freitas Branco, com a protecção do seu estado de espírito de «génio criador» e, sobretudo, com a propagação da imagem de Luís de Freitas Branco enquanto «mestre» — lutando, assim, por relações próximas ou, pelo menos, não hostis, entre os seus vários discípulos, como Fernando Lopes-Graça e Joly Braga Santos.^[18] Simultaneamente, Maria Helena de Freitas assumiu o papel de protectora daquele que amava, mas a quem sempre serviu e chamou

18 Considerando todas as fontes consultadas e analisadas, epistolográficas e hemerográficas, parece oportuno sugerir que o papel que Maria Helena de Freitas desempenhou junto de Luís de Freitas Branco e de outras figuras centrais na vida cultural portuguesa da altura foi relevante para a carreira que desenvolveu sensivelmente a partir dos anos 1950, enquanto crítica musical, autora e locutora de programas de rádio. Neste sentido, as relações e pontes que estabeleceu, ainda que aparentemente centradas na figura de Luís de Freitas Branco, foram para a própria uma inserção nesses círculos e uma construção de uma posição social privilegiada, simultaneamente servindo como estimulantes a discussões culturais e ideológicas que Maria Helena Freitas levará para a sua vida profissional posterior.

«mestre» — talvez prolongando, deste modo, alguma fetichização da relação entre professor e aluna — aproximando-o das pessoas que considerava dignas e desviando-o de mulheres que, ao contrário da sua própria pessoa, se recusavam a idolatrá-lo cegamente, como seria, neste contexto, o caso de Francine Benoît, sem constrangimentos em criticar negativamente as suas obras na imprensa periódica da época.

Nesta investigação, chegou-se a Maria Helena de Freitas pela tentativa de compreensão da sua importância na carreira de um compositor central no panorama musical português do século xx, comprovando através da leitura de alguma da sua epistolografia essa mesma centralidade, ou seja, procurando entender a sua função junto de quem faz parte do cânone. Deste modo, a sua individualidade é também aqui, em parte, obliterada, na medida em que são exploradas as suas acções relacionando-as com a actividade do homem com quem viveu, e reforçando, assim, a sua subalternização. Resta, sem dúvida, compreender outras dimensões das vivências de Maria Helena de Freitas entre os anos 1940 e 1950, explorar além daquilo que ela parecia fazer não por si própria, mas por outra pessoa, garantindo a sua própria felicidade através do sucesso de outro, de modo a que se possa compreender se dimensões contemporâneas a Luís de Freitas Branco teriam tido relevância na vida pessoal de Maria Helena, ou se a própria encarava a sua vida pessoal como inteiramente devota a Freitas Branco. Por outro lado, observando a vida pública e profissional de Maria Helena de Freitas, a única que é mencionada na entrada da *Enciclopédia da música em Portugal no século xx* citada no início do presente artigo, verifica-se que a sua afirmação individual, ou pelo menos liberta da etiqueta de «companheira de Luís de Freitas Branco», numa carreira profissional proeminente na crítica e divulgação musical, vem corroborar uma visão, *a priori*, unilateral. Ou seja, enquanto foi companheira de Luís de Freitas Branco, Maria Helena de Freitas parece ter encarado o papel que desempenhava nessa relação como a sua única função, organizando eventos, partituras, livros e correspondência, evitando conflitos e decepções para que a mente do «mestre» se focasse somente na sua missão criadora. Desta forma, reflectiam-se papéis de género sedimentados, onde a figura do «génio criador» é personificada única e exclusivamente pelo homem, enquanto a mulher com ele relacionada será a figura de apoio incondicional. Apenas a partir dos anos 1950 «Maria Helena de Freitas» se tornou um nome sem necessidade de ser referido no seguimento do de Luís de Freitas Branco e apenas após a morte do «mestre» e consequente

reconhecimento da relação com Nuno Barreiros — mudança de companheiro e possivelmente de condições materiais que terão levado também a uma alteração profunda na actividade profissional de Maria Helena — a crítica e divulgadora pôde ou quis dar-se a conhecer.

Referências

- Cymbron, Luísa, e Bruno Caseirão. 2010. «Maria Helena de Freitas.» In *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco, Vol. 2: 520. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Delgado, Alexandre, Ana Telles, e Nuno Bettencourt Mendes. 2007. *Luís de Freitas Branco*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Lopes-Graça, Fernando, e Arminda Correia. 1951. «Uma carta», *Gazeta Musical* 11(1), Agosto de 1951.
- S.A. 1955. «De Luto», *Diário de Lisboa* 11847, 27 de Novembro de 1955.
- Santos, Joly Braga, e Luís de Freitas Branco. 1951. «Uma carta», *Gazeta Musical* 12, 1 de Setembro de 1951.

Epistolografia

- Maria Helena de Freitas para Fernando Lopes-Graça. 16 de Abril de 1948. Cascais. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria. Cota cpf_077_002.
- Carta de Maria Helena de Freitas para Fernando Lopes-Graça. 22 de Fevereiro de 1950. Cascais. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria. Cota cpf_077_007.
- Carta de Luís de Freitas Branco para Fernando Lopes-Graça. 17 de Setembro de 1950. Cascais. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria. Cota: cpf_076_025.
- Carta de Luís de Freitas Branco para Fernando Lopes-Graça. 17 de Março de 1951. Cascais. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria. Cota: cpf_076_026.
- Carta de Luís de Freitas Branco para Fernando Lopes-Graça. 21 de Março de 1951. Cascais. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria. Cota: cpf_076_027.
- Carta de Maria Helena de Freitas para Fernando Lopes-Graça. 29 de Julho de 1951. Cascais. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria. Cota cpf_077_012.
- Carta de Maria Helena de Freitas para Fernando Lopes-Graça. 3 de Agosto de 1951. Cascais. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria. Cota cpf_077_014.

Carta de Maria Helena de Freitas para Fernando Lopes-Graça. 26 de Agosto de 1953. Cascais. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria. Cota cpf_077_019.

Carta de Maria Helena de Freitas para Fernando Lopes-Graça. 23 de Novembro de 1953. Cascais. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria. Cota cpf_077_023.

Carta de Fernando Lopes-Graça para Maria Helena de Freitas (cópia). 24 de Novembro de 1953. Cascais. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria. Cota cpf_077_023.

Documentários

Ruas, Manuel (realização) e Rui Garção (produção). 1990. *Luiz de Freitas Branco*. Lisboa: RTP.

SINGER-SONGWRITER ALINE FRAZÃO'S GENDER AND POLITICAL ACTIVISM

FROM "DELICATE GIRL" TO "BADASS"*

Teresa Gentil

Ana — Four years ago, I attended a concert by a singer-songwriter I did not know at the Maré de Agosto Festival^[1] [Santa Maria Island, Azores]. She had a gentle presence and a remarkable closeness with the audience. I loved her songs and I bought an album that has always been with me. In a way, I became a fan. This year I went to see another concert^[2] and felt something completely different: a coldness, a distance, it was not the same person! [...] The music was dirtier, with electric guitars... it was no longer that perfect thing that you listen and relax to, it was something more intrusive or assertive, something to incite different feelings in the audience, different from the ones I felt in Santa Maria. I did not know the new songs, but even the older ones I knew were... perhaps... raw?! There was a need to put them in a language... less sweet... cold [...]. It seems it was kind of forced, forced to make a difference... but why change so much? I was expecting that tranquillity, that sweetness, the softness in her singing [...] sometimes I could not understand the text, which annoyed me... and there is that thing with her language,^[3]

* This article results of a research developed between 2016 and 2017 for my master's dissertation in Musical Sciences (variant of Ethnomusicology), entitled "More than Singers: Biography, Gender and Agency in the Voices of Four Women Singer-songwriters in Contemporary Portugal" under the scientific guidance of Doctor Salwa El-Shawan Castelo-Branco at Universidade NOVA de Lisboa.

- 1 This concert was included in the singer-songwriter's tour for the album *Movimento*, published in 2013.
- 2 Alluding to another concert in Ponta Delgada (Teatro Micaelense, October 29, 2016) from the album *Insular* tour, published in 2015.
- 3 Referring to the particular accent in Aline Frazão's speech.

very accentuated, I think (Ana, interview by Teresa Gentil, December 6, 2016).^[4]

In this quote, Ana, a fan of Aline Frazão, is referring to the substantial differences she felt between two live concerts performed by the singer-songwriter: first within the *Movimento* (2013) album tour, secondly a concert presenting the *Insular* (2015) album. There are in fact profound musical, poetic, aesthetic and ideological differences between these two albums. Likewise, Frazão's attitude in concerts and interviews changed dramatically: from a "smiley" "girlish" relaxed posture to a "tough" "androgynous" look. These abrupt changes led me to question the reasons behind it: were these transformations motivated by the search of new musical and visual aesthetics or were they a reaction to the multiple layers of oppression — race, gender, and age — to which Frazão may be subjected? Could these changes be the result of a growing political awareness and gender activism? How did Frazão's biography impact her musical creation and performance? Did the mediatic reception of her work affect her music and personality? And if so, in what ways?

In this article I intend to answer these questions through the analysis of Frazão's autobiographical statements, her music, lyrics, live and recorded performances, mediatic discourses surrounding her musical activities, and the work I conducted in the field, attending concerts and interviewing listeners. My aim is to pinpoint the sites where voice and life experiences intersect and affect each other drawing what can be read as a biographical vocal "cartography".

-
- 4 "Vi um concerto, faz uns quatro anos, de uma autora que eu não conhecia no festival Maré de Agosto. Ela tinha uma presença meiga, uma proximidade com o público. Eu gostei muito das canções e comprei o disco que anda sempre comigo. Acho que de certa maneira fiquei fã. Este ano fui ao outro concerto e o que senti foi completamente diferente, muito frio, distante das pessoas, não era a mesma pessoa! [...] A música era mais suja, com guitarras elétricas... já não era aquela coisa perfeita, que tu ouves e relaxas, era algo mais interventivo ou comprometido, algo para provocar sentimentos diferentes nas pessoas, diferentes do que eu senti em Santa Maria. Eu não conhecia as canções novas, mas mesmo as mais antigas que conhecia foram... não sei... cruas?! Houve uma necessidade de as pôr numa linguagem... menos doce... fria [...] parece que foi meio à força, forçado para fazer a diferença... mas para quê mudar tanto? Eu ia à espera daquela tranquilidade, aquela coisa doce, a suavidade da voz [...] às vezes eu também não percebia o texto, o que me irrita... e aquela coisa da língua dela, muito acentuada acho eu..."

Towards a Vocal Biography: The Scream

Aline Frazão was born in Angola and began her musical activity at the age of nine, singing fado in the Associação 25 de Abril [25th April Association] in Luanda almost every week, accompanied by Portuguese and acoustic guitars. The challenge was to "fill a large room" with her "small voice":

I dedicated myself, from a very early stage, to expressiveness rather than technical aspects. Obviously, I was concerned with fine tuning, but my focus was the expression, the word; trying to make people cry not by the impact, or the power, but through the interpretation. So, I developed since I was little, the pauses, the silences and... but I was not happy with my voice, I thought it was small, very timid and retracted. I could not loosen up and I was very nervous, quivering a lot before singing (Aline Frazão, interview by Teresa Gentil, November 16, 2016).^[5]

Later, when Aline went to study in Barcelona, she started listening to bossa nova and jazz singers like Sarah Vaughan, Ella Fitzgerald, and Chet Baker. At that time, she had no aspirations of becoming a singer or composer, but she developed an auditory musical understanding of harmony and of the different ways a voice can be used, with respect to the expressiveness of text. As stated by the singer-songwriter, she "physically relaxed" and that "shaped" a "new way of singing" (*id.*). In Barcelona, Aline Frazão was confronted with new ideas and political movements that stimulated her to rethink her life and agency. She started to consider the possibility of devoting herself to music making:

My first solo concert was in an inhabited and illegally occupied house in Barcelona. And that gain of confidence enabled me to start having the physical aptitude to explore my voice. At that time, I started to scream in

5 "Então desde muito cedo que me dediquei à expressividade mais do que propriamente à parte técnica. Obviamente a afinação, estava sempre chata com essas coisas. Mas preocupava-me com a expressividade, com a palavra já desde início, com tentar fazer as pessoas chorar não pelo impacto, pela potência, mas com a interpretação. Então comecei a desenvolver isso desde muito pequena, as pausas, os silêncios e..., mas não estava nada contente com a minha voz, achava que era pequena e era muito tímida, muito retraída, não conseguia soltar-me realmente ficava muito nervosa, tremia muitíssimo antes de cantar."

concerts [laughs], to do big, loooooong notes, very exaggerated things. It was a scream, an affirmation scream (*id.*).^[6]

This “affirmation scream” led to the recording of *Clave Bantu* (2011),^[7] an album that the singer-songwriter described as “authentic”, “emotional”, “rebellious”, “affirmative” and sometimes “unpleasant”, because her vocal performance was “exaggerated”. She correlates this “excessiveness” with the intensity of her personal and political life: “[...] it is all related to the life of the person I was at that time” (*id.*). In *Clave Bantu*, Aline exposes political tensions and conflicts that she experienced as a black woman living in the European continent. The album cover shows Frazão’s face and body painted with a dark brown colour imitating wood, hiding the natural “mixed” tone of her skin.^[8] I presumed this picture was a provocative way to express her “identity” and “blackness”, and asked Frazão about it. She was slightly reluctant to address these issues, but nevertheless she unveiled that:

I am already mixed, in a black, African country. I am African but I am not black, there is a whole set of expectations of what is to be an Angolan singer, which is very complex, in fact, identity issues that were very difficult for me to deal with and I still deal with them now. It is not something that I have resolved, and I think that could be good, because it would be misleading to myself otherwise (*id.*).^[9]

-
- 6 “O meu primeiro concerto a solo foi aí numa casa em Barcelona, numa casa ocupa. E esse ganhar de confiança fez com que eu começasse a ter a disponibilidade física para explorar a minha voz. É mais ou menos aí que eu me lembro de começar a gritar [risos] nos concertos, fazer aquelas nooootas enormes, aquelas coisas muito exageradas. Foi um grito, um grito de afirmação.”
 - 7 “Bantu” is the name of an ethnolinguistic group from sub-Saharan Africa and I presume “clave” [clef] refers to a specific musical tradition and expression. According to ethnomusicologist Gerhard Kubik, Bantu Angolan music is divided in “three important stylistic areas, coinciding more or less with the linguistic zones of Malcolm Guthrie (1967)”. In the Kimbundu region, a language that Frazão sometimes uses, “there was a greater interpenetration of Portuguese cultures of different times and local cultures similarly in constant change. Above all in the Kimbundu language region, until today, there is evidence of ancient musical contact, such as the presence of Angolan musical instruments with obvious Portuguese (or Iberian) traits” (Kubik in Castelo-Branco 1997, 412). I imagine that the singer-songwriter wanted to express this “interpenetration” of cultures, that she musically reflects in her album, while evoking a specific cultural identity.
 - 8 “Clave Bantu”: <https://open.spotify.com/album/6QlQwZAVBqSqYoqJYpFYG>; and <https://www.discogs.com/Aline-Frazão-Clave-Bantu/release/11718772>.
 - 9 “Já sou mestiça, num país negro, africano. Sou africana, mas não sou negra, há todo um jogo de expetativas do que é que se espera de uma cantora angolana, uma complexidade muito

Clave Bantu lyrics evoke a continual conflict of identities, failed expectations, social, cultural and geographical asymmetries. The song "Primeiro mundo" is a good example of this:

[...]	[...]
Eu não sei porquê	I don't know why
Há incêndio dentro de cada janela e se vê	There's a fire inside every window and it can be seen
Eu não sei porquê	I don't know why
Este incêndio que arde dentro	This fire that burns inside
come o corpo todo e a gente finge que não vê,	eats the whole body and people pretend not to see,
Finge que não vê, finge que não vê	pretend not to see, pretend not to see
Mas por dentro arde, como não vai arder?	But inside it burns, how wouldn't it burn?
Se chegando no primeiro mundo	If arriving to the first world
Me sinto mais esquecido do que era no segundo	I feel more forgotten than in the second
Arde	It burns
Carimbo de ilegal	Illegal stamp
Preconceito racial	Racial prejudice
Só por ter nascido mais ao sul	Just for being born more to the south
Xe gente do primeiro mundo, país da civilização	"Xe" people from the first world, country of civilization
Por não ter um papel acabei numa prisão	For not having a paper I ended up in prison
[...]	[...]
Este primeiro mundo é só de brincadeira	This first world it's just a joke
Só de brincadeira, só de brincadeira	Just playing, just playing,
E você finge que não vê	And you pretend you don't see it
Tens que entender que não há diferença entre nós	You have to understand there's no difference between us
A mesma essência	The same essence
Se a minha liberdade não existe	If my freedom doesn't exist
A tua é só aparência.	Yours is just appearance.

"Primeiro Mundo" lyrics (excerpt), *Clave Bantu* (2011)

"Primeiro Mundo" begins with a slow arpeggio in the guitar and a solo melody played in a contrabass with bow. After this introduction Aline sings, accompanied by a "bilha" (percussion instrument made of a clay pot). In this section, her voice is "soft", but after a short break

grande, na verdade, de questões identitárias que foram muito difíceis para mim de lidar. E ainda lido com elas, não é uma coisa que esteja resolvida e acho que isso até é bom, porque seria enganoso para mim mesma."

(1'34") she changes the rhythm, playing the same guitar chords in an "incisive" way, accompanied by the drum set and, from here onwards, the song transmits an increasing intensity and vocal affectivity. The singer-songwriter's voice is loud and "exposed", even "raw" when she belts the words "Eu não sei porquê" ["I do not know why"] near the end of the song. Aline Frazão's "powerful" and "intense" interpretation appears to be a statement of insurgency and "personal truth". In this performance of "Primeiro Mundo", the musical "equilibrium", in terms of its volume, seems to be relegated to a secondary position, as the singer-songwriter allows herself to "let out" all feelings and contradictions she was experiencing in that moment. Which leads me to Simon Frith's question about what is "the relationship between the 'voice' we hear in a song and the author or composer of that song" and "between the voice and the singer" (Frith 1996, 185): in this case I argue that they are *all singing* with no distinction between the voice of the author, of the singer, and of the person experiencing the emotions revealed vocally in that performance. Aline's vocal flexibility and improvising skills allowed her to transcend what she expected of her own performance. In some cases, she considers that the songs published in *Clave Bantu* are "raw", sometimes "unpleasant". Nevertheless, that happened because they reflect a specific emotional context which she defines as "unrepeatable".^[10] I presume Frazão is referring to some improvised moments where she vocally/physically embodies a sense of "urgency", a need for change. The peculiar acoustics and reverberation of the room where the recording was made intensifies the idea of a live performance and thus this sense of "unrepeatability". The musical ensemble appears to have been recorded simultaneously, with probably none or little editing and all the sounds of the instruments (voice included) are slightly compressed and manipulated. These elements contribute to a feeling of "spontaneity" in the songs and in Frazão's vocal performance.

10 "There is something very raw [in *Clave Bantu*] [...] but I am happy with some songs... 'Oriente' for instance, the second song of the album, I think that was the second or third take recorded and I never sang that song so well. I couldn't sing it like that again" (Aline Frazão, interview by Teresa Gentil, November 16, 2016). ("Há ali [em *Clave Bantu*] algo muito cru ainda [...], mas algumas canções eu fico contente. Por exemplo 'Oriente', que é a segunda música do disco, acho que aquela gravação que foi logo ao segundo ou terceiro *take* e acho que nunca cantei tão bem aquela música. Não consegui cantá-la assim outra vez").

Extrapolating from the album's content and vocal interpretation to a biographical sketch, it seems that the period in Barcelona intensified Aline Frazão's social and political concerns, motivating her to use music as a tool of personal and social transformation. The intensity of her convictions is felt in the way she emotionally interprets her compositions, which seem to serve a double purpose: a path for personal emancipation and a political and social claim for equal rights in a society she considers to be full of contradictions.

Moving to a label?

The second album published by Aline Frazão — *Movimento* (2013) — was described by the singer-songwriter as a "morno" [lukewarm] album.^[11] Aline Frazão does not belt anymore, her vocal performance seems to have been meticulously "studied" (in contrast with the vocal "spontaneity" that transpires in *Clave Bantu*); her voice is "sober", "soft" and ornamentation is used in a very controlled way. When we talked about these changes, she told me she was looking for a "more mature" album hence decided to explore the low register of her voice:

When you sing in a lower register, introspectiveness is revealed because it comes from here [hand in her chest]. For instance, "Desassossego" a song with a lot of low notes, has some mystery in it, everything becomes something more melancholic, more mature in a way. *Movimento* was also a transitional moment in my life, I was looking inside for an internal movement, more reflexive, more observant, more narrative. It is a cinematographic album, and the voice follows that descriptive characteristic instead of an affirmative pathway (Aline Frazão, interview by Teresa Gentil, November 16, 2016).^[12]

11 *Movimento*: <https://open.spotify.com/album/5Ms3gVgtwNRmE7hcK7Gt5T>; and https://www.discogs.com/pt_BR/Aline-Frazão-Movimento/release/10667561.

12 "E quando colocas a voz mais grave, há um lado realmente mais introspectivo e que se revela, porque vem daqui [mão no peito]. O 'Desassossego', por exemplo, que é uma música que tem muitos graves, há ali todo um mistério, toda uma coisa mais melancólica, mais madura de certa forma. Também foi um momento de transição na minha vida e há assim como uma coisa de procurar mais dentro, não tanto de afirmação, mas de um movimento mais interno, mais reflexivo, mais observador, mais de relato. É um disco muito cinematográfico, e a voz também vai um pouco por esse caminho mais descritivo, menos do que afirmativo."

These observations are in line with my impressions after attending a *Movimento* concert in 2013 in *Maré de Agosto*, a “world music” festival in Santa Maria island in the Azores. I remember that her voice resonated with subtlety, in a medium-low range, giving me a feeling of proximity, of warmth and intimacy (also because I could hear her breathing and the “air” in her voice). I think this “vocal intimacy” was one of the reasons the public was focused and quiet: it felt like she was singing “exclusively” for each one of us.

Frazão was also empathetic, smiling, personable with her music, connecting with the audience in an intimate and relaxed way. Her music reflected this inviting “mood” through the use of bossa nova rhythms and harmonies, perfectly crafted arrangements, and a social and political awareness in lyrics — even in the “sentimental”/“love” songs — through the use of metaphors and symbolic images. Two years later I attended the same concert in São Luiz Theater (Lisbon) and, although the environment was very distinct from a beach festival (where people can dance, talk and drink), she maintained the same proximity and intimacy with the audience.

The lyrics of *Movimento* are metaphorical and poetical, sometimes describing the Angolan landscapes. Frazão continues to portray social and political issues, but her writing is more subtle and descriptive, like in the song “Cacimbo”:^[13]

[...]

Cacimbo, que chegas como um giro
do mar, do céu, um suspiro
do corpo que aguenta um grito
anos e anos a fio
E esse povo paciente
fazendo seu passo ardente
na rua silenciosa
tragando a velha prosa
vencida, pós-utopia
Cacimbo, ameniza o dia
esbate, consola com arte

[...]

Cacimbo, your arrival is like the sea
and the sky twirling,
like the chest breathing
an enduring cry for years on end
And that patient people
passionately walking
in a silent street
swallowing that post-utopian
defeated old prose
Cacimbo, come brighten this dull day up
and comfort with cool art

13 “Cacimbo is the name given to the dry season in Angola”, booklet information in *Movimento* (2013).

esfia a cabeça que arde
E vem amenizar
[...]

the burning head
and come brighten us up
[...]^[14]

In the album booklet all lyrics are translated into English. Sometimes additional information is provided to further explain the lyrics (this information is only available in English): "Mayombe is a tropical forest located in Cabinda and Congo"; "Carapinha refers to an Afro-like hairstyle".^[15]

The first song of *Movimento* — "The Walls of Mayombe" — clearly sets the album's space and "soundscape": a solo kissange (also played by Aline), followed by a drum (probably a djambé) and the singer-songwriter's guitar and voice, in a low register singing the words: "I am the drum that leads your improvisation / Elusive death, senseless joy / [...] I am the echo of the walls of Mayombe". All the arrangements (made by the author) hold an "ethnic" sonority and are meticulously crafted becoming a patchwork of musical influences (especially from Angola and Brazil). The keyboards (played by Marco Pombinho) are predominantly "jazzy", in its harmonic and melodic interventions, adding another cultural and geographic layer to the songs.

All these visual, linguistic and sonic elements appear to have been designed to fit the "world music" label. Also, the album tour happened mostly in festivals and events that are dedicated to this musical genre. When I asked Aline how she felt when categorized as a "world music" singer-songwriter, three years after the publication of *Movimento*, and with a new album in between, she answered:

I think it is natural, because I am from Angola and traditional music is one of the components of my work. It is normal, I do not care [...]. I leave that discussion for whom... it doesn't matter to me. When I talk about my music I talk about poetry and its influences. The rest is up to the people. The identity question in Angola is a very complex one [...]. I am from Luanda and, at a cultural level, my identity is already mixed and transformed. The music I make is understood there, people do not think it is

14 English translation from CD booklet.

15 Note following the first track of *Movimento* "As paredes do Mayombe".

more or less Angolan, you know? It is natural, it belongs there in a way, and people can identify my influences (*id*).^[16]

In this quote, Aline Frazão somehow dismissed the subject and I could understand that the topic was slightly uncomfortable for her. On the same matter, in an interview she gave to the newspaper *Rede Angola*, she was assertive and critical of the “world music” designation and genre, which she defined as “an artificial label”. She also tried to “distance” herself from that “category”, adding: “There is a circuit in Europe specially devoted to the music of the world, waiting to find something genuinely African, or Latin American, preferably with the due *outfits* and a little dance. That is not exactly my purpose” (Aline Frazão in Rodrigues 2016).^[17]

“World music” can be seen, as Steven Feld suggests, “simply and innocently” as “musical diversity”, circulating in a “liberal, relativist field of discourse”; yet, “in a more specific way it is an academic designation, the curricular antidote to the tacit synonymy of *music* with Western European art music”. This view clearly contests Eurocentric politics, “opposing it with musical plurality”. As a marketing label: “the term has come to refer to any commercially available music of non-Western origin and circulation, as well as to musics of dominated ethnic minorities within the Western world: music of the world to be sold *around* the world” (Feld 1994, 265-66).

I cannot affirm that Aline Frazão shares this last view that exposes a binary perspective of music culture, between the “West and the rest”. What I can say is that the singer-songwriter’s last album, *Insular* (2015), introduces a completely different aesthetic. The change certainly had commercial implications and I am sure that the fans of *Movimento* were expecting her music to follow the same “style” (as stated by Ana, in the

16 “Acho que é o mais natural, por ser angolana e por uma das componentes da minha música ser a música tradicional. Acaba por ser normal, não me importa [...] deixo essa conversa para quem... a mim não me interessa muito. Quando falo da minha música falo da poesia, das influências. O resto as pessoas que vejam. A questão da identidade em Angola é uma questão muito complexa. Sou luandense e a minha identidade já muito transformada, já muito mestiça ao nível cultural. A música que eu faço é muito compreendida lá, as pessoas não acham nada pouco angolano, aquilo que eu faço, nem demasiado angolano, sabes? É natural, pertence ali de certa forma, as pessoas conseguem identificar as minhas influências.”

17 “Há um circuito na Europa especialmente dedicado às músicas do mundo que está à espera de encontrar algo genuinamente africano ou latino-americano, de preferência com os devidos *outfits* e uma dancinha. O que não é exactamente a minha proposta”.

beginning of this article). Nevertheless, the singer-songwriter's political awareness and constant search for new ways of expressing herself could not be circumscribed to the expectations generated by the label of "world music". As stated by the journalist Gonçalo Frota (a well-known music critic/journalist), concerning Aline Frazão's latest album, *Insular*, "Aline wants to stop being an Angolan singer — at least in the way she was until now. Angola will always be in her blood and voice. That is the aspect she already knows. Now she wants everything else" (Frota 2015).^[18]

From "delicate girl" to "badass"

Insular was published in 2015 and recorded in the studio Sound of Jura (Jura Island, Scotland).^[19] The production is signed by Giles Perring after a suggestion made by Carlos Seixas, the producer of Sines's World Music Festival. In our interview, the singer-songwriter revealed that she wanted to work with people from other musical "universes" and attenuate her "presence" in this album because she felt she "was doing the same things over and over again" (Aline Frazão, interview by Teresa Gentil, November 16, 2016). Although she authors the arrangements (CD booklet information), in later interviews she emphasizes the role of Perring (who is also the percussion player in the album) and Pedro Geraldès (electric guitar player) in that process: "Pedro is a fundamental piece to understand this album. He plays in Linda Martini, a cult band within the scope of Portuguese 'alternative rock' and 'noise' music. He adds exactly the electricity I was looking for" (Aline Frazão in "Making off *Insular*").^[20]

This "electricity" is a particular and distinctive mark of the album, and we can immediately hear it in the first song "Insular". The harmony is established by the electric guitar, accompanied by cymbals

18 "Aline quer deixar de ser uma cantora angolana — pelo menos da maneira como o era até aqui. Até porque Angola lhe estará sempre no sangue e na voz. Essa é a parte que ela já conhece. Agora quer tudo o resto."

19 *Insular*: <https://open.spotify.com/album/6Snx2v8ChdhVro5Ueu1czg>; and <https://www.discogs.com/es/Aline-Frazão-Insular-/release/11488461>.

20 "O Pedro Geraldès é uma peça fundamental para compreender este disco. Ele vem dos Linda Martini, uma banda de culto no âmbito da música alternativa portuguesa mais rock, noise. Ele acrescenta exatamente a electricidade que eu procurava."

played with soft mallets. To whoever heard Frazão's previous works, this sound is surprising and immediately "places" the listener in another aesthetic dimension. I invited some friends to listen to this song and we talked about it informally. When listening to the introduction they described it as a "cold", "immersive", "introspective", "urban", and "liquid" space or atmosphere; when Aline Frazão starts singing, the responses were geographical: "from the south", "mixed voice", "voice from nowhere" and also synesthetic: "warm", "deep", "elastic", and "colorful". Interestingly in the first minute of *Insular*, two paradoxical sensations overlap: an instrumental "coldness" and a vocal "warmth". Also, two geographic opposites overlay, the voice "from the South" and the "coldness" normally associated with the North. This opposition is recurrent in the articles and interviews concerning *Insular*, such as the title of the article I quoted above from Gonçalo Frota. Although the voices were not recorded in Jura (because Aline "got sick"), the singer-songwriter revealed to me that she wished to: "draw a line, a clean voice over the songs, maintaining the emotional communication [...] something clean, minimalistic, simple", but without "losing the heart" (Aline Frazão, interview by Teresa Gentil, November 16, 2016). In most of the songs I think she accomplished this "equilibrium" by restraining her vocal ornamentation in order to "serve the words" (*id.*). As a listener, I hear and understand how Frazão worked her voice to fulfill these aesthetic premises. As an example of the complexity achieved in this album, both instrumental and vocal, I suggest listening to the song "A louca" that I briefly analyze below.^[21]

21 The lyrics were written by the singer-songwriter Capicua. The two artists worked together in Capicua's album *Sereia louca* (2014), where Aline Frazão performed the song "Lupa".

[Introduction: electric guitar]

A
A louca tem olhos parados
E dentes cerrados num esgar.
A louca
Vai nua na rua
Na sua loucura a cambalear.

B
Descalça
E descabelada
Vai morta
De morte matada
Cuspida
no **ralo** do **mundo**
No **limbo**, no **fundo**
A deambulááááár, áááááá'!

C
Está **louca**!
E o dedo apontado!
Sem **roupa**!
E o corpo **marcado**!
Está **rouca**!
Do grito **arrancado**
Do riso de **escárnio** e
Da dor! Da dor! Da Dooooor!
Mmmmm...

A2
A louca
Amaldiçoada
Perdeu-se de casa sem procurar.
A louca
Grita e pragueja
Vomita a cerveja e cospe pró ar.

A
The madwoman has frozen eyes
Her teeth tighten, sealed.
The crazy woman
Walks naked in the street
In her staggering craziness

B
Barefoot
With messy hair
Walks dead
Killed of death
Spitted
In the drain of the world
In the limbo, in the depths
Wandering

C
She's mad!
And a pointed finger!
Naked!
And a marked body!
She's hoarse!
Of a ripped scream
Of a scorn laugh
Of the pain!

A2
The madwoman
Cursed
Without looking she lost home
The madwoman
Screams and curses
Vomiting beer and spiting to the air

B
Ferida
 É **fera feroz**
 Fugidia
 Frágil e só
 Suicida
 No **cimo do muro**
 Um grito no **escuro**
 A reverberáááár, ááááááá!

C
 Está **louca!** E o olhar desviado!
 Sem **roupa!** Num pano mijado!
 Está **rouca!** E o lábio trincado
 Gemido abafado E pavor!
 Pavor, pavouououor! Mmmmm...

A3
 A louca
 Bate na a boca e não conta
 se foi dor ou guerra,
 Se é perda, se é dela
 ou se foi do amor... [x2]
 Do amououour [x3]

B
 Wounded
 She's a fearful beast
 Fleeting
 Fragile and lonely,
 Suicidal
 In the top of the wall
 A scream in the dark
 Reverberating.

C
 She's mad! And a deviated look!
 Naked! In a pissed cloth!
 She's hoarse! And a cracked lip
 Suffocating moan / and dread
 Dread, dread! Mmmmm...

A3
 [almost spoken] The madwoman
 Strikes her mouth and doesn't reveal
 If it was pain or war,
 If it's loss, or if it's her
 Or if it was love...[x2]
 Of love [x3]

[Guitar (similar to the introduction) +
 clarinet]

"A Louca" lyrics, *Insular* (2015)

In this song, the introduction played by the electric guitar creates a "fluid harshness", always changing timbres, rhythms, and textures, in what appears to be a loop of overlapping sounds.^[22] This complex sonority is only interrupted in the C strophe (see lyrics and structure above), where chords are played distinctly, reinforcing the harmonic and textual change, emphasizing the exclamation: "Está louca!" ["She is mad!"]. The second guitar (acoustic) plays a repetitive — almost minimal — arpeggio (with the same harmony in A strophe), audible

22 Giles Perring signs the "guitar loops" (CD booklet information).

up to the end of the song. These two elements are ambiguous: the first is unpredictable and unstable, while the second (played by the acoustic guitar) is fixed and obsessive. There are also two different acoustic plans: the "clear", audible acoustic guitar, like a "direct sound" with little to no reverberation, in contrast with the electric guitar which is on a "background plan", "distant", reverberating, always introducing new musical elements. Some of these sounds/noises produced by the electric guitar emphasize a feeling of disorientation and confusion. The clarinet punctuates the text (after the word "pavor" ["dread"]), with high notes (probably multiphonics) — something hovering between defined-undefined notes — until the end of the song. Here, a melody suggesting children's mockery vocalizations is played by the same instrument.

Frazão's vocal performance appears to be "definite" and "accurate". She starts with short, assertive syllables, reinforcing the sounds of some letters (marked bold in the poem). For instance the word "cus-pida" [spitted], where the singer-songwriter stresses the "s" sound, as if the word is spitted; in "deambular" [wandering], Frazão produces vocal inflexions and rhythmic changes in the "a" sound that is further repeated and prolonged by her, creating a musical referent for this action. She exposes her voice roughly and loudly in the word "reverberar" [reverberating] — especially in the repeated vowel "a". In the end of the song (final A3), a whispered register is used for the first time, followed by a repetition, between speech and singing. She reiterates the word "do amor" [of love] three times, changing the intensity and intention of the voice until she reaches an almost inaudible "mmmm" sound.

This "precise", "accurate" vocal performance is felt throughout the album. Additionally, the singer-songwriter explores her vocal range from the lower to the higher register, showing vocal flexibility and malleability. Most vowels are extremely long, even in the middle of the words and the "r" sound is rolled and guttural. Her breathing sound is used as an important expressive tool. There is also a certain assertiveness in the way she articulates the words and syllables, that allows a perfect comprehension of the text; this may be motivated by the clear aesthetic definition that Aline conceived for this album, by the temporal distance between the recording of the instrumental and vocal parts that allowed the musical objects and their meanings to mature, and/or by the development of her "metaphorical voice" through "embodied

expression”, empowered by her permanent involvement in political and activist activities.^[23]

Political and gender activism

Aline Frazão uses her “physical” singing voice and her “metaphorical” voice to contest social and political asymmetries. In addition to her agency as a musician, she writes a weekly chronicle in *Rede Angola* newspaper and, in her interviews, she constantly refers to the political situation in her homeland from a critical and constructive perspective. Her activism is present in the majority of her songs, sometimes in obvious ways, for example in the song “A prosa da situação”^[24] where she clearly exposes the “wealth” asymmetries and corruption in Angola, an “authoritarian” country, according to the report “Democracy Index 2017 Free speech under attack”, published by The Economist Intelligence Unit.^[25]

-
- 23 The word voice is also a metaphor that stands for someone’s power to express social and political messages, a space of expression and influence within societies. Feld and Fox (2000, 161) link expressions such as “having voice” and “giving voice” to the “politics of identity, to the ability of the subaltern to speak, to the ability of indigeneity movements to ‘talk back’ and class, gender, and race politics to ‘back talk’ the dominant.” As a metaphor, voice has been a particular feature of feminist movements to express notions of empowerment. In feminist music criticism, voice “became an essential term to reference women’s articulations and communications” (Hellier 2013, 5).
- 24 “TV news was on again / The king has spoken / And when the king speaks, the kingdom shuts up / Because the blue gold of this land has an owner / An owner / An owner / On TV / The nobility stood / Applauding with fat hands / The weight of the watches / Of rings, of chains / Who doesn’t have a price?” (“A prosa da situação” lyrics excerpt, *Insular* 2015). (Noticiário abriu e outra vez / O rei falou / E quando o rei fala, o reino cala / Porque ouro azul deste chão tem dono / Tem dono / Tem dono / Passaram na TV / A nobreza de pé / Aplaudindo de mãos gordas / O peso dos relógios, / Dos anéis, das correntes / Quem não tem um preço? / Xê, mas e eu, não mereço?)
- 25 Located in the Southern Africa, Angola was colonized by the Portuguese in the sixteenth century and remained a colony until 1975, after a long colonial war (1961-1974). In the same year of its independence, a civil conflict broke out between the Marxist MPLA (People’s Movement for the Liberation of Angola) and UNITA (National Union for the Total Independence of Angola), a rebel group supported by the United States and South Africa. The conflict stabilized in 2002, after the killing of UNITA’s leader, Jonas Savimbi. Democratic elections took place in 2008 and in 2010 a new constitution was implemented, reinforcing the one-party dominant system. When I developed my research, the Angolan president was still José Eduardo dos Santos (president between 1979 and 2017) and the country was experiencing a deep crisis, with brutal asymmetries in the distribution of wealth, high levels of corruption and frequent violations of human rights.

Although Aline Frazão has an active and critical voice, the singer-songwriter is not censored nor persecuted by the Angolan regime. This "immunity" is a mystery to herself: "some kind of pre-conception is playing in my favor" (Aline Frazão, interview by Teresa Gentil, November 16, 2016) which she justifies through two factors: gender — "the harmless, nice, gentle, feminine side" —, and class — "I belong to the high class in Angola, although I do not have any relatives in the government" (*id.*). She is frequently played on Angolan radio stations: "I went to the national radio to speak about the album and while I was speaking one could hear, simultaneously, 'A prosa da situação', I was very nervous: 'it is now, it is now! They will arrest me!', but nothing happened" (*id.*). Additionally, her song "Assinatura de sal" (*Clave Bantu*, 2011), plays daily in the Agostinho Neto memorial.^[26]

She is also musically associated with the rapper and activist Luaty Beirão — MC Ikonoklasta — with whom she appeared in public concerts (Musicbox, Lisbon in 2012). The first video I could find of the two together dates back to February 2010, where they sang a duet called "O que eu quero" ["What I Want"]. Luaty Beirão was arrested in 2016, with another "17 activists" while "discussing a book about nonviolent resistance" and "charged with preparing acts of rebellion and plotting against the president and state institutions", according to a BBC news report (published in November 16, 2016).

This apparent lack of concern or apathy towards Aline Frazão may have subtle purposes in the state agenda: hypothetically her "activist" voice could be a form of legitimizing the official discourse: Angola is a democratic state with freedom of speech. Furthermore, the singer-songwriter is highly educated, transmitting a cosmopolitan image of the country and its capital. Although she can be very explicit, Aline Frazão's writing is loaded with metaphors and symbolic images, such as:

I dreamt with my cardinal north / and the deafness of my capital / between vice and virtue, good and evil ("*Insular*", *Insular* 2015);^[27]

26 First Angolan president, between 1975-1979.

27 "Sonhei com o meu norte cardeal / e a surdez da minha capital / entre o vício e a virtude / entre o bem e o mal".

I climbed the mountain / and didn't come back / no one noticed my absence / the people were singing / and today the crowd / is only silence [...] the river flows until it is waterless ("Só silêncio", *Insular* 2015);^[28]

Looking in the mirror / I remember the November sun / playing that I was an artist / with a blue pencil ("Sol de Novembro", *Insular* 2015);^[29]

I'll be a remainder of you / Resentment / The beloved / Or exiled / Or exiled / I'll be your mistake / Or your pride / Lost muse / Or liberated / Or liberated ("Mascarados", *Insular* 2015).^[30]

These lyrics allow multiple interpretations and some words echo in my mind as I try to understand their meanings. I am limited by my own context and my knowledge about the Portuguese colonies. This has always been a sanctioned matter in my family due to my father's post-traumatic stress after he had been sent to war in the Portuguese "ex-colonies"; in addition, in history lessons we never studied this subject in depth and everything felt brushed over. My limitations intensify my curiosity and a multiplicity of images come to mind when hearing the singer-songwriter's poetry. I understand "Sol de Novembro"^[31] as an elegy to November eleventh 1975, when Agostinho Neto proclaimed Angola's independence from Portugal; but is the "blue pencil" a reminder of the Portuguese International and State Defense Police (PIDE) censorship, made with this same object? This space for imagination, created by Frazão's writing, allows a complex network of meanings and feelings that — although specific to her personal and geographical experience — are boundless and timeless.

Aline frequently evokes gender issues in public declarations. When a journalist asked her about the imprisonment of Angolan activists headed by Luaty Beirão, the singer-songwriter replied:

28 "Subi a montanha / não voltei / a minha ausência / não notou ninguém / o povo cantava / e hoje a multidão / é só silêncio [...] o rio avança até secar".

29 "E olhando o espelho lembro / o sol de Novembro / brincando de artista / com lápis da cor azul".

30 "Serei resto de ti / Ressentimento / A bem amada [sic] / Ou exilada / Ou exilada / Serei eu o teu erro / Ou teu orgulho / Musa perdida / Ou libertada / Ou libertada".

31 In "Sol de Novembro", Aline quotes the poem "Namoro" written by Viriato Cruz (anticolonialist poet and politician): "como o sol de Novembro / brincando de artista" ["the November sun / playing as artist"]. The singer-songwriter Fausto set music for this poem.

[...] there is an important theme that I always underline when referring to this issue. Probably it is politically improper when approached all together with the fight for the activists' release: women's role. Rosa Conde and Laurinda Gouveia were the two women in that group. Someone asked an activist which role they played and he answered: "They were attendants." There is still this idea that women can be relegated to a secondary plan even though they were included in these movements. They were equally courageous, participated in riots and were also arrested. This was stated by the activists themselves, the bastion of Angola's progress today. The image of women as secretaries or assistants remains, like in the times of Deolinda Rodrigues, not as an integral part of the progress (Aline Frazão *in* Duarte 2016).^[32]

Women are historically overshadowed in protests and civil right movements.^[33] Aware of this reality, Aline Frazão makes a clear statement through the song "Langidila" (*Insular* 2015) dedicated to Deolinda Rodrigues, an activist for the liberation movement in Angola.^[34] Musically the song is an instrumental "tapestry", with different

32 "[...] há um tema importante que costumo sublinhar sempre que me refiro a este assunto. E é, talvez, politicamente incorreto quando abordado em conjunto com a luta pela liberdade dos ativistas: o papel das mulheres. É que nesse grupo havia duas mulheres, a Rosa Conde e a Laurinda Gouveia. Perguntaram a um dos ativistas qual tinha sido o papel delas, ao que ele respondeu: 'Foram assistentes.' Ou seja, continua a haver esta ideia de que as mulheres incluídas nestes movimentos, de igual coragem, presentes nas mesmas manifestações e também presas, podem ser relegadas para segundo plano. E isto pelos próprios ativistas, que são hoje o bastião do progresso de Angola. Mantém-se, como no tempo da Deolinda Rodrigues, a imagem da mulher como secretária ou assistente, não como parte integrante do processo."

33 "African women have played a major role alongside men in resisting Apartheid. I have to ask myself why it took me so long to learn these chapters of women's history, why the leadership and strategies of African woman have been so unrecognized as theory in action by Western feminist thought" (Rich 1986, 228).

34 According to Barros (2013), Langidila is the pseudonym of Deolinda Rodrigues, which means vigilante, sentinel in Qimundu. Barros emphasizes Deolinda Rodrigues' important role in Angola's independence: "Deolinda wrote letters mobilizing women to unite in favor of Angola Independence; that movement generated the OMA (Angolan Woman Organization). She proposes to her friends two lines of action: the first, outside the African continent [...] to disclose the events in Angola; the second, in the African continent, where women would enter new fronts: alphabetization, refugees' assistance and raising new members for the MPLA [Popular Movement for the Liberation of Angola]. Besides that, they could produce foods to support the guerrillas and transport weapons without suspicions. Her perception is impressive and demonstrates the strategic vision and maturity of her actions, fundamental (it looks to us) to the success of MPLA" (Barros 2013).

rhythmic and melodic layers overlapping and a constant accentuation on the first and seventh beats (7/8 division bar). The bass repeats the same asymmetric pattern throughout the song, while the guitars draw melodies, textures and timbre effects. Although the harmony is repetitive, the rhythmic accentuation provokes the idea of a constant movement. Aline Frazão recites the poem and sings in the refrain, which is exclusively the evocation of the name “Langidila”, with a particular acoustic reverberation, suggesting distance and incitement:

Os poetas de outrora escreveram no chão a palavra Liberdade.	The poets of yore wrote on the ground the word freedom.
Os poetas de outrora cantaram teu nome e esse canto ecoa ainda nos becos da História.	The poets of yore sang your name and that singing echoes in alleys of history.
Nas celas lentas, no derradeiro castigo, na fúria das matas e no medo clandestino, na cinza das cartas e no rasto gasto da tua caligrafia.	In the slow cells, in the ultimate punish- ment, in the fury of the woods and in the clandestine fear, in ashes of the letters and the shabby track of your calligraphy.
Os poetas de outrora escreveram no chão o teu nome, Langidila.	The ancient poets wrote on the ground your name, Langidila.
Durante as primeiras horas da manhã o ven- to trouxe a tua voz. Chama por nós.	The wind brought your voice in the dawn. Call for us.
Teu nome é quase uma oração, um cha- mamento à reação, um amuleto ao peito junto ao coração. Chama por nós!	Your name is almost a prayer, a reaction call, an amulet in the chest, near to the heart. Call for us!
Como o refrão de uma canção, um canto novo, uma razão, a chama acesa orien- tando a multidão. Chama por nós! Chama por nós! Que a surdez um dia acaba. Que a surdez acaba.	Like a song chorus, a new singing, a reason, the living flame guiding the crowd. Call for us! Call for us! The deafness will cease one day. The deafness will end.
Os poetas de outrora escreveram no chão a palavra Liberdade.	The poets of yore wrote on the ground the word Freedom.
[...]	[...]

Taking into account the invisibility of women in history, the continuity of this same pattern could not be more obvious than in Gonçalves Frota’s description of “Langidila” as: “[...] a pendulous song between rough and obsessive guitars, a bass played with the hips and a singing reminding Marisa Monte’s ‘flirts’ with pop(ular) music” (Frota 2015).^[35]

35 “[...] Langidila, canção pendular entre guitarras ásperas e obsessivas, um baixo que se diria tocado com as ancas e um canto a lembrar os namoros de Marisa Monte com a música pop(ular)”.

Surprisingly (or not), the "critique" of this song makes no reference to its central meaning and to the "heroine" it (passionately) evokes. Other journalists, however, focused the political and feminist dimension of the song, such as Cristina Margato:

We may read the subtle criticism and protest tone in themes like "Mascarados", but Aline declares her will to write the word "freedom" in a homage to Deolinda Rodrigues — Angolan guerrilla woman from MPLA — killed in combat in the fifties. "Langidila" (war name) serves, as Aline points out, to remind us of historical circularity: "In November, we celebrate forty years of independence. Deolinda did not see the independence of Angola. She died before, as a heroine, in an emblematic event in the history of our country. And it's precisely at this moment that we need to talk about freedom" (Aline Frazão *in* Margato 2015).^[36]

Aline Frazão expressed her disappointment at the way in which some journalists and critics address her work and persona. Like other women singers-songwriters I interviewed, Frazão wants to be taken seriously, to be heard as a thinking artist. She feels that being a woman hampers the reception of her writing and music making. A situation that women musicians and composers often face in public venues and in the media is the reference to their beauty and physical appearance, rather than to their poetry or music. A blatant example is the singer-songwriter's interview on the TV program "Etnias" (SIC, January 2012), where a woman presenter started the conversation by saying: "You are very beautiful, I am sure people tell you that all the time, but I have to say you are very, very beautiful". Saying to an artist "you are very beautiful" completely deflects the meaning and interest of that same artist, objectifying him or her. I addressed the issue in our interview and the singer-songwriter expressed her indignation:

36 "O tom de protesto e crítica pode ler-se de modo mais subtil em temas como 'Mascarados', mas é na homenagem a uma guerrilheira angolana do MPLA, que morreu em combate, na década de 50, chamada Deolinda Rodrigues, que Aline Frazão declara a sua vontade de 'escrever a palavra liberdade'. O tema chama-se 'Langidila' (o nome de guerra) e serve, como Aline Frazão diz, para lembrar a circularidade da história: 'Em novembro, fazemos 40 anos de independência. Deolinda Rodrigues não viu Angola independente. Morreu antes, num acontecimento que é muito emblemático da história de Angola e que a tornou uma heroína. E é precisamente neste momento que estamos a precisar de falar de liberdade'".

In the first album, I was twenty-three or something like that; I was very young, I still am... but I talked about serious things, right?! And I wanted to be taken seriously. But my age associated with the image I had, the curly hair and the smile and all of that, made people refer to me as “sweet” or... there is a person that calls me “menina delicadeza” [“delicate girl”], you know? [...] people are surprised when they realize I am the author of the songs [...] it happened a lot and I was very reactive to that, upset obviously! [...] because I am a woman, because I am young this combination in the music industry is a bomb. So, you kind of accept it and contest it [...] (Aline Frazão, interview by Teresa Gentil, November 16, 2016).^[37]

The association of Aline Frazão’s work with beauty stereotypes led to a significant change in her image and attitude. I was not surprised to see the posters announcing the singer-songwriter’s concert in Tivoli Theater (Lisbon, October 14, 2016): a fixed look at the camera, with a serious expression, bright red lipstick, short hair and a casual black t-shirt. Her image was completely different from the promotional materials of *Movimento*. She mentioned this change in the interview:

[...] your presentation, the communication, the pictures... for instance, I cut my hair. In *Movimento* I had these curls and, before I recorded *Insular*, maybe a year earlier, I had it cut. That was clearly a way of changing my image, to make it more tough [...] then I had some promotional photos taken and I did not smile. I did not want to smile! I wanted to free myself from that “menina delicadeza” [“sweet girl”] image. So sweet, so nice. Now I do not deny that facet of myself, but there was a time when that played against me, you know? It was a conflict of identity, because I really am and like to be nice and respectful to people, I like to smile,

37 “No primeiro disco tinha 23 ou algo assim, era realmente, continuo a ser jovem, mas era muito nova... mas entretanto já falava de coisas sérias, né? E gostava que me levassem a sério. Acontece é que isso associado à imagem que eu tinha, que era a cena dos caracóis, do sorriso e tal e não sei quê, tudo isso contribuía para que as pessoas quando se referiam a mim usassem a expressão ‘doce’ ou... há uma pessoa que me chama ‘menina delicadeza’, sabes? [...] as pessoas ficam surpreendidas quando sabem que fui eu que escrevi as canções [...] isso acontecia muito, deixava-me muito reativa também. Claro! Ficas chateada! [...] por ser mulher, por ser jovem, o que é uma combinação que na indústria musical é uma bomba. Então, claro, vais meio aceitando meio contestando isso [...]”.

See also: https://www.youtube.com/watch?v=_ngJPQKGPOY, and <https://www.youtube.com/watch?v=OFhu4WoKMB4>.

I smile and laugh easily [...] *Insular* is the result of a feminist affirmation, it is the moment where I started to read more, to have more contact with feminism and realized that a lot of my problems — as a singer, in terms of communication, image, identity — were related to that. Not just as a singer but in all aspects of my life. That was a revisionist moment, a second moment, after Barcelona [...] a lot has changed. Even in my writing, there are things that I hardly would write again. I will probably have a post-feminist period, you never know. But this was a very important inflexion point in the way I see myself and behave. My way of speaking or demanding respect, like when someone brings the bill and gives it to the man on the table, you know?! But you say: "No, I am the one who is paying for it!", even if that was not true. Small acts of activism that end up converging with my work [...]. I would arrive places, like in Germany, and people would say: "Ah! You are much nicer than you look in those photographs!" and I would think to myself: "great, I have fulfilled my goal!" and thanked them! (Aline Frazão, interview by Teresa Gentil, November 16, 2016).^{38]}

38 "[...] a tua apresentação, a comunicação, as fotos... hummm... por exemplo, eu cortei o cabelo. No *Movimento* eu tinha um cabelo assim com uns cachos e tal, e antes de gravar o *Insular*, acho que um ano antes talvez, eu cortei o cabelo. E isso foi claramente uma forma de mudar a minha imagem, de fazer a minha imagem mais dura [...] depois fiz na altura umas fotos promocionais em que eu não sorria. E eu não queria sorrir! Eu queria-me livrar daquela imagem da 'menina delicadeza'. Tão doce, tão querida, tão simpática. Que, hoje, eu já não nego essa minha faceta, mas houve ali uma altura em que isso jogava contra mim, sabes? E era um conflito identitário, porque eu realmente sou, gosto de ser simpática com as pessoas e respeitosa e gosto de sorrir, sorrio fácil, rio fácil [...] O *Insular* é o resultado de uma cena de afirmação feminista que é o momento em que eu comecei a ler mais a ter mais contato com o feminismo, e a perceber que muitos dos meus problemas, como cantora, a nível de comunicação, imagem, identidade estavam relacionados com isso. Não só como cantora, mas em toda a minha vida. Foi um momento revisionista, da minha vida, um segundo momento depois de Barcelona [...] várias coisas que mudam. Até na tua forma de escrever, certas coisas que eu dificilmente voltaria a escrever. Provavelmente terei uma fase pós-feminista em que... nunca se sabe o que é que vai acontecer. Mas isso foi um ponto de inflexão muito importante na forma de eu me ver, de me comportar. A minha forma de falar ou de me dar ao respeito quando vêm trazer a conta e entregam a conta ao homem que está à mesa, sabes? E dizer, 'não, sou eu que vou pagar!', mesmo que não fosse. Pequenos atos de ativismo que depois acabaram por vir para o meu trabalho [...] eu chegava aos sítios, na Alemanha e as pessoas diziam: 'Ah! Fogo Aline! És muito mais simpática do que nas fotos!' e eu pensava: 'fixe, cumpri o meu objetivo!' e dizia: 'obrigada, obrigada!'"

Final remarks

The fluidity in Aline's personality, performance and public discourse can be seen as a "process of realizing other social goals, for example, as part of the negotiating of identity, the symbolic mapping of space and relationship, or the transformation of consciousness" (Moisala and Diamond 2000, 21). Her three albums, grounded in the strength of words and poetic images, reflect and provoke the *status quo*, questioning the dynamics of social and cultural establishment. Frazão's voice "is a crucial site where the realms of the cultural and sociopolitical link to the level of the individual" (Weidman 2014, 38), an "embodied practice" used to expose and contest the politics in general and particularly in her homeland (Angola), gender asymmetries and racial oppressions. Her music and performance "challenges and threatens established order" (Koskoff 1987), and can be seen as an instrument of protest and claim social and political change.^[39] Frazão is considered to "have a voice" outside her musical activity, being frequently invited to write for the media and to speak in public debates and events. Frazão believes that her voice reflects her identity and, like identity, she understands voice as a fluid construction, constantly changing, transforming itself through physical or psychological events.

Because "music is generally regarded as a neutral — a *neuter* — enterprise" (McClary 2002, 139), gender bias has been neglected and overlooked in the music industry and the media: apparently it does not exist.^[40] But when we look closer, we can see how gender based

39 The awareness that gender ideologies highly influence the way women perform led ethnomusicologist Ellen Koskoff to attempt a categorization of women's musical performances through a gendered perspective. She defined four major categories: "(1) performance that confirms and maintains the established social/sexual arrangement; (2) performance that appears to maintain established norms in order to protect other, more relevant values; (3) performance that protests, yet maintains, the order (often to symbolic behavior); and (4) performance that challenges and threatens established order" (Koskoff 1987, 10).

40 Music as an art, and especially as a theoretical and academic field, is assumed to be gender neutral. As affirmed by musicologist Susan McClary: "Music is generally regarded as a neutral — a *neuter* — enterprise, again because of the desire not to acknowledge its mediation through actual people with gendered bodies [...]. Some women composers accept this position and write music that is indistinguishable from that of their male colleagues. Many of them chafe at the suggestion that their sexual identity might have something to do with their music, and understandably so: for centuries it has been thought that if women did write music, it would sound frail and passive — that is, would sound the way dominant culture assumed women were and should be" (McClary 2002, 139). Most women in this field of work define

oppression forces women to change, not just their musical work and performance, but their personality, image and expression. At the end of our interview, Aline Frazão made a final remark expressing exactly this: "to be respected you need to become a badass! But in that process you may lose yourself, you may lose your essence" (Aline Frazão, interview by Teresa Gentil, November 16, 2016).

References

- Barros, Liliâne Batista. 2013. "As cartas da Langidila: memórias de guerra e escrita da história." *Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens Universidade do Estado da Bahia* 6.
- BBC. 2015. "Angolan rapper Luaty Beirao accused of rebellion." *BBC news*, November 16. Accessed November 12, 2016. <http://www.bbc.com/news/world-africa-34833545>.
- Béhague, Gerard. 2006. "A Performance and Listener-Centered Approach to Musical Analysis: Some Theoretical and Methodological Factors." *Latin American Music Review* 27(1):10–18.
- Blitz. 2015. "Aline Frazão em palco com Pedro Geraldes (Linda Martini) e letra de Capicua." *Blitz Magazine*, July 23. Accessed January 12, 2017. <http://blitz.sapo.pt/principal/update/aline-frazao-em-palco-com-pedro-geraldes-linda-martini-e-letra-de-capicua=f97234>.
- Butler, Judith. 2004. *Undoing Gender*. New York: Routledge.
- Duarte, Luís Ricardo. 2016. "Angola e o futuro." *Visão*, October 24. Accessed December 20, 2016. <http://visao.sapo.pt/actualidade/cultura/2016-10-24-Angola-e-o-futuro>.
- Feld, Steven, and Aaron Fox. 2000. "Music." *Journal of Linguistic Anthropology* 9(1-2):159–62.
- Feld, Steven. 1994. "From Schizophonia to Schismogenesis." In *Music Grooves*, edited by Charles Keil and Steven Feld. Chicago (IL): University of Chicago Press.
- Festival Berlinda. Accessed November 11, 2016. http://www.berlinda.org/Festival_Berlinda/PT/wordpress/?p=53.

themselves as "musicians", understanding "musician" as an "identity category" above gender. Dusman — musician and researcher —, describes personally this situation by stating that "[...] 'being musical' is an identity that develops before a consciousness of sex [...] when discriminatory things happened to me, I didn't identify them as being based on gender — I identify them as happening because [...] I needed to work harder in my music" (Diamond and Moaisala 2010, 8).

- Frazão, Aline, and Ikonoklasta (Luaty Beirão). 2014. MusicBox – Lisboa, December 6. Accessed January 19, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=kLAKkCXDkec>.
- Frazão, Aline, and Luaty Beirão. 2010. “O que eu quero.” February 21. Accessed January 19, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=410mswgMFYY>.
- Frazão, Aline. 2012. “Primeiro Mundo.” Accessed November 11, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=koDOMtcnOqQ>.
- _____. 2012. TV program “Etnias”. Accessed September 2, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=WYjGrzE61TM>.
- _____. 2016. “A prosa da situação” live sessions. Accessed January 11, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=ibjCKmmVgdE>.
- _____. 2016. “Insular”, TV program “Inferno.” Accessed January 11, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=saTC0emuOHM>.
- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites – On the Value of Popular Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Frota, Gonçalo. 2015. “Aline partiu à procura do seu norte.” *Público*, November 28. Accessed November 11, 2016. <https://www.publico.pt/2015/11/28/culturaipsilon/noticia/aline-partiu-a-procura-do-seu-norte-1715395>.
- Hayes, Eillen M. 2010. *Songs in Black and Lavender Race, Sexual Politics and Women's Music*. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.
- Hellier, Ruth. 2013. *Women Singers in Global Contexts, Music, Biography, Identity*. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.
- “Insular” Making of. 2015. Accessed August 10, 2015. <https://m.youtube.com/watch?v=V8-CS5L7dPw>.
- Koskoff, Ellen. 2014. *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender*. Urbana, Chicago, and Springfield: Illinois University Press.
- Kubik, Gerhard. 1997. “Cultural Interchange Between Angola and Portugal in the Domain of Music Since the Sixteenth Century.” In *The Encounter of Cultures in Music*, edited by Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Margato, Cristina. 2015. “Novo disco de Aline Frazão. A liberdade em Angola e as ironias da história.” *Expresso*, October 22. Accessed August 2, 2016. <http://expresso.sapo.pt/cultura/2015-10-22-Novo-disco-de-Aline-Fraza.-A-liberdade-em-Angola-e-as-ironias-da-historia>.
- McClary, Susan. [1991] 2002. *Feminine Endings Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Moisala, Pirkko, and Beverly Diamond. 2000. *Music and Gender*. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.

- Offen, Karen. 1988. "Defining Feminism: A Comparative Historical Approach." *Signs* 14(1):119–57.
- Rich, Adrienne. 1986. *Blood, Bread and Poetry*. New York: Norton.
- Rodrigues, António. 2016. "Grande Entrevista Aline Frazão." *Rede Angola*, October 10. Accessed January 4, 2017. <http://m.redeangola.info/especiais/parece-que-em-angola-e-revolucionario-agir-correctamente/>.
- Silva, Cláudio. 2011. "Clave Bantu, by Aline Frazão" *Caipirinha Lounge Blog*, December 19. Accessed January 2, 2017. <http://lusotunes.blogspot.pt/2011/12/clave-bantu-by-aline-frazaio.html>.
- The Economist Intelligence Unit: "Democracy Index 2017 — Free Speech Under Attack". Accessed March 5, 2021. http://www.eiu.com/Handlers/WhitepaperHandler.ashx?fi=Democracy_Index_2017.pdf&mode=wp&campaignid=DemocracyIndex2017.
- Weidman, Amanda. 2014. "Anthropology and Voice." *Annual Review of Anthropology* 43:37–51.

Interviews

- Aline Frazão, interview by Teresa Gentil. Teatro São Luís, Lisbon, November 16, 2016.
- "Ana" (Aline Frazão's fan), interview by Teresa Gentil. Ponta Delgada, Azores, December 5, 2016.

PERSONAGENS,
NARRATIVAS E
(RE)DEFINIÇÕES DE
GÊNERO

«SOU DELICADO É DE NASCENÇA...»

REPRESENTAÇÕES DA NÃO-NORMATIVIDADE DE GÉNERO NA OPERETA OITOCENTISTA EM PORTUGAL

Filipe Gaspar

Algumas noções preliminares: corpos femininos na construção da opereta

Intensamente galvanizado a partir dos anos cinquenta do século XIX pelo compositor germânico-francês Jacques Offenbach (1819-1880) e a sua companhia no Théâtre des Bouffes-Parisiens, o desenvolvimento do género que hoje designamos por opereta deu-se, segundo Andrew Lamb, através da sua autonomização a partir dos mais antigos *opéra-comique* e *vaudeville*. Este autor considera a opereta como uma «ópera leve com diálogos falados, canções e danças», que «refletia o gosto contemporâneo na natureza dos seus enredos e atitudes morais, assim como nos tópicos utilizados» (Lamb 2001).^[1] Acrescenta que o interesse no encadeamento lógico dos enredos deu lugar, nas décadas de 1880 e 1890, à aposta na apresentação de cenas de *glamour* feminino, com figurinos sofisticados e de grande espetacularidade cénica. De facto, os sistemas de produção discursiva, quer das instituições teatrais, quer dos média, vieram a consagrar as figuras da «vedeta», da «celebridade», da «estrela», da «divette», entre outras variantes, como os seus principais sujeitos. Tais imagens reproduziram e disseminaram o género feminino através da sensualização, sexualização e erotização da mulher, enfim, da objetificação do seu corpo (Berlanstein 1996; 2004; Reis 1999; Scott 2008; Mazza 2017; Callipo 2017). Esta estratégia foi uma das componentes de um espetáculo que funcionava segundo um modelo de mercado: o corpo feminino transformado em mercadoria, exposto no palco qual montra de loja, consumido pelo público que pagava para assim ser

1 Tradução livre do autor.

entretido. Em *Os teatros de Lisboa* (1875), Júlio César Machado referir-se-ia ao Teatro da Trindade — uma das instituições mais associadas à produção de opereta em Lisboa — como «o mais parecido com o que se chama lá por fora *teatro de mulheres*».

O sucesso deste modelo é observável através de estudos acerca da sua incidência noutros centros populacionais. Veja-se o caso do Rio de Janeiro, teorizado por Neyde Veneziano. A autora considera que aí se estabelecera, a partir do final da década de 1850, aquilo a que chamou «sistema vedete» (Veneziano 2011).¹² Este teve origem na companhia do empresário «Monsieur Arnaud», então sediada no teatro Alcazar Lyrique, do Rio de Janeiro. Utilizando um «corpo de baile formado por insinuantes mulheres» nos seus espetáculos de variedades, Arnaud tinha por objetivo entusiasmar um «público masculino (de diversas classes sociais) e [a] *jeunesse d'orée* carioca» (*ibid.*, 59). Esta fórmula acabou por se concretizar na figura da cabeça de cartaz, segundo Veneziano, uma artista cujos requisitos performativos incluíam «beleza, boa voz, sensualidade, interpretação maliciosa e talento para desencadear escândalos» (*ibid.*, 61). O sistema consolidar-se-ia em agosto de 1892, com as apresentações da revista *Tintim por Tintim* de Sousa Bastos (1844-1911), cuja companhia era encabeçada pela sua mulher, a atriz espanhola Pepa Ruiz (1859-1922). Veneziano considera que esta obra é exemplar quanto à forma como a sexualização do papel da mulher no teatro ligeiro português aconteceu como reação à instauração em Portugal da chamada «lei da rolha», designadamente o «Decreto regulando as condições dos espetáculos públicos» de 29 de março de 1890:

São proibidos os espetáculos públicos ou representações teatrais, que contenham ofensas às instituições do estado ou seus representantes e agentes, provocação ao crime, críticas injuriosas ao sistema monárquico-representativo fundado na carta constitucional e seus atos adicionais, caricaturas ou imitações pessoais, referências diretas a quaisquer homens públicos ou pessoas particulares, ou ofensas ao pudor ou à moral pública.

2 Veneziano utiliza o termo «vedete» para se referir à artista principal do espetáculo músico-teatral. Radica-o mais diretamente no seu antecedente francês «vedette», por sua vez uma simplificação do ato de «mettre en vedette», ou seja, o costume de destacar um ator ou atriz do restante elenco, colocando o seu nome no cimo do cartaz publicitário do espetáculo (Veneziano 2011, 59). De notar que esta palavra consta do vocabulário do português brasileiro, sendo sinónimo de «vedeta», a sua variante europeia.

Não sendo objetivo deste ensaio rebater o efeito dissuasor desta lei quanto a referências críticas às instituições e personalidades da vida política portuguesa,^[3] tanto estas como quadros passíveis de constituir «ofensas ao pudor ou à moral pública» continuaram a existir, mas eventualmente de forma mais velada — o que pode ter acrescentado um aliciente extra para artistas e públicos. Neyde Veneziano resume o sistema *vedete* referindo que «o texto era somente pretexto para o desfile de mulheres» (Veneziano 2011, 61).

Ao longo desta reflexão, procurarei discutir alguns exemplos de manipulação desse sistema na produção de opereta no Portugal finisseclular e as respetivas implicações sobre o reforço ou desestabilização da hegemonia patriarcal.

Escolaridade, trabalho e sociabilidades na construção da celebridade mulher: o caso de Cinira Polonio

Para a reflexão sobre a participação de companhias músico-teatrais lisboetas, do final do século XIX, em discursos relativos ao desempenho do género, proponho considerar-se duas dimensões: por um lado, a biografia de agentes protagonistas; por outro, os resultados desse sistema de produção. A ideia de «vedete» desenvolvida por Veneziano parece-me útil à análise da primeira dimensão.^[4] Para tal

3 Adiante discutirei as representações de não-normatividade de género em *O burro do sr. Alcaide*. Acrescento que, em Gaspar (2015) defendo que esta obra — estreada no ano seguinte à publicação da «lei da rolha» — incluiu a caricatura de um político português das últimas décadas do século XIX: Pedro Augusto Franco, Conde do Restelo.

4 A autora contextualiza a figura da «vedete» no campo do desenvolvimento do mercado músico-teatral do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, nomeadamente como mediador aplicado na publicidade ao espetáculo. Como a autora refere, esta é uma estratégia partilhada pelos contextos brasileiro e europeu, numa genealogia que começou pela prática de destacar o nome de artistas em cartazes e se expandiu através da mobilização do corpo feminino como imagem do espetáculo. Trata-se de um processo análogo ao concetualizado, entre outros, por teóricos como Evans e Hesmondhalgh (2005) e Lipovetsky e Serroy (2014), mais especificamente a produção de discursos «hiperesteticizantes» dos agentes do espetáculo, através das plataformas *media* à disposição de cada época, do artigo de jornal, à imagem em movimento, passando pelo retrato, monografia, entre outras. A «estrela como obra de arte» (Lipovetsky e Serroy 2014, 238-41) constitui sempre um anacronismo da ontologia a que se reporta, na medida em que a reduz à condição de corpo fotografado ou textualmente descrito, de nota biográfica, de agente de polémica, etc., ao serviço da cativação de um público consumidor. O «sistema vedete» enquadra-se neste tipo de sistema teórico, por corresponder

centrar-me-ei numa das artistas que mais se notabilizaram nos palcos lisboetas do último quartel do século: a atriz brasileira Cinira Polonio (1857-1938).^[5]

Não obstante o desenvolvimento que o Brasil experienciou ao longo da segunda metade do século XIX, em particular o Rio de Janeiro, raras eram as mulheres que prosseguiam estudos para lá dos sete anos; a maioria ficava limitada a uma formação elementar, em larga medida centrada em temáticas de tipo doméstico ou, como no caso de famílias em condições socioeconómicas mais vulneráveis, em ofícios (Louro 2004; Falei 2004; Telles 2004; Arend 2012). Na prática, o acesso ao ensino público secundário estava-lhes vedado e o custo do regime privado era incomportável para a maioria das famílias. A discriminação face aos homens é óbvia, mesmo entre as elites, expressando-se, por exemplo, através da vulnerabilidade financeira resultante da dependência face a estes — alfabetizados — na gestão administrativa de bens patrimoniais. Tal quadro agudizava-se no que toca ao ensino superior, obrigando as interessadas a procurarem formação noutros países.

Esta discrepância tinha obviamente implicações sobre os tipos de trabalho ao alcance das mulheres e as condições em que estes eram desempenhados. Não obstante, importa realçar que as mulheres sempre fizeram parte da economia laboral. De acordo com a pesquisa de Margareth Rago, o proletariado feminino correspondia, em 1894, a 16,74 por cento dos trabalhadores da indústria têxtil paulistana. Em 1901, esse número ascendia a 49,95 por cento. Para além dos restantes sectores laborais, considere-se também as mulheres que prestavam serviços às indústrias a partir de casa, tal como a costura para chapelaria e alfaiataria. A autora ressalva que apesar dessas percentagens, a integração das mulheres no mercado fabril foi inversamente proporcional ao desenvolvimento do mesmo. Rago crê que os obstáculos a essa integração iam desde a desigualdade salarial, ao assédio e violência física, intelectual e sexual, no quadro da prevalência de um modelo de

a um mecanismo de conversão da mulher-artista num corpo idealmente genderizado, que espelha o que pode ser chamado de — utilizando o termo cunhado por Laura Mulvey — «male gaze» (Mulvey 1975).

5 Quero aqui agradecer à Prof.^a Dr.^a Angela de Castro Reis, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Brasil), pela generosa cedência de fontes sobre Cinira Polonio, que constituíram uma importante ajuda à minha compreensão desta figura da história do teatro no Brasil e em Portugal durante os últimos anos do século XIX e o dealbar do século XX.

feminilidade doméstica e de ascensão social institucionalizado através do casamento. No que toca à situação das mulheres afro-brasileiras, esta manteve-se basicamente inalterada desde a abolição da escravidão: remetidas às funções mais desqualificadas, sujeitas a salários exíguos e a péssimas condições de trabalho (Rago 2004).

Não obstante os entraves oferecidos neste contexto à emancipação das mulheres, Cinira Polonio nasceu no Rio de Janeiro, no seio privilegiado de uma família de negociantes. Em claro contraste com a situação da maioria das mulheres brasileiras do seu tempo, esse estatuto socioeconómico permitiu-lhe ingressar no Colégio das Ursulinas, em Milão. Aí estudaria canto com Maria Grass e piano com Angelo Augustini.^[6] O desafio ao projeto de vida então tipicamente destinado à mulher burguesa constaria não apenas da experiência formativa de Cinira, mas também do seu percurso profissional. Quando Cinira regressa ao Rio, uma vez terminados os estudos em Itália, rejeita a existência fundamentalmente doméstica que lhe estava reservada, abraçando uma carreira no espetáculo. Estreia-se a 4 de outubro de 1879 no papel de Margarida da ópera *Fausto* de Gounod. No artigo «Revista Musical», publicado na *Revista Brasileira* de outubro-dezembro de 1879, o crítico Alfredo Bastos demonstraria reservas quanto às capacidades vocais da artista:

No desempenho destes trechos a Sra. Cinira Polonio fez ao público promessas que não podem passar despercebidas. A pequena voz de que dispõe a cantora é a coisa única que temos a lastimar, porquanto não só a interpretação da parte musical foi boa, como até é para admirar que desse conta da dramática.

Além disto o tipo de Margarida estava traçado para a estreante. A criação de Goethe não encontra intérpretes cujo físico se preste tão bem.

O que é indispensável dizer é que a estreante não deve prejudicar a sua pequena voz, esforçando-se por imprimir vibrações à vastidão aérea que o enorme Teatro Imperial [D. Pedro II] encerra no seu bojo. Seria improfícua tentativa e grave prejuízo para si própria.

Esta estreia seria recordada na edição de outubro-dezembro de 1897 da mesma publicação, em «Artistas doutro tempo: Domingos Santinelli», desta vez por Escagnolle Doria, mas com mais acutilância:

6 Baseio-me nas notas biográficas de Cinira Polonio, publicadas no jornal português *Diário Illustrado*, a 4 de maio e 18 de abril de 1891.

Nesse tempo Cinira Polonio queria transpor os limites da rua do Ouvidor⁷ e procurava ter penas maiores que o ninho, esperanças reduzidas depois a justas proporções. Cantou, nessa época uma ópera de grande fôlego, enco-rajada, aplaudida, entre Santinelli e Dondi, um Fausto bem moço e um Mefistófeles que tinha de sustentar o confronto com dois diabos modelos, Atri e Castelmarty. Cinira revelou alguma graça e mimo; sumia-se-lhe porém a voz no vasto bojo do *Pedro II*. [...]

Chamadas à cena previamente combinadas, ramilhetes caindo lúgubres sobre o palco em meio da glacial reserva do público independente, nada faltou para um quase *four* [...].

Vários anos mais tarde, a atriz Mercedes Blasco (1867-1961) publicaria uma conversa privada com Cinira durante a qual se referiram, entre outras coisas, à voz de Polonio:

M. Blasco — [...] não vejo nos palcos de agora, apesar de tantas esperanças, estrelas que possam substituir as que morreram ou as retiradas da cena. Ainda cantas, Cinira?

C. Polonio — Pouco. Tu sabes que eu nunca «pousei» pela voz. Fui sempre mais atriz que cantora.

M. Blasco — As grandes vozes são boas para a ópera. Na opereta o que se quer é linha, inflexão e vivacidade.

Essas qualidades tu tens em alto grau, ó loira Circe, sempre moça. (Blasco 1923, 34-35)

Portanto, Cinira considerava-se sobretudo uma atriz, estando consciente de que as suas competências canoras não se adequavam às especificidades do canto operático.⁸ É possível que tal tenha levado a artista a direcionar a sua ação para outros géneros músico-teatrais.

7 Rua do Rio de Janeiro onde Cinira Polonio residia nesta altura.

8 Num artigo retrospectivo intitulado «O Theatro em Juiz de Fôra», publicado por Lucio d'Alva, na edição de 9 de dezembro de 1910 do jornal *O Pharol* (Minas, Brasil), é recordada a primeira aparição de Cinira na localidade, durante o concerto de 6 de maio de 1880, cantando a romanza «Oh come é bello il ciel», de Carlos Gomes, e «Non m'ama piu», de J. P. Tosti. A sua técnica vocal é descrita desta forma: «A sra. Cinira não desmentiu a expectativa dos seus admiradores, a sua voz, conquanto não seja muito forte, o que nem sempre é uma qualidade, é todavia excelente e muito mais sobressairia se não fossem as péssimas condições do nosso teatro. / O que porém faz com que seja a Sra. D. Cinira uma cantora não vulgar, é o seu excelente método, o profundo conhecimento que mostra ter da música, e sua excelente pronúnciação,

Na década de 1870, o mercado fluminense do espetáculo participava no franco desenvolvimento da cidade, entre outros aspetos, catalisado pela melhoria dos transportes transatlânticos que agilizou a circulação de bens e pessoas, nomeadamente em companhias teatrais (Mencarelli 2003, 13-104). Em Portugal e no Brasil, a pretensão a associar as identidades nacionais à modernidade de matriz europeia encontraria o seu ideal na cultura francesa (Magaldi 2004, 1-34; Artiaga 2013, 651-62). O quotidiano dos públicos lusófonos transforma-se, incorporando as mais recentes modas parisienses.^[9] O consumo e, por conseguinte, a importação de repertório de opereta, entre outros géneros, dinamizam-se, sendo paralelamente adotado como modelo na composição de originais.^[10] O referencial de França, mais especificamente de Paris, enforma inclusivamente o discurso publicado. A descrição de Cinira, no *Diário Ilustrado* de 18 de maio de 1891, contempla a sua passagem pela capital francesa, onde tinha ido explorar alternativas profissionais, buscando inspiração *in loco*, nos seus *boulevards*, nos seus teatros: «Pouco depois a nossa gentil cantora, descansando à sombra dos louros colhidos [da participação em *Fausto*], deixava o palco e retirava-se para Paris, aonde seduzida pela ópera cómica e pela opereta, se dedicou àquele género [...]».

Esta seria uma oportunidade de contactar com a produção músico-teatral em instituições onde muito do repertório consumido no contexto lusófono era criado originalmente. Ao fazê-lo, tomaria, mais uma vez, um percurso distinto do da maioria das mulheres de então, emancipando-se no espaço público, desta feita viajando a título próprio e sendo agente ativo da construção das suas redes de sociabilidade públicas, incluindo de índole laboral. Percorreria um caminho semelhante ao de artistas como Guilherme Cossoul (1828-1880), Ciriaco de Cardoso (1846-1900) ou Augusto Machado (1845-1924) que, para

que faz com que não se perca a menor sílaba da peça que canta, não seguindo o exemplo da maior parte dos cantores que engolem quase todas as palavras».

- 9 Sobre a espetacularização da estrutura urbanística de Paris consultar Schwartz (1998, 13-44). Em 1937, Siegfried Kracauer tinha já identificado a diversidade da cidade de Paris como fonte de inspiração das operetas de Offenbach (Kracauer 2002).
- 10 O artigo de Cymbron (2014) é, quanto a isto, particularmente interessante, ao concluir que compositores como Francisco Sá Noronha (1820-1881) utilizaram o modelo estrutural das operetas de Jacques Offenbach para expressarem a urbanidade fluminense. Esta hipótese é também defendida quanto às obras *O tição negro* (1902) de Augusto Machado (1845-1924) e *O burro do sr. Alcaide* de Ciriaco de Cardoso, respetivamente em Gomes (2012) e Gaspar (2015).

além da experiência de aprendizagem e do estabelecimento de contactos, terão antevisto o capital simbólico que uma tal viagem lhes conferiria aos olhos do público e das redes de sociabilidade ligadas ao mercado teatral luso-brasileiro (Bastos 1898, 465; Vieira 1900a, 421; 1900b, 301). Acreditando que, na segunda metade do século XIX, as dificuldades colocadas às viagens de uma mulher eram substancialmente maiores do que às de um homem, as deslocações de Cinira foram expressão da liberdade e independência que, segundo Ângela de Castro Reis, caracterizavam a identidade da atriz (Reis 2011, 33).

As viagens a Paris terão proporcionado o estabelecimento de relações, nomeadamente no âmbito de instituições teatrais dessa capital, do que se deduz a partir da comunicação social local, granjeadas por uma receção bastante positiva. Na edição de 16 de agosto de 1889 do jornal francês *Gil Blas*, a estreia de Cinira Polonio na temporada seguinte seria antecipada por Gaultier-Garguille em «Propos de Coulisses», expondo a fórmula que seria aplicada em discursos posteriores sobre a artista:

Nous aurons la saison prochaine, dans un théâtre d'opérettes, le début d'une chanteuse dont on dit le plus grand bien. Madame Cinira Polonio qui nous arrive de l'Amérique et du Portugal, précédée d'une grande réputation. Au talent de l'arti[s]te, madame Cinira joint le charme d'une fort jolie femme, ce qui ne gêne rien.

Em 6 de novembro de 1894, no «*Courrier des Théâtres*» do *Le Figaro*, Georges Boyer dava conta da contratação da artista pelo Théâtre des Folies-Dramatiques — então um dos mais populares teatros parisienses. O tópico da beleza física ressurgiria para legitimar a contratação:

Les auteurs et la direction viennent de s'assurer une attraction de première importance.

Ils ont profité, pour l'engager, du passage de l'étoile de Lisbonne, Mlle Cinira Polonio.

Outre qu'elle chante et danse à ravir, la jeune artiste est remarquablement jolie, élégante et distinguée ; ses débuts feront sensation assurément.

O corpo é posto ao serviço de um ideal de feminilidade, relação esta que surge completamente normalizada ao ser elencada entre competências artísticas como o canto e a dança. O periodista integra pois um sistema discursivo que era obviamente mais vasto que as redes

brasileiras e portuguesas. A biógrafa de Cinira, Ângela de Castro Reis, vai mais longe, considerando a atriz como sujeito ativo na reprodução destas imagens. Segundo Reis, para se escudar de preconceitos e críticas à sua independência profissional e a um estilo de vida atípico, Cinira terá gerido a sua *persona* pública caracterizando-a através de menções a uma educação e cultura diferenciadas, sem descurar símbolos de elegância afins dos modelos burgueses parisienses (Reis 2011, 35). A participação do sujeito objetificado nos mecanismos da sua própria objetificação expressa o ponto a que tal processo se havia já naturalizado.

Num percurso, como se viu, não isento de ambiguidades, também no plano afetivo de Cinira Polonio é possível encontrar exemplos de uma atitude pública diferenciada. Contrariando um dos mais eficazes mecanismos de conservação e reprodução de capital social e económico entre as elites — o casamento — manter-se-ia solteira durante toda a sua vida. Não obstante, de acordo com Reis, a atriz não deixou de estabelecer relacionamentos amorosos com homens, malgrado a escassez de fontes relativas às afetividades da artista. Entre as poucas exceções que cita, registe-se a de Fialho de Almeida: «essa brasileira de Paris conseguiu intrometer na nossa vida de camarim, com a sua louca variabilidade amorosa, um pouco do seu rebuço».^[11] Tratando-a como uma exceccionalidade, Fialho de Almeida reafirma a moral «natural» da heteronormatividade como critério de avaliação do comportamento de atriz. De facto, o exotismo da sua figura seria aplicado no enredo de artigos sobre as suas intervenções públicas. Veja-se o episódio ocorrido em Penafiel, narrado na «Revista dos Jornaes» da edição de 3 de julho de 1897 do jornal *O Pharol*:

Anunciou-se o espetáculo, subiu o pano, e Cinira, que ao ver-se Sarah Bernhardt em Penafiel redobrava de alegria, coisa que muito prende, redobrou também de gaiatice, coisa que prende muito mais. Por tal forma sublinhou a cançoneta *Suivez-moi, jeune homme*, que o doutor César Coelho da Silva — assim rezam os jornais da localidade — parodiando a conhecida lira de Gonzaga, respondeu:

«Cinira, tu chamas?

11 Não se conseguiu ter acesso a esta fonte primária pelo que esclareço que extrai a citação a partir de Reis (2011, 34). Trata-se de um comentário do escritor português Fialho de Almeida que Reis recolheu de *Artistas de outras eras* (1939) de Lafayette Silva.

Espera, que eu vou.»

E com as leves asas do amor partiu a colocar aos pés da graciosa atriz a sua carta de bacharel em direito, o seu nome, a sua fortuna, a sua vida inteira, em troca da mão direita de Cinira. Já se cantava em Penafiel, como na

Madame Angot:

«Ai! Que graça!

Que chalaça!

Vai casar!

P'ra variar.»

É bem certo porém que antes de estar tudo feito, nada está feito. O doutor Coelho impusera, como condição, que a estrela não mais luzisse no teatro; e Cinira, ponderando as consequências que lhe poderia trazer a canga matrimonial em um país, onde a lei de Naquet ainda não vigora preferindo além disso o camarim à alcova nupcial, resolveu ficar solteira com o que muito sofreu o jovem bacharel enamorado, e com o que muito se alegrou o sisudo progenitor do sobredito cujo.^[12]

Seria exagerado deduzir a opinião de Cinira Polonio quanto ao casamento com base apenas neste artigo. Mas este é relevante por dois motivos. Em primeiro lugar, porque a coloca numa posição de poder em relação aos homens: a «mulher-artista» que, a partir da preponderância que a centralidade do palco lhe confere, emprega toda a sua técnica para dominar a plateia — que, a julgar pelo artigo citado, era composta por muitos homens. Em segundo lugar, a exposição pública de uma situação durante a qual uma mulher rejeita ser normalizada através do casamento é, por si só, relevante. O facto de *O Pharol* — jornal diário brasileiro, sediado em Juiz de Fora (Minas Gerais) — ter decidido publicar o relato do episódio, ocorrido numa cidade portuguesa, parece sintomático da sua exceção: não era efetivamente comum uma tão ostensiva inversão de poderes.

Mas, atendendo ao facto da fonte ser aqui uma narrativa sobre o evento e não a observação direta do mesmo, terá de ser considerado o seguinte: «one central function of the dissemination of celebrities in

12 A «Lei Naquet» corresponde ao decreto que consagrou em França a possibilidade de divórcio de um casal em caso de adultério de um dos cônjuges, agressão física ou moral, podendo ser requerida a tutela parental de descendentes e a atribuição de pensões. Esta disposição foi proposta pelo médico, investigador e político Alfred Naquet, adepto da laicidade do Estado, e promulgada em 27 de julho de 1884 (Loi n.º 14.485 du 27 juillet 1884 qui rétablit le divorce. « Débats à la Chambre des députés. » *Journal Officiel* du 29 juillet 1884).

a political context is to make a highly complex, and sometimes rather opaque, world simpler by furnishing it with a “human” or personalised dimension» (Evans 2005, 42). Neste sentido, o papel de Cinira enquanto sujeito deste artigo é ambíguo, na medida em que é o estatuto da celebridade que lhe confere o poder de agir como agiu. Mais do que isto, do *corpus* de descrições de Cinira emerge uma *persona* cuja relevância mediática se caracteriza precisamente pelo exercício desse poder. Não era, certamente, o espelho da larga maioria das mulheres desse período — sendo possível que, nem mesmo Cinira, o exercesse de forma tão perentória e livre na sua vida privada. Paradoxalmente, o pedido de casamento também pode ser interpretado como exercício do privilégio masculino. Foi extemporâneo e completamente descontextualizado: o autor do artigo não nos diz se entre Cinira e o proponente existia qualquer relacionamento prévio. A iniciativa pode então ser vista como uma provocação, um epifenômeno ao próprio evento, tomando espaço do artigo de jornal graças ao potencial mediático gerado pela sua inconformidade face ao curso programado de um espetáculo.

Como já se disse, as referências a afetividades e relacionamentos amorosos de Cinira são raras e pouco aprofundadas, o que segundo Elizabeth Wood é comum na tradição biográfica da celebridade mulher: «In a biographical tradition of the female celebrity, especially the opera diva, that stresses marriage and maternity as much as gossip about scandalous heterosexual liaisons, an absence of data may imply sexual nonconformity or difference.» (Wood 2006, 40). Não foi objetivo desta análise chegar a conclusões acerca da orientação dos relacionamentos da artista. Antes, sim, discutir a não-normatividade de alguns elementos do seu perfil público de desempenho de gênero para, a seguir, os mobilizarmos na problematização da produção músico-teatral da companhia de Ciriaco de Cardoso, na qual ocupou um lugar cimeiro.

Quando integrou esse grupo, a mediatização do seu percurso profissional e pessoal já lhe havia garantido assinalável capital simbólico. Aplicando o pensamento de David Marshall ao caso de Cinira Polonio, perguntemo-nos se a fonte da sua celebridade poderá ser encontrada precisamente no aparente empoderamento feminino inerente à sua imagem?^[13] Em que medida a natureza textual dessa alternativa

13 Transcrevo a questão original: «Can a parallel form of rationalization of the irrational — that is, positioning these undisciplined areas of human life within a prevalent and coherent world-view — explain the role and power of the celebrity?» (Marshall 1997, 54).

à hegemonia patriarcal encontrava respaldo no quotidiano das relações sociais em geral? Assumindo a correspondência entre o «sistema vedete» na base de companhias como a de Ciríaco de Cardoso e aquele descrito por Marshall, cabeças de cartaz como Cinira Polonio seriam mercantilizadas na forma de publicidade aos seus espetáculos, numa economia de mercado do entretenimento. A partir daqui, procurarei compreender se nesse processo foi negociada uma agenda de emancipação das mulheres na sociedade portuguesa do final do século XIX.^[14]

Relendo o repertório através do travestimento: o espetáculo na configuração de alternativas aos padrões de género

No início de 1891, a sociedade artística fundada pelo compositor e empresário portuense Ciríaco de Cardoso estabelece-se no Teatro da Avenida, em Lisboa, com vista à apresentação de teatro musical. A programação da primeira época teatral — que duraria até setembro desse ano — baseou-se fundamentalmente em três obras do repertório francês de comédia musical — *Le droit du seigneur*, *François les bas-bleus* e *La Grande-Duchesse de Gérolstein* — e uma opereta original, criada especificamente para essa temporada: *O burro do sr. Alcaide*. A análise dos enredos das quatro obras conduziu-me à hipótese de, à sua programação, ter presidido a intenção de criticar o regime monárquico constitucional então vigente.

De facto, quando esta companhia chega ao Teatro da Avenida, Portugal vivia um período em que não só os governos e as oposições do chamado «rotativismo», mas também a própria Casa Real, eram retratados com grande desconfiança pela opinião pública. Os desequilíbrios da governação tinham conduzido a uma profunda degradação das condições de vida.^[15] No ano anterior, vivera-se a crise do Ultimato Britânico,

14 «The unique power of the charismatic prophet is its direct connection to a particular group of people. If one integrates this insight into the interpretation of celebrity power, one can see a third form of rationalization that celebrity embodies. Like the prophet's power, the celebrity's formative power rests with the people as an expression of popular culture and social will. [...] For the subordinate cultures, the celebrity articulates an avenue for the expression of their own notions of freedom, fantasy, and needs» (Marshall 1997, 55-56).

15 Sobre as crises económico-financeiras e condições de vida em Portugal na segunda metade do século XIX, cf. Martins (1997) e Santos (2001). Sobre as dinâmicas políticas desse período cf. o capítulo «A ideia de crise» em Ramos (2001, 6:113-69). Como sínteses, recomendam-se

corolário de sucessivos conflitos diplomáticos com o Reino Unido, na disputa pelos territórios entre Angola e Moçambique. A gestão político-mediática desta questão acentuou o clima da crise identitária do reino: a perda do território ultramarino era sentida como uma emasculação da nação. À semelhança do que Lenard R. Berlanstein observou no caso francês, como resposta à aparente ineficácia na gestão do país, também sectores do teatro português expressariam o pessimismo com que se passaria a olhar o papel «natural» dos homens na defesa da grandeza da nação (Berlanstein 1996, 351). A ação de companhias como a de Ciríaco de Cardoso é exemplar quanto à influência que a crise política dos últimos anos da monarquia teve sobre a criação de inúmeras obras originais que foram críticas ao regime, assim como à adaptação de outras tantas para cumprir o mesmo fim. Isto não obstante a reação estatal que, como realça Ilda Soares de Abreu, foi não só a produção de legislação limitadora da liberdade de expressão, como o endurecimento do policiamento dos teatros — importantes centros de contestação, não só através de espetáculos, mas também de *meetings* políticos (Abreu 2011, 239-41).^[16] Quicá instigada por essa atitude censória, a companhia de Ciríaco de Cardoso participou nessa crítica ao regime através da sátira de uma das suas instituições mais representativas — o casamento — e da subversão dos papéis tradicionalmente atribuídos à mulher e ao homem. Creio que um dos principais mediadores desse processo de desconstrução tenha sido, precisamente, o «sistema *vedete*».

A estada da companhia no Teatro da Avenida foi inaugurada com *Le droit du seigneur, opéra-comique* com música do compositor francês Léon Vasseur (1844-1917) e libreto por Paul Burani (1845-1901) e Maxime Boucheron (1846-1896). As «Indicações teatrais» do *Diário Illustrado*, de 1 de abril de 1891, anunciaram-no na tradução portuguesa intitulada *O direito feudal*. O enredo gira em torno das tentativas de um nobre feudal para repor o seu direito de *jus primae noctis*, e assim legitimar a sua vontade de ter relações sexuais com a camponesa Lucinette, noiva de Nicolau.^[17] Com vista a evitar essa violação,

também os capítulos «Emergência e estabilização de uma nova ordem» e «Malogro da “vida nova” e regresso à vida velha» de Bonifácio (2010, 89-111 e 113-23).

16 Sobre a contestação ao regime e a proliferação de *meetings* políticos cf. «As manifestações na nova “cultura patriótica”» em Bonifácio (2010, 101-05).

17 O *jus primae noctis* conferia ao nobre o direito de ter relações sexuais com qualquer mulher residente no seu território, na respetiva noite de núpcias.

o casal resolve adiar o casamento, boicote ao qual se juntam os restantes habitantes da povoação.^[18] O conflito entre classes é imanente a este enredo, patente que está na associação do casamento à privação do direito à autodeterminação da mulher sobre o seu próprio corpo. O artigo «Cinira Polonio», de 18 de maio de 1891, fez parte da série publicada pelo *Diario Illustrado* para apresentar os artistas da companhia no Teatro Avenida: indica que o papel de Lucinette foi interpretado por Lucinda do Carmo, enquanto Nicolau — originalmente criado pelo tenor Laurence Cyriali — ficou a cargo de Cinira Polonio, em travestimento. Portanto, duas mulheres são colocadas em cena, lutando contra o ataque à sua dignidade. Transpondo a trama para um plano de análise ideológica mais vasta, esta leitura coloca em questão o lugar das mulheres na sociedade de fim de século.

Estratégia semelhante foi aplicada em *François les bas-bleus, opéra-comique* com música de Firmin Bernicat (c. 1841-1843), orquestrada e completada pelo compositor francês André Messager (1853-1929); libreto por Ernest Dubreuil (1833-1886), Eugène Humbert (fl. 1883) e Paul Burani (1845-1901). A intrincada ação tem lugar durante a Revolução Francesa. O escritor de canções de amor François Bernier é detido na Bastilha por ter modificado uma antiga canção dando-lhe um pendor liberal. Aquando da tomada da Bastilha, François é libertado junto com outros prisioneiros, entre os quais se encontrava também o Marquês de Pontcornet. A liberdade do aristocrata foi de pouca dura: foi recapturado desta vez às mãos das forças revolucionárias. Restava-lhe negociar. Coincidentemente, o seu interlocutor acabou por ser François, que entretanto se tornara comandante da Guarda Nacional. Em troca da sua libertação, Pontcornet daria a François a mão da filha Fanchon em casamento. Fanchon tinha sido resgatada pela sua família aristocrata de origem, após anos de sequestro por um grupo de saltimbancos que a tinham raptado ainda criança e a criaram como cantora de rua (Noël e Stoullig 1884). No quadro da crise da monarquia portuguesa dos últimos anos do século XIX, a escolha de uma obra cujo cenário é a Revolução Francesa terá conotações ideológicas relativamente claras. Caberia outra vez a Cinira Polonio reelaborar a personagem principal e novamente através do travestimento. Num interessante

18 No âmbito da estreia no Teatro da Avenida, o resumo do argumento foi publicado no artigo «O direito feudal: representado no Theatro da Avenida» do *Diario Illustrado* de 26 de março de 1891.

cruzamento entre esta obra e a vida de Cinira, essa opção dramatúrgica daria origem a um plano paralelo ao da inversão da hierarquia social operada no libreto, ao colocar François — um artista de rua — no topo da elite revolucionária: Cinira — mulher e também ela autora de canções — «ascenderia» ao estatuto de homem, neste caso, um homem num cargo público de grande poder. Se, à primeira vista, a libertação do Marquês em troca da permissão de casamento com Fanchon pode ser entendida como objetificação desta mulher na forma de bem transacionável, o travestimento permite uma leitura alternativa, já que atribui a Cinira-mulher o poder de decidir e negociar o seu destino em igualdade de circunstâncias com qualquer homem.

Seguiu-se *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, *opéra bouffe* em três atos, com música de Jacques Offenbach e libreto de Henri Meilhac e Ludovic Halévy. A sua estreia absoluta aconteceu no Théâtre des Variétés em Paris, em 12 de abril de 1867. É a história de uma jovem Grã-Duquesa que, apesar de vinculada à obrigação de um casamento dinástico com o Príncipe Paul, se apaixona por Fritz, um soldado do seu exército. Apesar da monarca se esforçar por agradar ao rapaz, chegando ao ponto de o promover a general, o amor não é correspondido. Fritz encontrava-se já noivo da sua conterrânea Wanda. De orgulho ferido, tenta vingar-se do soldado, recorrendo à ajuda do Barão Puck — seu tutor — e do seu estado-maior — o General Boum — não sem antes se enamorar novamente, desta vez pelo Barão Grog. Não terá melhor sorte, já que Grog também era casado e tinha filhos. Restava-lhe conformar-se com a inevitabilidade do seu noivado com o Príncipe Paul. De acordo com as «Indicações teatrais» do *Diário Ilustrado* de 14 de junho de 1891, na produção do Teatro da Avenida, Paul foi interpretado por Cândida Palácio, em vez de o ser por um ator, como na versão original (Offenbach, Meilhac e Halévy s.d.). O que motivou esta substituição? Carência de intérpretes homens? Aproveitamento do estatuto da atriz envolvida como manobra publicitária? Tratou-se de uma opção interpretativa premeditada? Embora não seja meu objetivo excluir as duas primeiras hipóteses, debruçar-me-ei sobretudo sobre a última, para discutir algumas das implicações da substituição de um homem por uma mulher na interpretação da personagem.

Ao longo da obra, o poder do Príncipe vai sendo sucessivamente colocado em causa pelos flertes da Grã-Duquesa, primeiro com o soldado Fritz, depois com o próprio emissário do Eleitor Steis Stein Steis Laper Bott moll Schorstenburg — pai de Paul —, responsável pelas

negociações relativas ao casamento de ambos: o Barão Grog. A Grã-Duquesa era incapaz de se apaixonar pelo tímido Paul, em contraste com a forma como se empolgava ante um homem em vestes militares — entusiasmo efusivamente expresso no seu rondó, o n.º 3 «Ah! que j'aime les militaires». Note-se a descrição da situação pelo tutor da monarca: «Mais ce malheureux Prince, que j'avais eu soin de choisir du reste parfaitement nul ~~et un peu hébété~~, n'a produit aucun effet» (Offenbach, Meilhac e Halévy 2003, 6).¹⁹ O embotamento a que Puck se refere contrasta com o modelo de masculinidade eventualmente transmitida pelos militares. Note-se a rasura do censor que sugere a reação de autoridades oficiais a representações não-normativas da masculinidade e da aristocracia. A possibilidade de estarmos perante uma conceção não-normativa de género é reforçada quando na cena 10 do primeiro ato, o Príncipe se apresenta perante a Grã-Duquesa envergando o fato que pretende vestir no dia do seu casamento:

La Grande-Duchesse — Mais, Prince, qu'est-ce que c'est que ce costume ? Paul — Ah ! Vous l'avez remarqué ! C'est un costume de marié. Je l'ai mis, parce que j'espérais vous décider.

La Grande-Duchesse — A vous épouser aujourd'hui... cela est impossible, mon cher Prince. Trop de chose à faire... un plan de campagne à examiner, mon armée qui part... Songez donc... Je n'aurai jamais le temps de me marier. (Offenbach, Meilhac e Halévy 2003, 11)²⁰

A construção da personagem induz a leitura de um homem tímido e inseguro que, somando ao facto de, na produção do Teatro da Avenida, ter sido interpretado por uma mulher, representa um desafio ao entendimento do respetivo género, num período histórico em que a hegemonia do binómio homem-mulher era ainda mais tangível que nos dias de hoje.

19 Mantive rasurada a secção rejeitada pelo censor, tal como apresentado na fonte consultada. Nesta produção, terá sido provavelmente seguida a tradução de Eduardo Garrido: «Infelizmente, porém, o desditoso príncipe, [Com mágoa] que era um idiota pelas medidas que nos convém — não lhe produziu o menor efeito» (Meilhac e Halévy 1869, 25).

20 Na tradução de Eduardo Garrido: «A Grã-Duquesa, observando-o / — Perdão, príncipe... mas que significa esse traje?... / O Príncipe, satisfeito — Ah! Vossa alteza dignou-se reparar... É um fato de noivo, como vê... vesti-o hoje contando que a duquesa se decidisse a... / A Grã-Duquesa — Pois fez muito mal em contar com isso. O casamento — hoje — é impossível, meu caro príncipe... Não tenho de meu um só momento, creia... Imagine que as minhas tropas vão partir... que preciso ver o plano da campanha... que...» (Meilhac e Halévy 1869, 41).

Mas por que razão terá Cinira Polonio ficado encarregada da Grã-Duquesa em vez de, como nas produções anteriores, interpretar o protagonista masculino? Um dos motivos poderá ser a correspondência entre o seu estatuto de celebridade e a importância da personagem no enredo. Por outro lado, o paralelismo entre este enredo e a sua biografia no que diz respeito a afetividades: a personagem e Cinira são duas figuras que personificam os desafios à afirmação do desejo e liberdade amorosa das mulheres. Nesse sentido, o papel da monarca afigurava-se particularmente adequado para satirizar a posição a que as mulheres eram então relegadas: se nem aquela que beneficia do privilégio inerente à condição de chefe-de-estado pode determinar o seu projeto pessoal de vida, qual será o destino de todas as outras? A resposta da própria Grã-Duquesa não poderia ser mais eloquente: « Quand on n'a pas ce que l'on aime, il faut aimer ce que l'on a » (Offenbach, Meilhac e Halévy 2003, 48).^[21] Até o soldado Fritz era mais livre.

O questionamento do gênero em *O burro do sr. Alcaide*

O travestimento como desconstrução da cooperação masculina

A última obra dessa primeira temporada no Teatro da Avenida — *O burro do sr. Alcaide* — seria criada pelo compositor e empresário da companhia, Ciríaco de Cardoso, e os libretistas Gervásio Lobato (1850-1895) e João da Câmara (1858-1898), com vista a estrear em agosto de 1891. Uma das estratégias que utilizaram para satirizar os tradicionais papéis de gênero foi a desconstrução de outro dos seus mecanismos de reprodução: a cooperação masculina, especificamente na competição pela posse da mulher. Um conceito útil ao estudo de relações entre homens é o de «homossociabilidade», desenvolvido por Eve Kosofsky Sedgwick (1985). Segundo o mesmo, este tipo de sociabilidades é amiúde mediado pelo desejo mútuo — não necessariamente de natureza erótica ou sexual — e tem por objetivo a manutenção da hegemonia masculina.^[22] Em *O burro do sr. Alcaide*, esta estrutura foi

21 A frase é a tal ponto eficaz que Eduardo Garrido a manteve em francês na sua tradução (Meilhac e Halévy 1869, 135).

22 Sedgwick foi uma das teóricas que abordou as representações de relacionamentos entre homens na literatura de língua inglesa. Desenvolveu o conceito de «desejo homossocial masculino» em (Sedgwick 1985), segundo o qual a relação entre homens é frequentemente expressa através da competição por uma mesma mulher.

desafiada pela dinâmica estabelecida entre as duplas de personagens Gina & André e Zacarias & Fidelino. Gina (interpretada por Lucinda do Carmo) é sobrinha do Boticário Subtil Maduro e é objeto do desejo de Zacarias — mestre de latim (interpretado por Joaquim Ferreira) — que planeia raptá-la e forçá-la a casar-se consigo. Fidelino (interpretado por Cândida Palácios) é discípulo e cúmplice de Zacarias, embora tenha segundas intenções, ao pretender roubar a rapariga ao mestre e ser ele e não este a desposá-la. Subjacente à cooperação entre mestre e discípulo está, portanto, a objetificação de Gina na forma de um bem passível de possessão. O projeto de Zacarias acaba frustrado, contra a ação de André — jovem ator com quem Gina namora secretamente (interpretado por Cinira Polonio) — e a sabotagem de Fidelino. É interessante verificar que, destas três personagens masculinas, só Zacarias foi interpretado por um homem.

Creio que, ao conceberem o papel de Fidelino para uma atriz, os autores introduziram um fator que desestabiliza a representação da cooperação entre o mestre de latim e o seu discípulo. Zacarias acaba ridicularizado pela ação adversária de duas mulheres (Cinira Polonio e Cândida Palácios). Neste exemplo, a cooperação masculina nunca existiu e a heteronormatividade que lhe subjaz acabou totalmente frustrada. Durante o número que conclui o segundo ato, André disfarça-se de Gina, tomando o seu lugar no rapto engendrado por Fidelino, enquanto Zacarias é levado a crer que o seu plano teve sucesso ao receber no lugar da jovem a tia desta — D. Mansa. Na cena 5 do terceiro ato, Fidelino vem mesmo a sofrer consequências físicas ao tentar forçar aquela que julga ser Gina a beijá-lo: André perde a cabeça e, segundo a didascália, «dá-lhe um safanão que o faz ir parar a distância» (Câmara e Lobato 2007, 109).

O insucesso de Zacarias e Fidelino terá sido uma forma de colocar em causa formas habitualmente empregues na reprodução do poder masculino. A misoginia personificada por ambos contrasta com a relação entre André e Gina, baseada numa distribuição mais equilibrada do poder entre as duas partes do casal. Não apenas se mostra que uma mulher (Cinira Polonio no papel de André) é capaz de medir forças com homens, mas também se recusa um modelo de solidariedade masculina cujo funcionamento tem por objetivo a imposição da vontade do homem e a invisibilização da mulher. A meta da dupla Zacarias e Fidelino era o casamento, pelo que o seu insucesso reforça a hipótese de, também aqui, estar em causa a replicação de um modelo patriarcal de sociedade através dessa instituição.

Importa, no entanto, ressaltar que nem a dramaturgia de *O burro do sr. Alcaide*, nem a das restantes obras aqui tratadas, deverão ser tomadas como revolucionárias. Embora os episódios analisados possam ser perspectivados no seu potencial desestabilizador de estruturas reprodutoras da heteronormatividade, a resolução da trama passa, em todos os casos, pelo casamento entre o «herói» e a «donzela». Creio sim que estes mecanismos devam ser entendidos como quadros satíricos, integrados no discurso teatral da segunda metade do século XIX, e na longa genealogia da comédia europeia. Nada disto obsta — e é este o meu ponto de interesse — que determinados aspetos da agenda pessoal dos intervenientes nestes espetáculos tenham sido concretizados através dos seus desempenhos nos mesmos.

O tratamento da voz

A análise dos números musicais de *O burro do sr. Alcaide* revelou a consonância dramatúrgica entre o texto e a música no desafio às formas hegemónicas de representação de género. Constatou-se que, para tal, o compositor Ciríaco de Cardoso empregou fundamentalmente dois mecanismos: a dissociação entre registos vocais e géneros específicos; e o uso de tópicos musicais.

O quinto número musical — «Um doente vem à consulta» — é exemplo da aplicação do primeiro. Tem lugar na cena 9 do primeiro ato, quando André aparece disfarçado de doente na botica do tio de Gina. O seu propósito é encontrar-se com a jovem, que substituíra o Boticário na consulta. Dá-se, então, um dueto de amor, que vai sendo intercalado com comentários do coro dos doentes que aguardavam atendimento. Recorde-se que André é uma personagem em travestimento, pelo que a sua linha vocal foi composta para o registo de soprano, à semelhança da de Gina. Isto leva a que a interação entre as duas personagens seja caracterizada por maior proximidade tímbrica e intervalar do que aquela que seria alcançada caso Ciríaco tivesse optado pelo cânone operático oitocentista, segundo o qual pares de namorados são cantados por um tenor e uma soprano:

Figura 1. *O burro do sr. Alcaide*, primeiro ato, n.º 5 «Um doente que vem à consulta», cc. 206-14 (Cardoso s.d.).

206 **Tempo de valsa**

Flauta *p*

Oboé *p*

Clarinete em Si $\flat$ 1 *p*

Clarinete em Si $\flat$ 2 *p*

Fagote *pp*

Trompa em Fá *pp*

Tempo de valsa

André A - mor, a - mor po - ten - -

Gina A - mor, a - mor po - ten - -

Tempo de valsa

Violino 1 *pp*

Violino 2 *pp*

Viola *pp*

Violoncelo arco

Contrabaixo

210

Fl.

Ob.

Cl. 1

Cl. 2

Fg.

Tpa.

A.

G.

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

- te Re - mé - dio a to - do o mal, _____

- te Re - mé - dio a to - do o mal, _____

Apesar de desconhecermos a interação em palco dos participantes na produção de estreia,^[23] creio que o facto de secções fundamentais do texto serem cantadas em uníssono possa significar a extensão do afeto e intimidade entre Gina e André. Tal como Joke Dame defende, um dos potenciais resultados da encarnação de pares românticos heterossexuais por artistas do mesmo género é a latência homoerótica que, no caso em análise, correspondente a um erotismo lésbico (Dame 2006, 150-51).

A observação dos números musicais da personagem Faísca podem fornecer mais dados quanto aos usos e reconfigurações do desempenho de género em *O burro do sr. Alcaide*. Quando, na cena 3 do primeiro ato, Faísca aparece na botica para prender o boticário Maduro, este confunde-o com um doente e dá-lhe a beber uma das suas fórmulas medicinais:

Maduro — Beba, e duma só vez...

Faísca — Sim, senhor (*Bebe.*) Irra, que é amargo como fel!

Maduro — Bem sei que é amargo; amanhã tem a bicha morta.

Faísca — Qual bicha! Eu não tenho bicha nenhuma.

Maduro — Tem tal! Vá comigo que sou anatómico... Amanhã verá se tinha ou não... Não há solitária, nem mesmo acompanhada, que são as mais perigosas, que resista ao meu xarope antibichário-composto...

Faísca — Qual bichário! Eu não tenho bichas, graças a Deus! Não sou doente.

Maduro — Não é doente? Então o que é?

Faísca — O que sou? [...]

(Câmara e Lobato 2007, 24-25)

Segue-se a copla onde Faísca se apresenta, nervosamente, como meirinho:

23 Não se conhecem fontes relativas à encenação da produção de estreia de *O burro do sr. Alcaide*, nem o manuscrito original do libreto. A principal fonte utilizada neste ensaio foi a edição crítica do texto da obra por Ana Rita Martins (Câmara e Lobato 2007). As didascálias não fornecem informações suficientes para a compreensão aprofundada das opções dramatúrgicas pretendidas pelos autores.

Figura 2. *O burro do sr. Alcaide*, primeiro ato, n.º 2 «Trémulo estou», cc. 13-20 (Cardoso s.d.).

13 8^{va} 15

Flautim

Flauta

Oboé

Clarinete em Sib

Fagote

Trompa em Sib

Faisca

Violino 1

Violino 2

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Tré - mu-lo'es-tou Tré - mu-lo'es-tou Eu sou mei - ri - nho, Mei - ri-nho'eu sou,

20

Flt.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Tpa.

F.

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

De meu a - vô sí - go ca - mi - nho. De meu a - vô sí - go ca - mi - nho.

A participação de Faísca no enredo assenta fundamentalmente nas suas interações com o Boticário. As intervenções do Meirinho foram criadas de modo a interromper a ação principal, o que é inclusive notado no plano diegético, através da reação do seu interlocutor:

Faísca (*entrando* [na botica]) — Com licença... O Sr. Maduro?

Maduro — O que é, homem? Outra vez você?...

Faísca — Venho saber se pode ser agora...

Maduro — Agora não tenho tempo.

Faísca — Se não lhe causa incómodo agora ser preso...

Maduro — Causa, agora tenho muito que fazer...

[...]

Faísca — Então agora pelo que vejo ainda não pode ser? Bem, bem, eu volto logo...Sem incómodo (*Sai.*)

(Câmara e Lobato 2007, 36-37)

Tendo em consideração a sensação de intrusão gerada pelas suas aparições, amplificada pela reação prepotente do manipulador Boticário, o desajustamento do comportamento subserviente de Faísca torna-se evidente face ao que se esperaria de um agente da autoridade. De facto, só virá a deter Maduro no final do segundo ato. Chegados ao cárcere, na cena 8 do terceiro ato, o potencial cómico do carácter deferente do Meirinho é mais uma vez explorado musicalmente (ver figura 3, na página seguinte).

Tanto na copla «Trémulo estou», quanto em «Sou delicado é de nascença», o registo em que a linha vocal de Faísca deve ser cantada situa-se entre dó 4 e sol 5. A escolha do artista responsável pela personagem recaiu sobre o ator Seta da Silva, pelo que é provável que estes números musicais tenham sido cantados em falsete.

Ao longo da história, o falsete tem sido erradamente definido como um modo fonatório não natural. Como Alberto Pacheco explica, na primeira metade do século XIX, era através dessa técnica que intérpretes de papéis operáticos masculinos atingiam as notas mais agudas. Em meados do século a prática já se tinha tornado impopular, preferindo-se cantores que conseguissem realizar os saltos mantendo a colocação «de peito» (Pacheco 2009, 212). Segundo Wayne Koestenbaum, na década de 1880, a naturalização da dicotomia entre regiões vocais femininas e masculinas estava já plenamente institucionalizada no ensino do canto lírico:

Figura 3. *O burro do sr. Alcaide*, primeiro ato, n.º 16 «Sou delicado é de nascença», cc. 5-11 (Cardoso s.d.).

6

The musical score for measures 6-10 features a vocal line for Soprano solo and a full orchestral accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "Sou de - li - ca - do é de nas - cen - ça, na - da me". The orchestration includes Flauta, Oboé, Clarinete em Lá, Clarinete em Lá, Fagote, Trompa em Sol, Violino 1, Violino 2, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

10

The continuation of the musical score for measures 10-14 features a vocal line for Soprano solo and a full orchestral accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "dói... mais q'uma o - fen - sa, as - sim nas - ci. As - sim nas - ci." The orchestration includes Fl. (Flauta), Ob. (Oboé), Cl. (Clarinete em Lá), Cl. (Clarinete em Lá), Fg. (Fagote), Tr. G. (Trompa em Sol), S. solo (Soprano solo), Vno. 1 (Violino 1), Vno. 2 (Violino 2), Vla. (Viola), Vc. (Violoncelo), and Cb. (Contrabaixo). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

The break between registers — fancifully called «il punticello» (the little bridge) — is the place within one voice where the split between male and female occurs. The failure to disguise this gendered break is fatal to the art of «natural» voice production. The singer schooled in *bel canto* will avoid eruptions by disguising the register breaks and passing smoothly over them. The register line, like the color line, the gender line, or the hetero/homo line, can be crossed only if the transgressor pretends that no journey has taken place. By coming out, gays provoke seismic shudders in the System-of-the-Line, just as, by revealing the register break, a singer exposes the fault lines inside a body that pretends to be only masculine or only feminine. (Or, by coming out, do we inadvertently reaffirm the divided world?) (Koestenbaum 1994, 166-67)

Não é meu objetivo provar que o Meirinho Faísca é uma representação de um homem *gay*, até porque a obra não o enquadra em qualquer relação afetiva ou amorosa. Todavia, a sua não-normatividade é evidente no que toca ao desempenho de género. A subserviência, vulnerabilidade e nervosismo com que é retratado são características que, no Portugal do final do século XIX, ainda eram associadas à feminilidade. Mais: também no que concerne à dimensão vocal-musical, Faísca caminha permanentemente na fronteira entre a masculinidade e a feminilidade.

O estabelecimento do paralelismo entre o binómio «Meirinho Faísca — Boticário Maduro» e o conflito luso-britânico é possível, sobretudo, se não nos esquecermos que a obra se estreou em agosto de 1891, ainda o impacto da crise do Ultimato se fazia sentir na esfera pública. Na génese das duas personagens esteve o contraste entre as suas personalidades, polarizadas entre a delicadeza pretensamente feminina do Meirinho e a prepotência pretensamente masculina do Boticário. Ora isto é passível de comparação com o discurso dominante sobre a relação de poderes, respetivamente, entre Portugal e o Reino Unido: Faísca seria uma sátira ao desempenho dos governantes e autoridades militares nacionais. Não obstante as sucessivas hesitações, Faísca acaba por prender o Boticário, o que no âmbito de um espetáculo onde, como procurei demonstrar, a problemática das dinâmicas de género está pelo menos latente, não deve ser descartado no que concerne à criação, pelas redes músico-teatrais, de discursos contra-hegemónicos à dominância patriarcal na sociedade coeva.

O uso de tópicos musicais

O segundo mecanismo utilizado em *O burro do sr. Alcaide* para satirizar os padrões de representação de gênero terá sido a aplicação de tópicos musicais na composição dos números musicais. Tanto as características do dueto entre Gina e André, como as da copla «Sou delicado é de nascença» de Faísca se baseiam na estrutura da valsa. Este é um tópico que foi recorrentemente aplicado em cenas de romance em óperas e operetas do século XIX. Veja-se os exemplos canônicos da *cabaletta* «Ah! Verranno a te sull'aure i miei sospiri» da cena e dueto de Lucia e Edgardo no final do primeiro ato de *Lucia di Lammermoor* (1835) de Donizetti; e do número 4 de *La Traviata* (1853) de Verdi, a valsa e dueto «Un dì, felice, etérea» entre Violetta e Alfredo. Outro exemplo, este do compositor português Augusto Machado (1845-1925), é o *couplet* «Se alguma carta m'escrevia» da opereta em um ato *A guitarra* (1877). Neste, é em ritmo de valsa que Eufêmia confia a Florinda como o seu coração foi conquistado pelas cartas de amor de Mimoso (Machado e Leal s.d.). Veja-se como a evocação de ambientes românticos ou sensuais com recurso à valsa extravasa o campo das artes performativas. É o caso, por exemplo, deste excerto do romance *Ressurreição* (1872) de Machado de Assis (1839-1908):

Valsava-se. Félix levantou-se e foi buscar um par. Não tendo preferência por nenhuma senhora, lembrou-lhe ir pedir a filha do coronel. Atravessava a sala para ir buscá-la defronte, quando foi abalroado por um par valsante. Conquanto fosse navegante prático daqueles mares, não pôde evitar o turbilhão. Susteve o equilíbrio com rara felicidade e foi procurar melhor caminho, costeando a parede. Nesse momento os valsantes pararam perto dele. Pareceu-lhe reconhecer Lívia, irmã de Viana. Com as faces avermelhadas e o seio ofegante, a moça pousava molemente o braço no braço do cavalheiro. Murmurou algumas palavras, que Félix não pôde ouvir, e depois de lançar um olhar em roda de si, continuou a valsar. (Assis 1994, 10-11)

Outro dos momentos de *O burro do sr. Alcaide* em que a presença do tópico é verificável acontece na cena 8 do terceiro ato, quando Faísca e Maduro chegam ao local onde este será encarcerado:

Faísca (*muito delicado, conforme é costume*) — Então... Sr. Maduro... queira entrar... sem comprometimento...

Maduro — Ó homem... eu já estou farto das suas delicadezas... até aos olhos.

Faísca — Não se exalte... por quem é... eu peço-lhe mil desculpas de ser delicado... mas o que quer? É feito meu! (Câmara e Lobato 2007, 113)

Figura 4. *O burro do sr. Alcaide*, primeiro ato, n.º 16 «Sou delicado é de nascença», cc. 25-32 (Cardoso s.d.).

Flautim

Flauta

Faisca

Violino 1

Violino 2

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Pe - ço per - dão se'al-gu-ma coi-sa dis - se me - nos cor - re - ta

28

Flt.

FL.

F.

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Pe - ço per - dão. Pe - ço per - dão

30

A par da reprovação de que é alvo por parte de Maduro, o facto de Faísca se sentir compelido a pedir desculpa por ser como é revela a consciência de um modelo de masculinidade e processos de vigilância e punição dos seus infratores. Texto e música interagem então para conotá-lo com sentimentalismo e subserviência, portanto o oposto da representação dominante da masculinidade. Seria expectável que um polícia fosse retratado, por exemplo, através do tópico da marcha. O aparentemente contraditório recurso à valsa é eficaz porque, atendendo à genealogia do tópico, despoleta ambivalências quanto à adequação de Faísca ao binómio homem-mulher.

Os tópicos das danças de salão são retomados no n.º 4, a copla de Gina «Se à tia um peralta indigesto». Aqui, música e texto são colocados ao serviço da sátira das regras de conduta impostas à mulher, especificamente no contexto de interações amorosas:

[Estrofe 1]

Se à tia um peralta indigesto
Murmura uma graça ao passar
Toda ela é dengosa em seu gesto
E tem mil ternuras no olhar.

[Refrão]

Ah, mas se é comigo
Leva castigo, zás! trás!
Ai que risota, ai que risota
Pobre janota! Zás!

[Estrofe 2]

Se trémulo velho cansado
Lhe vem fazer seu rapapé
Toda ela é virar-se de lado
Ele e ela sorvendo rapé.

Câmara e Lobato 2007, 33-34)

Gina refere-se à dualidade de critérios da sua tia — D. Mansa — que, por um lado, está ela mesma disponível para ser cortejada por qualquer homem e, por outro, controla e reprime quaisquer potenciais namoros da sobrinha: «D. Mansa — [...] Tu és menor... teu tio e teu tutor está à espera que tu sejas maior para fazer de ti sua esposa...» O andamento em *Allegro* e o predomínio de figuras rítmicas rápidas conferem um perfil leve e saltitante à linha vocal das estrofes:

Figura 5. *O burro do sr. Alcaide*, primeiro ato, n.º 4 «Se à tia um peralta indigesto», cc. 4-8 (Cardozo s.d.).

Gina

Se'à tua um pe - ral - ta di - to mur - mu - ra u - ma gra - ça ao pas - sar mur -
Se tré - mu - lo ve - lho can - sa - do lhe vem fa - zer seu ra - pa - pé lhe

Piano

No caso do refrão, a direcionalidade ascendente e descendente da frase, mais os cadenciais onomatopaicos «zás! trás!», atribuem uma pungência quase visual à representação das bofetadas que D. Mansa oferece aos rapazes que se acercam de Gina. Nesta secção, a valsa é novamente evocada através do metro 3/4 e do acompanhamento instrumental:

Figura 6. *O burro do sr. Alcaide*, primeiro ato, n.º 4 «Se à tia um peralta indigesto», cc. 20-23 (Cardozo s.d.).

The image shows a musical score for a scene from 'O burro do sr. Alcaide'. It features a vocal line for a character named Gina and a piano accompaniment. The music is in 3/4 time. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: 'Ah! Mas se é co-migo Le - va cas - ti - go zás trás'. The piano accompaniment is in the same key and time signature, with a bass clef. The score is numbered 20 at the beginning of the vocal line.

A comicidade das estrofes parece ser gerada pela incoerência entre o texto e a leveza da música: imagine-se D. Mansa a tentar dançar com um «trémulo velho cansado». O refrão não será menos acutilante, quando uma trivial dança de debutantes como a valsa é transformada pelo peso da violência de D. Mansa. Carece ressaltar que o uso da semínima seguida de mínima em vez de três semínimas, entre os compassos 21 e 23, é uma variação ao típico acompanhamento da valsa que contribui para essa sugestão de peso.

Ao posicionarem este número logo na cena 7 do primeiro ato, os autores de *O burro do sr. Alcaide* dão o mote para o enredo que se segue. Mansa representa uma perspetiva conservadora do casamento, segundo a qual a mulher é objetificada como veículo de ascensão social. Não lhe é reconhecido o poder de escolha, estando sujeita ao ditame patriarcal de um tutor. Este outorga ou não os seus relacionamentos, sendo sua a prerrogativa de tomar ou não em consideração as afetividades da mulher. Gina representa um devir, no qual a mulher é livre de amar em função do seu desejo. O efeito cómico é provocado pela oposição entre duas formas de representar a mulher.

Em suma, é defensável que grande parte da comicidade dos números musicais de *O burro do sr. Alcaide* se tenha baseado na representação de alternativas aos padrões hegemónicos de desempenho de género de

finais do século XIX. O cenário oferecido por relacionamentos afetivos e conjugais foi privilegiado pelos autores, provavelmente dada a facilidade com que a identificação do público com a cena seria promovida. Trata-se de tipos de interação social na qual a ritualização do comportamento de homens e mulheres se encontrava ainda mais desequilibrada do que nos dias de hoje e cuja desconstrução pela comédia teria, portanto, um alto potencial de impacto sobre a audiência. A paridade de poderes entre os membros do casal Gina e André é reforçada pelo travestimento da personagem André que, junto à proximidade das linhas vocais, preconizam a ideia de que esse equilíbrio é condição *sine qua non* para a eficácia de uma relação afetiva. Essa oposição entre a prepotência masculina e um universo feminino subalternizado é aprofundada pela dinâmica entre o meirinho Faísca e o boticário Maduro. Sem escamotear a possibilidade da putativa desadequação comportamental do primeiro veiculada, pelo falsete e pelo tópico da valsa, poder ter isoladamente uma leitura cómica,^[24] no contexto da interação entre as duas personagens, ela coloca em evidência o poder do Boticário que, não esqueçamos, é tio e tutor de Gina, chefe da família, enfim o topo da hierarquia de uma das principais instituições da sociedade burguesa de fim de século: a família. O desafio a símbolos e agentes patriarcais como expediente na construção da comicidade de *O burro do sr. Alcaide* demonstra a centralidade do patriarcado na sociedade portuguesa ao tempo da criação deste espetáculo.

Considerações finais

É difícil dizer se a análise aqui desenvolvida nos conduz a conclusões diferentes das de Lenard R. Berlanstein, quando este se refere ao uso do travestimento por companhias francesas especializadas em comédia durante a segunda metade do século XIX. Este autor perspetiva-o como mecanismo de construção do cómico, associado ao estímulo de fantasias eróticas, sem disrupção efetiva do paradigma binário.^[25] Julgo que

24 Permitam-me a opinião pessoal: leituras estas que persistem, infelizmente, até à atualidade.

25 «The theater community used travestism in ways that respected proprieties. Since nature did not allow women to become men, travesty was playful — its province was the least serious of genres, vaudeville. Moreover, the stage community never offered an explicit challenge to binarity. Rather, it operated where complementarity was silent.» (Berlanstein 1996, 353) Adiante, ao referir-se à carreira da atriz francesa Virginia Déjazet (1798-1875), celebrizada pelos seus papéis

é óbvio o propósito cômico das estratégias músico-dramatúrgicas analisadas. Não creio, porém, incompatíveis essa comicidade e o potencial desestabilizador de padrões de representação de género, mais especificamente no espaço gerado pela «distanciação irónica» (Carvalho 1999, 61) a que convida.^[26] O recurso a este modelo sociocomunicativo, através do travestimento, do falsete e do tópico da valsa, terá interposto perturbações ao naturalismo promotor da ilusão, chamando a atenção para o artifício performativo e, portanto, para o plano heterodiegético. É no hiato daí resultante que a proposta não-normativa de género é apresentada.

Coexistem dois modelos de comunicação. Por um lado, o modelo de comunicação que Mário Vieira de Carvalho definiria como a «representação do eu».^[27] Já não o isolamento do domínio das técnicas musicais e teatrais, do virtuosismo artístico, como independentes de uma realidade quotidiana reificada; mas sim a representação do intérprete-pessoa, enquanto ontologia em relação com outras tantas, incluindo o público. Aliás, esse prolongamento do palco à vida quotidiana ou, melhor, o entendimento do espetáculo como parte da realidade, terá sido estimulado, entre outros aspetos, pela publicação de resenhas biográficas de atrizes da companhia de Ciriaco de Cardoso em periódicos de grande tiragem, em simultâneo com as produções apresentadas no Teatro da Avenida.^[28] A isto acresce, como segundo modelo comunicacional, a criação de «empatia por ilusão» através de personagens que tipificaram identidades ou fragmentos de identidades passíveis de refletir idiossincrasias de membros da audiência. Esta estratégia tem um forte efeito de retroação, tanto no que se refere ao comportamento observável — por exemplo, risos e aplausos — quanto no que

em travestimento, acrescenta «Her performances may possibly have stimulated erotic fantasies or forbidden yearnings, but there was nothing disruptive about the ideological content. The productions were fairly transparent efforts to validate the status quo in terms of gender and class» (Berlanstein 1996, 355).

- 26 «[...] a distanciação irónica [...] consiste em pôr a descoberto o artifício literário, tal como o ator acentua o artifício teatral. Em ambos os casos, trata-se de ganhar a cumplicidade do público, colocando-o na posição de observador inteligente e crítico» (Carvalho 1999, 61).
- 27 Baseio-me sobretudo no subcapítulo «Ópera séria e esfera pública burguesa» de Carvalho (2005, 53-58).
- 28 O *Diário Ilustrado* publicou as seguintes resenhas biográficas: «Lucinda do Carmo», em 3 de abril de 1891; «Cinira Polonio», em 4 de abril de 1891; «Florentina Rodriguez», em 30 de abril de 1891; e, novamente, «Cinira Polonio», em 18 de maio de 1891.

diz respeito à experiência íntima, que se pretende ativa em termos de reflexão acerca das componentes pública e privada do espectador. Em suma, *O burro do sr. Alcaide* pode ser explicada como um «jogo permanente entre mecanismos de empatia e de distanciação [...], tal como sobrevivem em todas as formas de teatro popular, na comédia e, evidentemente, na opereta» (Carvalho 1999, 61).

Claro que, com este ensaio, não pretendo afirmar que os diversos agentes envolvidos na atividade da companhia de Ciriaco de Cardoso nestes primeiros meses da sua permanência no Teatro da Avenida foram pioneiros da emancipação das mulheres. Adaptando as palavras de Vieira de Carvalho a esta reflexão:

[O teatro musical] não é [aqui visto] como um *reflexo* reificado de uma sociedade dada, mas sim como um sistema de comunicação dinâmico — que é em si mesmo interação social —, necessariamente envolvido num processo de trocas como meio-ambiente: não só recebendo deste *inputs*, mas também enviando para este *outputs*. (Carvalho 2005, 40)

Recorrendo ao quadro conceptual de Pierre Bourdieu, em causa esteve enfim a produção de «formas eufemizadas» de reprodução de uma «homologia de estrutura [do] campo de produção ideológica» no «campo da luta de classes» (Bourdieu 2011, 10), no caso em análise neste ensaio: as diferenças entre os estatutos dos homens e das mulheres na sociedade lusófona de fim de século. Dir-se-á que a obra correspondeu a uma metáfora pessimista do desempenho governativo dos homens que ocupavam o poder no regime então em vigor. Nada me parece obstar a esta interpretação. Todavia, como atrás defendi, o teatro e as artes em geral não são apenas consequências dos contextos onde emergem. As artes são também «o» contexto, participando na sua construção. Por isso, sim, *O burro do sr. Alcaide* terá sido essa metáfora. Foi também agência, enquanto parte dos movimentos que participaram na paulatina e sempre incompleta transformação do estatuto de homens e mulheres.

Referências

- Abreu, Ilda Soares. 2011. «A República vai ao teatro.» In *As mulheres na I República: percursos, conquistas e derrotas*, editado por João Esteves, Natividade Monteiro e Zília Osório de Castro, 237-69. Lisboa: Edições Colibri.
- Arend, Silvia Fávero. 2012. «Trabalho, escola e lazer.» In *Nova história das mulheres no Brasil*, editado por Carla Bassanezi Pinsky e Joana Maria Pedro. São Paulo: Contexto. eBook.
- Artiaga, Maria José. 2013. «A opereta com texto em português no contexto luso-brasileiro: o caso do Teatro da Trindade.» In *Atas do Congresso Internacional «A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico»*, 651-62. Lisboa: Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, CESEM – NOVA FCSH & Grupo de Pesquisa «Estudos Interdisciplinares em Ciências Musicais», Universidade Federal de Pelotas. http://www.caravelas.com.pt/atas_do_congresso_internacional_a_musica_no_espaco_luso_brasileiro.pdf.
- Assis, Machado de. 1994. *Ressurreição*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- Bastos, António de Sousa. 1898. *Carteira do artista: apontamentos para a história do teatro português e brasileiro acompanhado de notícias sobre os principais artistas, escritores dramáticos e compositores estrangeiros*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand.
- Berlanstein, Lenard R. 1996. «Breeches and Breaches: Cross-Dress Theater and the Culture of Gender Ambiguity in Modern France.» *Comparative Studies in Society and History* 38 (2):338-69.
- _____. 2004. «Historicizing and Gendering Celebrity Culture: Famous Women in Nineteenth-Century France.» *Journal of Women's History* 16 (4):65-91.
- Blasco, Mercedes. 1923. *Caras pintadas*. Lisboa: Portugalia Editora.
- Bonifácio, Maria de Fátima. 2010. *A monarquia constitucional: 1807-1910*. Alfragide: Texto Editores.
- Bourdieu, Pierre. 2011. *O poder simbólico*. Lisboa: Edições 70.
- Cardoso, Cyriaco de. s.d. *O burro do sr. Alcaide. Música manuscrita*. s.l.: Espólio Manuel Ivo Cruz, P. UCPcmic, Católica do Porto – Universidade Católica Portuguesa.
- Cardozo, Cyriaco. s.d. *O burro do sr. Alcaide: Parte para ensaiar. Música manuscrita*. s.l.: Espólio musical do maestro Filipe de Sousa, Fundação Jorge Álvares.
- Callipo, Daniela Mantarro. 2017. «As grandes estrelas do Alcazar Lyrique do Rio de Janeiro: a edificação de um mito.» *Historiae, Rio Grande* 8 (2):31-46.
- Câmara, D. João da, e Gervásio Lobato. 2007. «O burro do sr. Alcaide.» In *Teatro completo*, editado por Ana Rita Martins, 4:9-143. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Carvalho, Mário Vieira de. 1999. *Eça de Queirós e Offenbach: a ácida gargalhada de Mefistófeles*. Lisboa: Colibri.

- _____. 2005. «A ópera, a esfera pública e a mudança de sistemas sociocomunicativos.» In *Por lo imposible andamos – A ópera como teatro de Gil Vicente a Stockhausen*, 37-60. Lisboa: Ambar.
- Cymbron, Luísa. 2014. «Camões in Brazil: Operetta and Portuguese Culture in Rio de Janeiro, circa 1880.» *The Opera Quarterly* 30 (4):330-61.
- Dame, Joke. 2006. «Unveiled Voices: Sexual Difference and the Castrato.» In *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, editado por Philip Brett, Elizabeth Wood e Gary C. Thomas, 139-53. New York: Routledge.
- Evans, Jessica. 2005. «Celebrity, Media and History.» In *Understanding Media: Inside Celebrity*, editado por Jessica Evans e David Hesmondhalgh, 11-55. Berkshire, England: Open University Press.
- Evans, Jessica, e David Hesmondhalgh, eds. 2005. *Understanding Media: Inside Celebrity*. Berkshire: Open University Press.
- Falei, Miridan Knox. 2004. «Mulheres do sertão nordestino.» In *História das mulheres no Brasil*, editado por Mary Del Priore e Carla Bassanezi. São Paulo: Contexto. eBook.
- Gaspar, Paulo Filipe Lopes da Luz. 2015. «Ciríaco de Cardoso e “O burro do sr. Alcaide”: percursos de formação de um compositor de comédia musical no Portugal finissecular.» Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa.
- Gautier-Garguille. 1889. «Propos de Coulisses.» *Gil Blas*, 16 de agosto de 1889.
- Gomes, Luísa Fonte. 2012. «A opereta em Portugal na viragem do século XIX para o século XX: *Tição Negro* de Augusto Machado (1902).» Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa.
- Koestenbaum, Wayne. 1994. *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*. London: Penguin Books.
- Kracauer, Siegfried. 2002. *Jacques Offenbach and the Paris of His Time*. New York: Zone Books.
- Lamb, Andrew. 2001. «Operetta.» *Grove Music Online*. Oxford University Press. Acedido a 6 de fevereiro de 2013. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20386>.
- Lipovetsky, Gilles, e Jean Serroy. 2014. *O capitalismo estético na era da globalização*. Lisboa: Edições 70.
- Louro, Guacira Lopes. 2004. «Mulheres na sala de aula.» In *História das mulheres no Brasil*, editado por Mary Del Priore e Carla Bassanezi. São Paulo: Contexto. eBook.
- Machado, Augusto, e Eça Leal. s.d. *A guitarra: opereta em 1 acto. Música manuscrita*. s.p. Espólio de Augusto Machado, A.M. 129. Biblioteca Nacional de Portugal.

- Magaldi, Cristina. 2004. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.
- Marshall, David. 1997. *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Martins, Conceição Andrade. 1997. «Trabalho e condições de vida em Portugal (1850-1913).» *Análise Social* 32(142):483-535.
- Mazza, Ethel Matala de. 2017. «The Diva: Fates of an Archetypal Figure in Operetta.» *The Opera Quarterly* 33(1):49-61.
- Meilhac, Henri, e Ludovic Halévy. 1869. *A Grã-Duquesa de Gérolstein: opera burlesca em tres actos e quatro quadros*. Tradução de Eduardo Garrido. 2.^a. Lisboa: Typ. Universal de Thomaz Quintino Antunes.
- Mencarelli, Fernando. 2003. «A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908).» Tese de doutoramento, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.
- Mulvey, Laura. 1975. «Visual Pleasure and Narrative Cinema.» *Screen* 16(3):6-18.
- Noël, Édouard, e Edmond Stoullig. 1884. « 8 Novembre. » *Les annales du théâtre et de la musique*. Paris: Charpentier et Cie.
- Offenbach, Jacques, Henri Meilhac, e Ludovic Halévy. s.d. *La Grande-Duchesse de Gérolstein*. Paris: Ph. Maquet et Cie.
- _____. 2003. *La Grande-Duchesse de Gérolstein : livret de censure : Paris 1867*, editado por Jean-Christophe Keck. Offenbach Edition Keck. Berlin: Boosey & Hawkes.
- Pacheco, Alberto José Vieira. 2009. *Castrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob a influência da corte de D. João VI*. São Paulo: Annablume & Fapesp.
- Rago, Margareth. 2004. «Trabalho feminino e sexualidade.» In *História das mulheres no Brasil*, editado por Mary Del Priore e Carla Bassanezi. São Paulo: Contexto. eBook.
- Ramos, Rui, ed. 2001. *A segunda fundação: 1890-1926. História de Portugal*. Vol. 6. Lisboa: Editorial Estampa.
- Reis, Angela. 1999. *Cinira Polônio: a divette carioca*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional.
- Reis, Angela de Castro. 2011. «Ser mulher e atriz no contexto social de meados do século XIX ao início do século XX.» *Plural Pluriel – revue des cultures de langue portugaise* 8. Acedido a 1 de julho de 2019. www.pluralpluriel.org.
- Santos, Luís Aguiar. 2001. «A crise financeira de 1891: uma tentativa de explicação.» *Análise Social* 36(158-59):185-207.
- Schwartz, Vanessa. 1998. *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*. Berkeley: University of California Press.

- Scott, Derek B. 2008. «The Star System.» In *Sounds of the Metropolis: The Nineteenth-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*, 34-37. Oxford: Oxford University Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1985. *Between Men: English Literature and the Male Homosocial Desire. Gender and Culture*. New York: Columbia University Press.
- Telles, Norma. 2004. «Escritoras, escritas, escrituras.» In *História das mulheres no Brasil*, editado por Mary Del Priore e Carla Bassanezi. São Paulo: Contexto. eBook.
- Veneziano, Neyde. 2011. «O sistema vedete.» *Repertório, Salvador* 17:58-70.
- Vieira, Ernesto. 1900a. «Cardoso (Domingos Cyriaco de).» *Diccionario biographico de musicos portugueses*. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro.
- _____. 1900b. «Cossoul (Guilherme Antonio).» *Diccionario biographico de musicos portugueses*. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro.
- Wood, Elizabeth. 2006. «Sapphonics.» In *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, editado por Philip Brett, Elizabeth Wood, e Gary C. Thomas, 27-66. New York: Routledge.

MUSIC IS COMING

A MÚSICA COMO VEÍCULO DE PODER EM PERSONAGENS FEMININAS NA SÉRIE TELEVISIVA *GAME OF THRONES*

Joana Freitas

«When you play the game of thrones you win,
or you die. There is no middle ground.»

Cersei Lannister, *A Game of Thrones*^[1]

A saga literária *A Song of Ice and Fire* (1996-) da autoria de George R. R. Martin é constituída até à data por cinco volumes (com mais dois confirmados para publicação) e é mundialmente reconhecida, com mais de sessenta milhões de cópias vendidas (Alter 2015). Inserido no género de fantasia/épico, o universo dos livros toma lugar nos continentes Westeros e Essos num imaginário medieval. Através de diversas subnarrativas exploradas por múltiplas personagens, a narrativa central foca-se em três ramos: a disputa entre as várias casas/famílias nobres^[2] do reino de Westeros pelo Trono de Ferro; a emergência dos seres sobrenaturais «Outros»^[3] que habitam o Norte do continente; e o surgimento de Daenerys Targaeryen, do outro lado do oceano divisor destas regiões, para tomar o Trono. Dado o tipo de enredos e cenários apresentados nas suas obras, Martin é por diversas vezes comparado a J. R. R. Tolkien, embora uma das suas principais inspirações seja a

1 (Martin 2005, 491).

2 Enquanto no original (inglês), o autor define como *houses* e as personagens utilizam este termo e também *family*, várias traduções e adaptações para português (Portugal e Brasil) referem-se às famílias como casas, clãs e até dinastias. No contexto deste artigo e como preferência pessoal, estas serão referidas como casas nobres/famílias.

3 Outros («the Others») são referidos na série de televisão principalmente como «White Walkers».

Guerra das Rosas, evento histórico passado no século xv, assim como os livros de M. Druon, *Les Rois Maudits* (Milne 2014).

Entre os vários tópicos que o autor aborda na sua obra, a representação de temas e vivências recorrentes no género de fantasia medieval consideradas «realistas», como a misoginia, actos de violação e abuso, assaltos, guerra e desigualdades sociais, são centrais na criação e desenrolar do tempo e espaço da narrativa. No âmbito do fantástico, o cruzamento com entidades sobrenaturais, desde seres mágicos a mortos-vivos, toma particular relevância na atribuição de poder aos dragões e aos Outros. Conjuntamente com a complexidade crescente da narrativa ao longo dos livros e desenvolvimento de personagens principais e secundárias, os produtores David Benioff e D. B. Weiss (Fleming 2007) investiram na adaptação da obra literária para o formato televisivo a cargo do canal HBO, em 2007, sendo considerada por alguns críticos como um dos maiores sucessos desde a série *The Sopranos* (Hughes 2014).

Actualmente, está anunciada a estreia da oitava e última temporada da série, a 19 de Abril de 2019, fomentando um leque de actividades *online* por parte das comunidades de fãs, desde teorias narrativas, *fanfics*, *memes*, vídeos e fóruns de discussão. Uma das principais características do universo transmédia de *Game of Thrones* é a diferença de desenvolvimento narrativo entre a série de televisão e as obras literárias, divergindo cada vez mais a cada temporada concluída. Um dos exemplos representativos das divisões mais polémicas e alvo de bastantes discussões entre os fãs (cuja comunidade se separa entre leitores e espectadores^[4]) é o tratamento da narrativa de Sansa Stark, uma das protagonistas femininas, na sua relação com a família Bolton e o casamento com Ramsay Bolton. Na série, Sansa é abusada sexualmente pelo mesmo na noite de núpcias, ao contrário do que sucede nos livros (Bennion 2016). Para além da série televisiva ser caracterizada pelo carácter bastante gráfico de imagens de violência (sexual ou não) e também conteúdos sexuais explícitos, as fortes críticas por parte dos espectadores pela inclusão desta cena e da própria alteração

4 Um dos discursos *online* muito frequente e produtor de múltiplos conteúdos de diversa natureza — desde opiniões e entradas em blogues, publicações nas redes sociais e vídeos de carácter irónico e cómico — é a possibilidade que os leitores têm de «arruinar» (*spoil/spoilers*) e de indicar o que vai acontecer nos episódios da série aos espectadores que ainda não a viram e que também não leram os livros. Com a distinção progressiva entre os livros e a série, esse conflito não está tão em foco.

do percurso da personagem comparativamente ao dos livros, levaram a uma outra abordagem por parte dos realizadores da série para atenuar a representação deste tipo de conteúdos (Blumsom 2015).

A recepção, por parte da produtora da série, das críticas oriundas das comunidades de fãs em muitas outras ocasiões, para além do caso Sansa, reforça o facto deste universo ser um formato audiovisual representativo e beneficiador de *transmedia storytelling* — narrativa transmédia. Neste sentido, as crescentes (ciber)comunidades a nível internacional participam activamente na produção, circulação e transformação de conteúdos inseridos em *Game of Thrones* e na contínua negociação de significados. Desde o seu formato literário e o consequente reconhecimento pelos críticos e média, até ao sucesso internacional da série televisiva, foram criadas *wikis* (tanto oficiais como por fãs), *blogs*, fóruns, páginas em redes sociais, jogos de tabuleiro, canais no YouTube, videojogos e até eventos de fãs, como *Con of Thrones*.^[5] As várias frentes de criação, transformação e discussão promovem assim um borbulhar constante de ideias aplicadas a vários contextos — como *fanzines*, *trailers* realizados por fãs ou teorias narrativas —, incluindo, obviamente, a música.

Desde a primeira temporada, a música da série de *Game of Thrones* está a cargo do compositor Ramin Djawadi e é reconhecida internacionalmente, entre críticos e fãs, como uma das melhores bandas sonoras televisivas, especialmente o seu tema principal, intitulado «Main Theme» nas bandas sonoras oficiais (Lynch 2016). Para além das inúmeras *covers* deste tema nos mais variados estilos e géneros por fãs e grupos musicais, certas faixas^[6] integrantes da banda sonora da série foram interpretadas por bandas *indie* — desde The National a Sigur Rós (Watercutter 2013; Jurgensen 2014) —, como dois álbuns denominados *Catch The Throne: Volume I* e *II*, com a participação de artistas inseridos em hip hop e rap, com o objectivo de atingir um público mais vasto no segmento jovem e multicultural (Whelan 2014).

De acordo com o compositor, a equipa de produção queria que o tema principal — e, consequentemente, a totalidade da música da série — fosse «[...] a journey, because there's a lot of different locations, there's a lot of different characters, there's just a lot of travelling

5 <http://conofthrones.com/> (último acesso a 4 de Janeiro 2019).

6 Faixas enquanto tradução do inglês *tracks*, termo utilizado na nomenclatura das bandas sonoras de audiovisuais e respectiva comercialização.

in the show, and that's something that they wanted to convey with the music as well» (Djawadi 2015). Uma das sonoridades imperativas na banda sonora e que define a série é a utilização do violoncelo enquanto instrumento principal, cujo timbre e tessitura seriam os mais adequados neste contexto:

First of all, it's one of my favourite instruments but what I love about the cello is that it's dark, which is perfect for the show, it has a huge range, it can play really low, it can play really high. And even if it plays higher, actually, it still has a darker sound, and that's why I thought; let's try to make that our main instrument for the show (*ibid.*).

Outro dos aspectos salientados por Djawadi é o contraste entre tonalidades menores e maiores. O compositor afirma que, estando uma peça em modo menor, como, por exemplo, no tema principal, uma célula característica é brevemente repetida em modo maior de forma a representar o lado sombrio, inesperado e violento do universo de Westeros:

Figura 1. Célula melódico-rítmica inicial do tema principal de *Game of Thrones* (transcrição da autora).



The first two bars are in minor and then it switches to major and then it goes back. My intention was just because of the nature of the show; there's so much backstabbing and conspiracy and anybody can turn on anybody at any point, so I thought it would be cool to kind of do the same play with the music; so even though the majority of the pieces are in minor, there's a little hint of major in there that kind of switches and then it changes back again, so that's the opening (*ibid.*).

Todos os momentos inesperados que o compositor refere são construídos através da dimensão musical que os define, criando assim uma ponte entre a narrativa visual e o desenvolvimento da banda sonora. De facto, é possível afirmar que o sucesso de *Game of Thrones* se deve, em parte, à sua música, provavelmente devido à criação e repetição

de motivos temáticos de reconhecimento fácil por parte do espectador que correspondem à principal função de identificação de personagens, locais e espaços atribuída à música para audiovisuais (Adorno e Eisler 1947; Gorbman 1987; Neumeyer 2014; Kassabian 2001; Kalinak 2010). No contexto literário, Martin, ao descrever, na sua grande maioria, cenas em tabernas ou contextos de festa, indica a presença musical dinamizada por músicos e cantores com «fiddles», «skins», «drums», «horns» e, por vezes, «harp».^[7] Para além de descrever a música dos *Wildlings* — um povo que vive a norte da muralha representado como bárbaro — como «estranha» e da referência a títulos de canções como *The Burning of the Ships* ou *The Bear and Maiden Fair*, é evidente que o escritor procura enriquecer a narrativa com dimensões musicais do que seria considerado tipicamente «medieval», ou seja, através de tambores e trovadores.

Contudo, a ideia de «medieval» representada musicalmente em formatos audiovisuais que se inserem em imaginários equivalentes, com elementos de ficção e fantasia integrados, é tipificada através de convenções fílmicas hollywoodescas, assentando numa linguagem orquestral romântica (Elferen 2013; Freitas 2017):

A key element in the classical Hollywood film score was its Romantic idiom [...]. Romanticism privileges melody, an accessible musical structure for untrained listeners (as opposed to Baroque or Modern music), and the privileging of melody in the score meshed nicely with the privileging of narrative in classical Hollywood style. Romanticism also had at its disposal the concept of the leitmotif, an extremely adaptable mechanism for accessing listeners, unifying the score, and responding to a film's dramatic needs (Kalinak 2010, 65).

Deste modo, o recurso pelos média a estereótipos e convenções musicais de representação de determinados contextos está assente na literacia musical do espectador: a construção da fluência na escuta e interpretação da música para filmes, televisão e videojogos, através da

7 «The thralls were pouring ale, and there was music, fiddles and skins and drums.» (Martin 1998, 305); «Smiling, she let the music take her, losing herself in the steps, in the sound of flute and pipes and harp, in the rhythm of the drum [...]» (Martin 2000, 758); «They heard the music before they saw the castle; the distant rattle of drums, the brazen blare of horns, the thin skirling of pipes faint beneath the growl of the river and the sound of the rain beating on their heads.» (*ibid.*, 1327)

exposição muito regular a estes formatos, estrutura a capacidade de interpretar os seus processos comunicativos através da relação entre imagens e música (Elferen 2016). A tipificação dos recursos musicais utilizados na construção destas convenções está também inserida em categorias de acordo com o género da narrativa, como motivos dissonantes nas cordas para filmes de terror ou sons electrónicos para a representação do futuro em ambientes *sci-fi*; no caso do universo medieval fantástico, largamente definido pela trilogia *O Senhor dos Anéis* (Jackson 2001-2003) e ainda títulos como *As crónicas de Nárnia* (2005-2010) ou *Eragorn* (Fangmeier 2006), está frequentemente associado à ideia de uma sonoridade *épica* (Elferen 2014, 5). Entre aventuras heróicas, monstros, batalhas e magia, a familiaridade dos utilizadores com o medieval fantástico é progressivamente consolidada através da ligação intrínseca entre a narrativa e a música que se verifica estandardizada em diversos produtos audiovisuais do género:

The employment of full orchestras enables the musical illustration of the fantasy plot through a variegated palette of colors, articulations and timbres. Often there is an emphasis on contrasts, such as for instance that between ethereal woodwinds signifying the idyllic qualities of the fantasy world on the one hand, and the rumbles of fast percussion stressing heavy beats and dissonant brass signifying the inevitable threat to that world on the other (*ibid.*, 6).

Enquanto a série televisiva se baseia, principalmente, na sonoridade orquestral e do violoncelo na representação de um universo medieval fantástico, Djawadi afirma, em resposta ao questionamento sobre um afastamento do «som medieval clássico»:

Despite these thematic elements, and the medieval aspect of the series, we decided to tackle the music differently. Initially, I was told not to use any flutes, an instrument that's often featured in «The Lord of the Rings», for example. And so I had to think about which instruments I wanted to work with. The deep sound of a cello, for example, stands out quite prominently. «Game of Thrones» is mostly a very dark series, and so the cello fits very well into the soundtrack. (Djawadi in Kalus 2018)

Não só as flautas não são permitidas, como os produtores da série indicaram a Djawadi a necessidade de se afastar de influências como

a já referida trilogia *O Senhor dos Anéis*, cuja banda sonora contribuiu largamente para a definição musical deste género audiovisual. Neste sentido, o compositor focou-se na ideia de um «som global», afirmando, que ao utilizar instrumentos «étnicos» cujas sonoridades são distintas de instrumentos «europeus», como o *duduk*, vai ao encontro da sua conceptualização de uma banda sonora representativa de uma narrativa complexa e com personagens de diferentes espaços culturais, sociais e de posições de poder (*ibid.*). Porém, torna-se pertinente salientar que Djawadi incorre precisamente na representação clássica do que Hollywood considera «étnico» — segundo Kassabian, «dramatic scoring serves composers as a common tactic for signaling or reinforcing “exotic” geographic locations: “If we see a picture shot in China, we immediately have the fourths and gongs going”» (Kassabian 2001, 58). Assim, numa ideia alargada do que se pode considerar o este de Westeros — o universo oriental — estas produções recorrem à utilização de sonoridades aliadas a uma concepção estereotipada e consolidada nos audiovisuais *mainstream* de representações musicais extra-Hollywood, resultando na fácil identificação por parte dos espectadores. Deste modo, a banda sonora de *Game of Thrones* é mais um resultado da reprodução de convenções musicais redutoras em prol do sucesso e comercialização internacionais.

É importante recordar que este artigo se circunscreve apenas ao formato televisivo. Isto deve-se não só à impossibilidade de analisar todo o material em ambos os formatos, mas principalmente às divergências narrativas entre a série e os livros, principalmente a partir da terceira temporada. A partir daí, o percurso da história e as personagens principais são, na sua maioria, diferentes dos explorados nos livros.

Em oposição ao formato literário, a série tem dado, progressivamente, relevância às personagens femininas, atribuindo-lhes posições de poder, influência no decurso da narrativa e, claro, mais espaço narrativo. Assim, os objectos de estudo deste artigo são as personagens femininas mais importantes em *Game of Thrones* na televisão, neste momento: Cersei Lannister e Daenerys Targaryen. De facto, as personagens femininas acabam por sobrepor-se aos homens, colocando-os numa posição de submissão que, à partida, seria inversa. Ao olhar para esta transformação a partir da lógica do sistema de dominação masculina proposto por Bourdieu (1998) e ao situar estas personagens femininas na tendência actual de maior representatividade e igualdade nos média dos mercados norte-americano e europeu, proponho

que o ganho crescente de poder por parte destas mulheres é representado musicalmente não só pela montagem e colagem de temas como pela adição de linhas instrumentais, onde a densidade musical é um dos veículos de significado de poder sociopolítico. A utilização funcional da banda sonora como indicador narrativo da sua pertença e representação — neste caso, das suas casas^[8] — da personagem é um dos dispositivos mais eficazes para guiar o espectador no percurso da história, colocando-o numa posição activa de consumo e interacção, recorrendo à música como um agente de reconfiguração de papéis de género.

Daenerys Targaryen: entre poder, opressão e orquestra

Missandei: *Valar Morghulis.*

Daenerys: *Yes, all men must die. But we are not men.*

(«Walk of Punishment», episódio 3 da temporada 3,
14 de Abril de 2013)

Daenerys Targaryen (também referida como Dany) é uma das figuras centrais na narrativa de *Game of Thrones*. Apresentando-se como a última descendente da casa de Targaryen, cujo lema é «fire and blood», Daenerys realiza um percurso longo e duro de afirmação pessoal e colectiva passando por um casamento forçado com um líder do povo Dothraki, diversas propostas de outras uniões políticas, tentativas de assassinio, violação, etc. Contudo, é através dela que, em mais de um século, os dragões, símbolo da sua casa, regressam ao universo de Westeros, apresentando assim o primeiro ponto de partida para o seu percurso enquanto uma das figuras mais fortes deste mundo. Daenerys torna-se líder da tribo Dothraki, luta pelo fim da escravatura, tem três dragões ao seu lado e afirma-se como a rainha legítima de Westeros. O seu objectivo principal é viajar para este continente, que alcança na sétima temporada, e tomar o trono.

8 É importante mencionar que cada casa tem o seu próprio lema, contribuindo para o reforço da sua identidade e papéis na política de Westeros. A título de exemplo, a família Stark habita a norte, na cidade de Winterfell, o qual é caracterizado pelos longos invernos e escassez de recursos — neste sentido, o seu mote é *Winter is Coming*, dando origem ao título deste artigo através da adaptação para música.

De facto, o percurso de Daenerys Targaryen é um arquétipo da representação de protagonistas femininas na produção cultural de ficção e fantasia sob diversos formatos, onde, em universos medievais:

Motifs of rape, domestic abuse, forced marriage and other forms of gender-based oppression and violence are markedly interlaced within contemporary fantasy novels. Female characters experience them as aspects of a continuum rather than as isolated difficulties (Tolmie 2006, 148).

A actuação conjunta de diversas forças e actos de opressão num sistema de violência patriarcal — mesmo num imaginário medievalista que procura recriar o quotidiano e elementos sociopolíticos da idade média — resulta nas habituais estratégias de definição de uma personagem feminina como heroína através do seu sofrimento (*ibid.*).

Entre as várias possíveis leituras feministas da mulher enquanto heroína e protagonista no mundo fantástico, Rikke Schubart afirma que a verdadeira fantasia é o sonho da autonomia da mulher (Schubart 2015, 106); contudo, é importante situar estas representações na ficção narrativa que, ao propor novas histórias e meios de produção criativa, renegociam o modo como a construção de personagens femininas, mesmo inseridas em categorias estandardizadas de estereótipos de género, pode propor novos modelos de agência feminina. Na obra de Martin, a interligação entre elementos históricos e/ou oriundos do imaginário medieval europeu com fantasia, magia e outras formas de ficção associadas a vários problemas presentes na sociedade — como guerra, tortura e violência sexual — resulta da intersecção de códigos presentes em mundos de fantasia como os de Tolkien ou C. S. Lewis a contos de fadas da Disney. Deste modo, Schubart considera, num enquadramento pós-feminista,^[9] que a construção da persona-

9 É importante referir que, mesmo com uma breve discussão da posição da Schubart enquanto pós-feminista, recorrendo aos escritos de Genz (2009) e o situar do conceito nas teorias feministas actuais, a mesma assenta na ideia de que não existe uma visão política claramente definida relativamente à própria ideologia de pós-feminismo. Se este é uma resposta à transformação de um feminismo *convencional*, rejeitando o sistema binário, acolhendo feminilidades e identidades plurais e permitindo ao indivíduo se definir apenas através das suas acções e não pelo sistema e todo o enquadramento social em que se insere (como o patriarcal), o pós-feminismo reflecte-se também insuficiente a nível conceptual, ideológico e de acção (*ibid.*). Enquanto considero necessário discutir e negociar diversos pontos comuns entre as teorias feministas da terceira vaga e a tão importante interseccionalidade e o pós-feminismo, Schubart, mesmo com um texto e análise aprofundados de um caso de estudo que é resultado das diversas

gem Daenerys rompe com os padrões de representação da mulher nos média e na cultura popular, afirmando que «She combines emotions and elements that are stereotypically gendered male and female (male pride, a male dragonslayer, a damsel in distress), and claims agency for herself and others» (*ibid.*, 122). O progresso de Daenerys ao longo das sete temporadas é representativo da eliminação de «[...] former social roles» (*ibid.*, 123) associados à sua condição de mulher e princesa, construindo progressivamente o seu estatuto dominante através do poder simbólico do fogo dos seus dragões, a conquista de territórios e formação de alianças.

Todas as etapas e desenvolvimento de Daenerys são indissociáveis das dimensões musicais que a definem, tal como sucede com a outra protagonista em discussão neste artigo. Entre a primeira e a sétima temporada, verifica-se um investimento crescente na transformação dos materiais temáticos, instrumentação e outros elementos que funcionam como pistas que contribuem para um outro nível de significação e interpretação, em particular, do espectador.

Como referido no início deste texto, e de acordo com o próprio compositor, o funcionamento e estrutura musicais da série assentam em temas, *leitmotif* e outros gatilhos de associação, identificação, representação e definição de uma personagem, da sua família, do seu contexto, local e/ou arco narrativo. No caso de Daenerys, ela é a última descendente da sua dinastia, os Targaryen,^[10] imiscuindo assim no seu tema a sua individualidade como o imaginário histórico da sua dinastia.^[11] Sendo os dragões o símbolo mágico e das principais formas de empoderamento de Daenerys, e recorrendo aos mesmos não só para o reforço do seu capital social como das principais formas de opressão e violência a quem a disputa, toda a dimensão musical de Dany cruza os três principais elementos da sua identidade: ela própria (e a sua casa nobre), os Dothraki e os seus dragões.

transformações no campo dos média e da representação das mulheres, entra ela própria num conflito interno na sua leitura de Daenerys, não tomando uma posição clara no espectro do anti, pró e pós-feminista.

10 Torna-se importante mencionar que esta afirmação é, entretanto, anulada pela descoberta na sétima temporada da ligação de Jon Snow, uma figura central em toda a narrativa de *Game of Thrones*, a Daenerys e integrando a dinastia Targaryen, sendo ele o seu sobrinho.

11 O principal aspecto da casa Targaryen é a ligação intrínseca da família aos dragões e ao fogo, reforçando assim o lema «fire and blood».

Daenerys é primeiramente apresentada ao espectador em Essos — continente oposto a Westeros — demonstrando a divisão geopolítica entre Oeste e Este, tão presente em fantasia épica (Beaton 2016). É evidente que, neste universo, Westeros é a dimensão ocidental para a sua representação contrastante com o Oriente longínquo e exótico, verificando-se um sistema nominal anglo-saxónico para o primeiro, enquanto as inspirações do Médio-Oriente e asiáticas são utilizadas no segundo. Elizabeth Beaton considera que, ao contrário do que sucede em muitas obras de ficção e fantasia, Martin não incorre no reforço dos binómios bem/mal ou heróico/Outro através desta separação (Beaton 2016). De facto, a narrativa é centrada em Westeros, porém, personagens como Daenerys ou Tyrion providenciam um outro olhar dos vários contextos sociopolíticos através das suas experiências nesta região. Contudo, a autora parece descentrar do seu discurso o facto de que, tanto nos livros como na série, o continente paralelo a Westeros está maioritariamente associado às práticas de escravatura, tráfico humano, barbárie e magia negra, por exemplo. É claro que, em Westeros, se verifica todo um conjunto de desigualdades e violência, contudo, é sempre inserido no universo medieval ocidental, cuja sociedade é descrita como mais estruturada e «civilizada» do que a das terras «exóticas».

Deste modo, em reforço do exotismo em que Daenerys inicialmente se insere, os seus primeiros momentos musicais incluem instrumentos que não são atribuídos a outras personagens, como o *duduk* (instrumento de sopro arménio), tambores *takio* japoneses e o *bedug* (um tambor *hang* indonésio) (Vineyard 2016). No âmbito da procura do som «global» e a complexidade da narrativa, Djawadi procurar dificultar o seu enquadramento geográfico através da tipificação destas representações musicais (Vineyard 2016).

Figura 2. Transcrição da autora do motivo melódico do tema base de Daenerys Targaryen.



A composição do seu tema, com um motivo melódico curto e repetitivo, é versátil e pode ser representado tanto por um instrumento solista, quanto por uma orquestra:

«We need a theme to play for when she does become powerful». It starts off small, and it's planted in the first few episodes of the series, and then it becomes big and epic in time for that first finale [...]. Dany's theme can be played on a single instrument — usually a processed cello that almost sounds like a flute — but as she asserts herself, her theme becomes more pronounced and gains more instrumentation. By the time she frees the slaves in season three, her theme gets lyrics — three choirs of men, women, and children singing together, to represent the people Dany's emancipated and make it feel more epic. «The lyrics don't really mean anything», Djawadi said. «They're inspired by Valyrian, but it's more modified by the context, and it's supposed to feel more mythic.» (*ibid.*)

Ao olhar para a macroestrutura da narrativa e a sua música, três momentos centrais na série são atribuídos a Daenerys:

1. o seu empoderamento e afirmação individuais no final da primeira temporada através do renascimento pelo fogo e o surgimento dos seus três dragões, processos que resultam na adição de percussão ao seu tema original representando a sua posição na cultura Dothraki;
2. a libertação de diversos grupos de escravos, tornando-se uma figura idolatrada em várias regiões, cujo tema é agora também introduzido com coros e mais proeminência orquestral;
3. o início da sua viagem para Westeros com uma frota armada que resulta na dominação da sonoridade orquestral com coro.

Deste modo, numa primeira leitura, a banda sonora de Daenerys tem não só a principal função de a identificar e a representar, como também o espelhar da sua transformação. Na sua conjuntura, quanto mais poder e inversão dos papéis de género na relação entre dominante e dominado no contexto sociopolítico onde a personagem se move, maior é a dimensão da música, a nível melódico, instrumental e tímbrico.

A orquestra, não só na generalidade de *Game of Thrones* como especificamente em Daenerys, é o depósito simbólico da sua ascensão e acumulação de poder, tanto territorial como social. O enfoque

dado à sonoridade orquestral reproduz-se não só no crescente realce deste conjunto instrumental como poder mas também na adição de outras linhas melódicas, associadas a outras personagens, aos temas de Daenerys, relacionando musicalmente o aumento do número de aliados (como as casas nobres Greyjoy e Tyrell, por exemplo). Quanto mais próxima Daenerys se encontra de Westeros — do universo ocidental —, maior é o papel da orquestra em todo o seu acompanhamento musical. Neste enquadramento musical, as sonoridades «exóticas» são cada vez mais o pano de fundo, enquanto a percussão reforça apenas os significantes de emoção (Gorbman 1987) da sua narrativa em direcção ao controlo do continente.

É importante referir ainda a ligação entre a aparência de Daenerys e a sua crescente *orquestração*: tal como referido, ela é introduzida ao espectador em Essos no contexto da sua oferta para casamento com o líder da tribo Dothraki, Khal Drogo, pelo próprio irmão (com o qual mantinha uma relação semi-incestuosa também forçada). Daenerys é, neste enquadramento, a princesa do oeste, com longos cabelos platinados, quase brancos, totalmente dependente e submissa a várias frentes de poder masculino. Ao funcionar como um objecto de troca e de aliança entre uma casa nobre e uma tribo com grande capacidade de combate, Daenerys tem de recorrer a um conjunto de estratégias associadas ao universo da «feminilidade» para corresponder a todas as necessidades masculinas nesta conjuntura:

Masculine domination, which constitutes women as symbolic objects whose being (*esse*) is a being-perceived (*percipi*), has the effect of keeping them in a permanent state of bodily insecurity, or more precisely of symbolic dependence. They exist first through and for the gaze of others, that is, as welcoming, attractive and available *objects*. They are expected to be «feminine», that is to say, smiling, friendly, attentive, submissive, demure, restrained, self-effacing. And what is called «femininity» is often nothing other than a form of indulgence towards real or supposed male expectations, particularly as regards the aggrandizement of the ego. As a consequence, dependence on others (and not only men) tends to become constitutive of their being (Bourdieu 2001, 66).

O sistema de dominação masculina no qual a personagem Daenerys se insere transforma-a, inicialmente, num veículo de desempenho do papel de troféu e objecto de prazer por parte de Khal Drogo, sendo

reproduzido posteriormente de modo invertido através do seu ganho de visibilidade, responsabilidade e poder na tribo, ao procurar igualar a posição de Drogo. No contexto da sua morte e após o nascimento dos dragões, Daenerys torna-se a líder, procurando dar direitos e oportunidades às mulheres e escravos, utilizando os homens como elementos estratégicos no seu percurso, seja para consultores, soldados ou por interesse sexual, eliminando potenciais inimigos e traidores. É no contexto de aprendizagem da cultura Dothraki que Daenerys integra alguns dos seus elementos visuais, sendo o mais importante e visível as tranças. No seu primeiro contacto com a tribo, Daenerys descobre que cada trança no cabelo (dos homens) é representativa de uma vitória, logo, quanto maior o número de tranças e respectivo comprimento, mais capital social tem um determinado membro.

Verifica-se que, nesta progressão inversa de poder, Daenerys apropria-se deste código e, em cada temporada, o seu cabelo é cada vez mais trabalhado, sobrepondo as suas tranças como acumulação de vitórias, tal como a sua música. Se Daenerys, enquanto mulher submissa, tem a sua melodia num só instrumento, o seu estatuto de dominante, que é, simultaneamente, idolatrado e temido, é codificado pela orquestra num registo cada vez mais triunfal, no qual a coda será, certamente, o trono.^[12]

Cersei Lannister

Contrariamente a Daenerys, Cersei Lannister é uma mulher reconhecida, integrante de uma das principais e activas casas nobres em Westeros, os Lannister (cujo lema é «hear me roar»), e casada com o Rei dos Sete Reinos, Robert Baratheon. Integrando-a nos arquétipos de *Shadow Queen*^[13] e mãe, Rebecca Jones afirma que Cersei é a mulher

12 Para uma comparação de Daenerys e o seu cabelo entre a primeira e a sétima temporadas, ver <https://i.pinimg.com/originals/23/5d/c3/235dc3672ea15f680d19601cb05fe4bd.jpg>; <https://i.pinimg.com/originals/9d/b4/d3/9db4d388855f6e2312c751be4ef99a8e.jpg>.

13 *Shadow*, ou sombra, é um dos arquétipos de definição de personagens a nível literário. Christopher Vogler, ao mapear o modo como muitas narrativas se podem estruturar num conjunto definido de códigos e de protagonistas-tipo, propõe oito arquétipos relativamente aos últimos: *hero*, *mentor*, *threshold guardian*, *herald*, *shapeshifter*, *shadow*, *ally* e *trickster* (Vogler 2007). Numa leitura de Cersei consoante estes arquétipos, ela é a sombra, a personagem que congrega um conjunto de traços como a tendência para violência, raiva, egoísmo, narcisismo,

Este tema será reproduzido nas mais diversas ocasiões em que os Lannister estão representados seja em cena, ou mencionados por outras personagens, reduzindo a individualidade de cada elemento desta casa, tal como Cersei, a uma ideia colectiva e unificadora da família nos arcos narrativos da série. É através de vários eventos, como a morte do marido, o assassinio do seu pai pelo irmão Tyrion e a morte dos dois filhos, Joffrey e Myrcella, que estruturam um conjunto de motivos e justificações para a construção do empoderamento de Cersei a nível individual.

Porém, a situação que talvez tenha motivado toda a vingança de Cersei deve-se às consequências da exposição pública da sua outra relação incestuosa com o primo Lancel Lannister. Esta relação era inaceitável para o povo e para a entidade religiosa dominante no reino, o Alto Septo, que a acusa de adultério, incesto e regicídio. De modo a que Cersei continuasse a ser Rainha Regente (enquanto o seu filho, Tommen, se encontrasse no trono), a mesma teria de se submeter a um «Walk of Atonement». Cortando o seu longo cabelo louro, uma marca característica dos Lannister, estando totalmente nua e sem quaisquer sinais de pertença à realeza, Cersei é forçada a caminhar pela cidade, humilhada por todos, vítima de abusos verbais e tentativas de abusos físicos, enquanto um sino toca e se ouve «Shame!» repetidamente. Com cerca de seis minutos, a cena não apresenta nenhum acompanhamento musical não-diegético: à excepção do ambiente sonoro da cidade, os gritos da população, o som do sino e a palavra «vergonha», Cersei está também removida, por momentos, do universo Lannister. O seu corpo, integrante da esfera privada, é agora propriedade da esfera pública ao dissipar a barreira da imaginação do povo sobre o corpo da rainha, convertendo as fantasias masculinas sobre a sua feminilidade numa realidade crua. Ao chegar à Fortaleza Vermelha — a casa real — o motivo melódico Lannister surge nas cordas, simbolizando o final desta tortura e o seu regresso ao poder, ainda que ténue.

O corpo de Cersei é um dos elementos fulcrais na construção desta personagem, afirmando por diversas vezes que preferia ser um «homem», de modo a igualar o poder que o seu pai, por exemplo, tinha:

Cersei would have had power if she had been born a male; but it is not that Cersei desires a penis exactly, as she disparages men for being ruled by it and the penis itself: «That worm between your legs does half your

thinking» (Martin 1999, 584), she says. Accordingly, as she identifies the men as weak due to their sexual organs, Cersei creates an economy of her feminine body by sexualizing and instrumentalizing it (Patel 2014, 138).

Ao reconhecer que necessita do corpo de um homem para ganhar poder no sistema patriarcal em que se insere, Cersei recorre a diversas formas de instrumentalização da sua sexualidade, sendo a principal o espelho simbólico dela mesma no seu irmão Jaime. Enquanto irmã gêmea mais velha, Cersei deposita em Jaime a própria perda de poder e identidade, procedendo a um incesto que, no fundo, resulta no acto narcisista de ter uma relação sexual, não só com ela mesma, mas com o vazio físico masculino que ela deseja, assentando na significação do falo como divisão binária sistémica de poder (Luepnitz 2003, 226). Mesmo sendo a rainha, cujo principal objectivo é criar herdeiros, Cersei rompe com este código ao ter três filhos ilegítimos, fruto da sua relação com o irmão. Assim sendo, segundo Patel:

Not only has she substituted her own children into the line of succession so that a matriarchal rule will follow, but the children are a product of a relationship with her twin and thus Cersei enacts a form of self-replication or *auto-impregnation*. [...] Her act of self-impregnation not only commits the ultimate act of narcissism, but this act of creation is monstrous because, like an alien queen laying eggs, it removes the male from the natural process of creation (Patel 2014, 143).

Todo este processo de centralização de poder através da sexualidade por parte de Cersei resulta na sua progressiva independência, afastando quaisquer elementos que a desviem dos seus objectivos, desde aliados a inimigos. Após o «Walk of Atonement», verifica-se que Cersei mantém o cabelo curto e passa a utilizar vestidos mais austeros que tapam o máximo possível do corpo, contrariamente a momentos anteriores em que se apresentava com uma maior feminilidade indumentária através de grandes ornamentos, tecidos ricos e cortes favorecedores da sua figura.^[14] É importante referir ainda que, contrariamente a Daenerys que é introduzida ao público como um objecto de troca para consumo sexual, nua e dependente, o corpo de Cersei nunca tinha sido apresentado na série — apenas no ritual de humilhação.

14 Ver <https://i.redd.it/ic6zxjtzagp21.jpg>.

Deste modo, até este momento narrativo, Cersei não tinha nenhum motivo temático definido: ela, tal como as outras personagens Lannister, eram representadas com o tema ou variações do mesmo da sua casa nobre, reforçando a ligação à família e à ideia de uma entidade colectiva no poder. É no final da sexta temporada que Cersei ascende a uma posição de poder feminino inigualável e, consequentemente, verifica-se uma ruptura na banda sonora de *Game of Thrones*.

No início do episódio dez, intitulado «Winds of Winter», está a ser preparado o julgamento de Cersei no Alto Septo pelos dois crimes que ela não confessou — regicídio e incesto — e do cavaleiro Sor Loras Tyrell por «fornicação, sodomia e blasfémia». Numa cena com a duração aproximada de onze minutos, Cersei não se dirige ao local para o seu julgamento, ficando a observar o mesmo da sua torre, enquanto mantém o Rei Tommen, seu filho, no castelo. Após um conjunto de desenvolvimentos, descobre-se que barris de *wildfire*, uma substância mágica extremamente inflamável, estão nas caves da igreja, o que faz explodir o edifício e mata centenas de pessoas, incluindo o *High Sparrow*, representante máximo da igreja e Margaery Tyrell, a esposa do seu filho. Este acto de vingança desencadeou também, instantes depois, o suicídio de Tommen.

Esta cena teve particular impacto para o progresso da história de *Game of Thrones* e para a afirmação de Cersei, não só pelos acontecimentos desencadeados, como pela introdução de um instrumento nunca antes utilizado na série, o piano. O recurso a novo material temático num timbre que, à partida, não é considerado representativo do imaginário medieval (Elferen 2016; Meyer 2016; Freitas 2017), atribui um grau superior de relevância e significado a este contexto narrativo que quebra com a familiaridade e literacia audiovisuais do público. Numa entrevista sobre a música criada para esta cena em particular, Djawadi afirma:

«What about the piano?» We discussed it. The piano is not really in the language of the *Game of Thrones* score. We went back and forth about it, and then we came up with the organ, which we used last season with Cersei during the atonement walk and some of the other scenes when she's in prison. But the piano was the new instrument. What I love about *Game of Thrones* is that it's a fantasy show and fantasy world, and already in the history of the show, I've run wild with instrumentation. [...] So why not? Let's have the piano. It'll be a big surprise, and it's what we want to

achieve. And there's really nothing like it. The piano has this decay and attack at the same time. We even experimented with the harp, but the harp was not as haunting as the piano (Wigler 2016).

Devido à duração da cena, a faixa da banda sonora intitulada *Light of the Seven* equivale aos seus dez minutos, podendo ser dividida em três componentes principais:

1. o início com o piano, assentado em acordes partidos e introduzindo posteriormente o violoncelo;
2. a parte central, construída a duas vozes solo, num registo agudo e dissonante, reforçando o motivo melódico principal;
3. secção final, com a introdução de cordas e um *ostinato* que irá criar a relação com Cersei através da transformação do tema Lannister.

É evidente que esta estruturação procura estar sincronizada com os diversos momentos e progressão da cena, contudo, o mais importante no contexto desta análise é a identificação dos Lannister neste acto. Torna-se claro para o espectador que este acto é da autoria de Cersei, não só pela sua ausência no julgamento como pela reprodução constante do motivo descendente do tema da sua família, a predominância do violoncelo e a mistura do tema principal de *Game of Thrones*.

Figura 4. Transcrição da autora dos dois motivos melódicos que integram «Light of the Seven» e «Hear Me Roar», criando a ligação entre a casa Lannister e definindo o tema de Cersei enquanto mulher individual.



É a terceira componente da peça que vai ser utilizada na composição musical para Cersei e que irá criar o seu próprio tema, assente no material pré-existente dos Lannister. Ao eliminar as ameaças mais próximas e ao desencadear a morte do seu último filho, Cersei encontra-se livre do domínio patriarcal da sua família, podendo tomar por ela própria o poder que lhe tinha sido negado anteriormente. Através da música, ela torna-se nos Lannister, a própria casa, resultando no

seu tema denominado como *Hear Me Roar* (mais tarde introduzido no mesmo episódio) que sobrepõe a melodia original da família *Rains of Castamare* e o ostinato da primeira cena de *Winds of Winter*.

Verifica-se, deste modo, a pertinência de Cersei não só enquanto mulher no universo de *Game of Thrones* como para o próprio arquétipo de vilã explorado tanto na literatura como no ecrã. Cersei desconstrói a concepção de mulheres que são motivadas por interesses românticos por homens, vingança de outras mulheres, pelos seus filhos e outros objectivos «convencionais» e românticos. É provável que, logo desde o início, ela quisesse tomar o trono, contudo, tinha uma família, um reinado (pouco) partilhado com um homem com quem não mantinha uma relação estável e filhos ilegítimos, nunca negando o seu afecto por eles. No entanto, o desaparecimento progressivo da sua família abriu caminho à conquista de Westeros, tendo estado sempre no coração da corte e do poder central. É importante reforçar ainda que, no âmbito da relação incestuosa com o irmão, também ela foi vítima de violação quando Jaime forçou a penetração sexual durante o luto do seu filho Joffrey. Aqui, o dispositivo de abuso tão utilizado em *Game of Thrones* não funciona como forma de superação de obstáculos à semelhança de Daenerys ou Sansa, mas sim, talvez, para demonstrar que Cersei também consegue ser subjugada ao seu irmão. No entanto, este acto não impede que ambos se voltem a aproximar romanticamente, mais tarde, na série, mesmo percepcionando o desagrado de Jaime pelas diversas escolhas de Cersei — ele é utilizado pela irmã como um elemento estratégico na conquista do território e aliados, enquanto Comandante do Exército Real.

Cersei é agora a reprodução do sistema de dominação masculina, agindo na ordem social simbólica enquanto dominante e não-dominada: apropriando-se de códigos e comportamentos associados aos imaginários da feminilidade e masculinidade enquanto produtos sociais. Ela congrega desde a ideia do activo, associado ao universo masculino, à sua virtude sexual feminina enquanto forma de sedução e manipulação para determinados fins. O *habitus* desta divisão binária genderizada, inscrito no quotidiano e perpetuando diferentes formas de violência, como a física, simbólica ou até «suave» (Bourdieu 2001, 7-8), é directamente reforçado pela dimensão musical de Cersei, ao criar o seu próprio tema, acumulando e transformando o seu poder, convergindo toda uma família real para si mesma. A partir deste momento, tal como Cersei afirma, «power is power» («The North Remembers», episódio 1 da temporada 2, 1 de Abril de 2012).

Observações finais

Game of Thrones, à semelhança de outros *franchises*, é um produto do fenómeno transmédia: a exploração narrativa em diversos formatos que fomenta não só a produção e circulação de conteúdos que a constroem, complementam e densificam, como a interacção e participação activa por parte de fãs (Jenkins 2006a; 2006b). Além dos livros e da série, verifica-se a produção de videojogos *narrative-based* da série *Telltale*, jogos de tabuleiro, cartas e ainda convenções internacionais e parques de diversões. Sendo a música uma das componentes mais importantes, tanto para a série como para os utilizadores que a consomem, estes promovem actividades em torno da mesma, das quais a mais relevante é a compilação das bandas sonoras em vídeos e de listas de reprodução de acordo com as temporadas ou as personagens. De facto, a música acompanha a complexidade narrativa da série, tornando-se cada vez mais ramificada em pequenos motivos e pistas melódicas que incentivam a formulação de teorias, narrativas e novas formas de produção de conteúdos criativos *online*, principalmente pelas cibercomunidades de fãs.

Através da *wiki* oficial de *Game of Thrones*, plataformas de fãs e canais no YouTube, é possível observar a música da série sem estar a assistir à mesma,^[15] recorrendo ao seu paratexto (Genette 1982), que se encontra, maioritariamente, no nome das faixas. O lema dos Lannister — *Hear Me Roar* — que, como foi referido anteriormente, é finalmente o tema musical de Cersei quando esta está no trono, *The Queen's Justice* ou *No One Walks Away from Me* reforçam precisamente a dominação e influência desta personagem em Westeros. Já a *I Am the Storm*, *Mhysa* ou também o lema dos Targaryen, *Fire and Blood*, permitem acompanhar Daenerys no seu percurso de afirmação pessoal e aproximação ao continente. O sucesso de *Game of Thrones* deve-se não só à sua produção e difusão em diversas plataformas internacionais, fazendo uso dos vários suportes disponíveis actualmente (*smart TV*, *smartphones*, *tablets*, computadores e outros engenhos *smart*) como também a todo o trabalho das cibercomunidades, fazendo circular *memes*, *sites*, fóruns, *covers* e músicas originais.

15 Como é habitual, não é possível ter acesso às partituras oficiais utilizadas na composição e gravação da banda sonora, apenas a registos e transcrições realizadas por fãs, compositores e outros agentes *online*.

Embora *Game of Thrones* ainda não tenha sido alvo de estudos no campo da musicologia, este trabalho procura fornecer uma primeira leitura sobre o modo como a música actua na representação de protagonistas femininas nos média actuais e como os sistemas genderizados constituem e definem a narrativa. Desde a filosofia (Jacoby 2012) à história medieval (Larrington 2016), o universo da saga *A Song of Ice and Fire* é também analisado no contexto dos estudos de género, feministas e sobre mulheres (Frankel 2014; Gjelsvik e Schubart 2016), centrando-se sobretudo nas suas personagens femininas, nos contextos, arquétipos e formas de resistência na sociedade patriarcal em que se inserem.

No contexto deste trabalho foram apenas estudadas Daenerys Targaryen e Cersei Lannister. Outras personagens de notar pela sua crescente relevância na narrativa televisiva são Sansa e Arya Stark. A primeira, representativa do arquétipo princesa adolescente apaixonada e ingénua, que através do sofrimento, tal como mencionado anteriormente, atinge o cargo de Rainha do Norte na sua cidade de origem, Winterfell. A sua irmã, Arya, cuja leitura codificada como *maria-rapaz* se transforma no arquétipo de mulher guerreira, reproduzindo características tidas como masculinas — cabelo curto, eliminação de vestuário feminino e recusa de tarefas domésticas —, treina as suas habilidades de combate e segue numa demanda pessoal de vingança ao eliminar aqueles que atacaram a sua família e entes queridos.

Com o aproximar da última temporada, tal como notícias e artigos *online* referem, *Game of Thrones* já não é sobre a *Guerra dos Cinco Reis*, mas sim das rainhas (Grebey 2016). A predominância de personagens femininas é inegável, invertendo em várias famílias, locais e contextos, os papéis de género no sistema binário masculino/feminino, ao negociar novas identidades, sexualidades e formas de relacionamento. A recepção e sucesso desta transformação de poder e representatividade femininas está directamente interligada com a música de *Game of Thrones*, ao colocar, em primeiro plano, a produção musical a favor da definição destas personagens e da simbologia do seu papel nos contextos sociopolíticos da narrativa. Neste sentido, é provável que a série, sem música, não tivesse nem a mesma visibilidade nem a mesma relevância na produção televisiva internacional, fomentando assim uma atenção crescente por parte de fãs e outros agentes sobre a mesma, e levando à produção de conteúdos musicais e ciclos de concertos orquestrais com o título equivalente ao deste artigo. Em *Game of*

Thrones, tudo se resume a um jogo, não de tronos, mas de temas, onde as personagens mais fortes têm mais cartas ou, por outras palavras, instrumentos.

Referências

- Alter, Alexandra. 2015. «“Game of Thrones” Writer George R.R. Martin Posts “Winds of Winter” Novel Excerpt.» *The New York Times*, 2 de Abril. Acedido a 22 de Março de 2019. <https://www.nytimes.com/2015/04/03/business/media/winds-of-winter-excerpt-published-by-george-rr-martin-on-his-site.html>.
- Beaton, Elizabeth. 2016. «Female Machiavellians in Westeros.» In *Women of Ice and Fire: Gender, Game of Thrones and Multiple Media Engagements*, editado por Anne Gjelsvik e Rikke Schubart, 193-218. New York: Bloomsbury Academic.
- Bennion, Chris. 2016. «Game of Thrones’ Ramsay Snow Slams Critics of Sansa Rape Scene.» *The Telegraph*, 24 de Fevereiro, sec. Culture. Acedido a 22 de Março de 2019. <http://www.telegraph.co.uk/tv/2016/02/24/game-of-thrones-ramsay-snow-slams-critics-of-sansa-rape-scene/>.
- Blumsom, Amy. 2015. «Viewer Anger over Game of Thrones Rape Scenes Means Changes in Season 6.» *The Telegraph*, 21 de Dezembro, sec. Culture. Acedido a 22 de Março de 2019. <http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/game-of-thrones/12061611/Viewer-anger-over-Game-of-Thrones-rape-scenes-means-changes-in-Season-6.html>.
- Djawadi, Ramin. 2015. EPISODE 40: RAMIN DJAWADI «Game of Thrones (Main Title Theme).» Entrevista por Hrishikesh Hirway. Áudio. Acedido a 22 de Março de 2019. <http://songexploder.net/ramin-djawadi>.
- Elferen, Isabella van. 2013. «Fantasy Music: Epic Soundtracks, Magical Instruments, Musical Metaphysics.» *Journal of the Fantastic in the Arts* 24 (2):4-24.
- _____. 2016. «Analysing Game Musical Immersion: The ALI Model.» In *Ludomusicology: Approaches to Video Game Music*, editado por Michiel Kamp, Tim Summers e Mark Sweeney, 32-52. Sheffield, UK: Equinox Publishing.
- Fleming, Michael. 2007. «HBO turns “Fire” into fantasy series.» *Variety*. 17 de Janeiro. Acedido a 22 de Março de 2019. <http://variety.com/2007/scene/markets-festivals/hbo-turns-fire-into-fantasy-series-1117957532/>.
- Frankel, Valerie Estelle. 2014. *Women in Game of Thrones: Power, Conformity and Resistance*. North Carolina: McFarland & Company, Inc.
- Freitas, Joana. 2017. «“The music is the only thing you don’t have to mod”: a composição musical em ficheiros de modificação para videojogos.» Dissertação de mestrado, Universidade NOVA de Lisboa.

- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris: Seuil.
- Genz, Stéphanie. 2009. *Postfemininities in Popular Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Gjelsvik, Anne, e Rikke Schubart, eds. 2016. *Women of Ice and Fire: Gender, Game of Thrones and Multiple Media Engagements*. New York: Bloomsbury Academic.
- Grebey, James. 2016. «Forget Kings — “Game of Thrones” is Setting Up a War of the Five Queens.» *INSIDER*, 27 de Junho. Acedido a 22 de Março de 2019. <https://www.thisisinsider.com/game-of-thrones-is-setting-up-a-war-of-the-five-queens-2016-6>.
- Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London: Indiana University Press.
- Hughes, Sarah. 2014. «“Sopranos Meets Middle-Earth”: How Game of Thrones Took over Our World.» *The Guardian*, 22 de Março, sec. Television & Radio. Acedido a 22 de Março de 2019. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2014/mar/22/game-of-thrones-whats-not-to-love>.
- Jacoby, Henry Owen. 2012. *Game of Thrones and Philosophy: Logic Cuts Deeper Than Swords*. New Jersey: John Wiley & Sons.
- Jenkins, Henry. 2006a. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- _____. 2006b. *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*. New York: New York University Press.
- Jones, Rebecca. 2012. «A Game of Genders: Comparing Depictions of Empowered Women Between A Game of Thrones Novel and Television Series.» *Journal of Student Research* 1 (3):14-21.
- Jurgensen, John. 2014. «That Wedding Band on “Game of Thrones” Was Sigur Ros.» *The Wall Street Journal*, 14 de Abril, sec. Arts. Acedido a 22 de Março de 2019. <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2014/04/14/that-wedding-band-on-game-of-thrones-was-sigur-ros/>.
- Kalinak, Kathryn Marie. 2010. *Film Music: A Very Short Introduction*. Very Short Introductions 231. New York: Oxford University Press.
- Kassabian, Anahid. 2001. *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge.
- Kalus, Ruben. 2018. «No Flutes Allowed: Composer Ramin Djawadi on the Music of Game of Thrones», *DW.com*, 17 de Maio. Acedido a 22 de Março de 2019. <https://www.dw.com/en/no-flutes-allowed-composer-ramin-djawadi-on-the-music-of-game-of-thrones/a-19201563>.
- Larrington, Carolyne. 2016. *Winter Is Coming: The Medieval World of Game of Thrones*. London, New York: I.B. Tauris.

- Luepnitz, Deborah. 2003. «Beyond the Phallus: Lacan and Feminism.» In *The Cambridge Companion to Lacan*, editado por Jean-Michel Rabaté. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lynch, Joe. 2016. «These Are the 10 Most Popular “Game of Thrones” Cover Songs on YouTube: Exclusive.» *Billboard*. 22 de Abril. Acedido a 22 de Março de 2019. <http://www.billboard.com/articles/news/7326605/game-of-thrones-music-theme-covers>.
- Martin, George R. R. 2005. *A Game of Thrones*. Vol. 1. A Song of Ice and Fire. New York: Bantam Books.
- Meyer, Stephen C., ed. 2016. *Music in Epic Film: Listening to Spectacle*. New York: Routledge.
- Milne, Ben. 2014. «Game of Thrones: The Cult French Novel That Inspired George RR Martin.» *BBC News*, 4 de Abril, sec. Magazine. Acedido a 22 de Março de 2019. <http://www.bbc.com/news/magazine-26824993>.
- Neumeyer, David, ed. 2014. *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. New York: Oxford University Press.
- Schubart, Rikke. 2016. «Woman with Dragons: Daenerys, Pride, and Postfeminist Possibilities.» In *Women of Ice and Fire: Gender, Game of Thrones and Multiple Media Engagements*, editado por Anne Gjelsvik e Rikke Schubart, 105-30. New York: Bloomsbury Academic.
- Vineyard, Jennifer. 2016. «Game of Thrones Composer Ramin Djawadi on the Show’s Key Musical Elements, and That Godfather-Esque Finale Tune.» *Vulture*, 21 de Julho. Acedido a 22 de Março de 2019. <https://www.vulture.com/2016/07/game-of-thrones-composer-ramin-djawadi-key-musical-elements.html>.
- Vogler, Christopher. 2007. *The Writer’s Journey: Mythic Structure for Writers*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions.
- Watercutter, Angela. 2013. «Why HBO Turned to Indie Bands for the Medieval Tunes of Game of Thrones.» *WIRED*. 15 de Abril. Acedido a 22 de Março de 2019. <https://www.wired.com/2013/04/game-of-thrones-music>.
- Whelan, Robbie. 2014. «Unlikely Mix: Rappers, Dragons and Fantasy.» *Wall Street Journal*, 4 de Março, sec. Business. Acedido a 22 de Março de 2019. <http://www.wsj.com/articles/SB10001424052702304585004579417603138479142>.
- Wigler, Josh. 2016. «“Game of Thrones” Composer Discusses “Light of the Seven,” the Finale’s “Haunting” King’s Landing Score.» *The Hollywood Reporter*, 28 de Junho. Acedido a 22 de Março de 2019. <http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/game-thrones-finale-composer-light-907084>.

MÚSICAS, ESPAÇOS
E DINÂMICAS
SEXUAIS

PERVERSONOM?

MÚSICA E SEXUALIDADES NA PORNOGRAFIA AUDIOVISUAL

Júlia Durand

O único aspecto da pornografia que ninguém parece questionar é o seu enorme alcance. A facilidade com que um público vastíssimo acede a uma variedade dificilmente sobrestimável de materiais aumentou exponencialmente com a chegada da internet. Inúmeras companhias pornográficas comercializam conteúdos que abarcam um espectro diversificado de sexualidades, dirigidos a um público-alvo frequentemente muito específico.^[1]

Desde os anos 1970 que a pornografia audiovisual é objecto de debates intensos, com mais projecção nos Estados Unidos com autoras como Andrea Dworkin, Catharine MacKinnon e outras feministas anti-pornografia. Actualmente, o debate mantém posições relativamente inalteradas: por um lado, a de autores como Paul Preciado, que não defende a censura, mas sim a produção de pornografia alternativa, que dê destaque a práticas e partes do corpo silenciadas pela normatividade heterossexual (Preciado 2000; Coelho 2009, 35); por outro, a de um discurso que descreve a pornografia como uma influência social que reduziria a «compaixão e simpatia para com mulheres» (Wright e Funk 2014, 208).

Um número crescente de autores começa a opor-se a esta última posição, criticando-lhe a tendência simplista e redutora para encarar a pornografia como uma produção homogénea e ignorar a variedade

1 Uso aqui o termo «pornografia» numa acepção neutra, para denotar todo o tipo de conteúdos (e, mais especificamente, conteúdos audiovisuais) concebidos para aumentar excitação ou desejo sexual. As controvérsias normativas em torno das designações de pornografia e erotismo, ou das fronteiras entre elas, serão referidas mais adiante.

crescente de géneros, mesmo que grande parte destes sejam nichos de mercado. Paasonen, por exemplo, contesta essa visão da pornografia como uma «entidade monolítica» (Paasonen 2006, 405). Feona Attwood define pornografia como representações sexualmente explícitas usadas para excitar consumidores (Attwood 2007, 453). Contudo, surgem controvérsias quanto à própria definição de «pornografia» e à distinção entre «pornografia» e «erotismo». Paasonen denota que, nas várias definições possíveis, se encontram também aspectos jurídicos e morais (Paasonen 2009, 596), podendo «pornografia» designar apenas mais um género fílmico, ou constituir um termo com conotações tão fortemente negativas que muitos dos seus produtores lhe preferem expressões como «entretenimento adulto» (preferência com a qual me deparei ao longo da minha investigação).

Paasonen chama a atenção para o facto de não se poder generalizar os discursos e práticas de casos anglo-americanos a outras áreas geográficas (*ibid.*). No entanto, os exemplos sobre os quais me irei debruçar são de produção americana e, por consequência, estão enquadrados no discurso marcadamente dicotómico de «anti-pornografia» e «anti-anti-pornografia» que se desenvolveu nos Estados Unidos. Pretendo, na linha de Paasonen, concentrar-me em «the ways in which certain texts become understood or categorized as pornographic in terms of taste, genre and content of distribution, and how they circulate in the media culture» (Paasonen 2009, 597). É importante realçar nessa passagem a variedade de géneros dentro da categoria de filmes pornográficos. Foi da constatação desta variedade, aliás, que surgiram críticas à perspectiva da pornografia enquanto «entidade monolítica» (Paasonen 2006, 405). Assim, esta autora aponta algo essencial: «one cannot study “pornography” but certain *articulations* of the pornographic and its co-articulation together with politics, values and cultural phenomena»^[2] (Paasonen 2009, 597).

Como irei explorar, a música usada neste tipo de produções contribui para as enquadrar em diferentes géneros pornográficos e dirigi-las a um mercado específico. Não me deparei com qualquer investigação publicada sobre a música em filmes pornográficos, e são ainda escassos os trabalhos sobre associações entre géneros musicais e sexualidades (e não apenas orientações sexuais). Várias obras, como o *Sexuality Reader* (Di Leonardo e Lancaster 1997) e *Conceiving Sexuality* (Parker e

2 Itálicos no original.

Gagnon 1995), parecem usar o termo «sexualidade» como um sinónimo de «orientação sexual». Uso, porém, «sexualidade» num sentido mais amplo, para me referir a práticas, comportamentos e preferências, desde o BDSM^[3] a uma perspectiva feminista sobre as relações sexuais; em suma, não apenas no sentido de «orientação sexual». Para Giddens, a sexualidade é também uma potencial propriedade do indivíduo, podendo ser moldada de diversas formas (Giddens 1992, 27). Escrevendo uns anos antes, Jeffrey Weeks propõe que o sexual existe apenas através dos modos da sua organização e representação, tendo assim um significado particularmente relevante em formas culturais (Weeks 1985, 10). Tia DeNora refere igualmente que indivíduos mobilizam cultura, recorrendo a diversas imagens, valores e ideias para a sua agência sexual e erótica (DeNora 1997, 44). Para além disso, Weeks, tal como Paasonen muito depois, apontava já a complexidade presente no termo «pornografia», vendo-o como um «regime de representações», sendo simultaneamente uma definição legal e um fenómeno sociológico, organizado no contexto de «uma indústria específica» (Weeks 1985, 232).

Os artigos que procuram relacionar a música com o «pornográfico» estão sobretudo focados, entre outros, na chamada «pornificação» da música pop.^[4] Existem também inúmeras publicações que exploram — ou simplesmente afirmam com veemência — os possíveis impactos que a visualização da pornografia teria nos comportamentos e educação sexual do seu público. Vários destes estudos revelam pensamentos tão assentes em papéis de género quanto a pornografia que criticam por perpetuá-los, afirmando por exemplo que «young men also may be concerned with the practical details of sex, whereas young girls may be more love-romance oriented» (Wallmyr e Welin 2006, 294). É também atribuída uma atenção crescente aos textos (títulos, descrições), aspectos cinematográficos contidos nos vídeos (tipo de planos e montagem) e elementos narrativos para analisar a forma como a pornografia representa actividades sexuais de modo codificado e padronizado, como o tem vindo a fazer Paasonen (2006). No entanto, nenhuma

3 Sigla que designa «Bondage & Discipline / Dominance & Submission / Sadism & Masochism».

4 Alguns exemplos de artigos onde esse assunto é discutido são: <http://www.channel4.com/news/is-pop-music-descending-into-pornography> (acedido em 23 de Dezembro de 2016); <https://www.glamour.com/story/rashida-jones-major-dont-the-pornification-of-everything> (acedido em 2 de Setembro de 2018); <http://www.hypebot.com/hypebot/2010/08/lady-gaga-the-pornification-of-popular-music.html> (acedido em 2 de Setembro de 2018).

referência é feita às músicas presentes, apesar de ser frequente utilizar faixas musicais nos *trailers* (ou, como são mais habitualmente chamados nos *sites* pornográficos, pré-visualizações [*previews*])^[5] dos filmes — mais um caso de *unheard melodies*?^[6] Estes produtos audiovisuais, como quaisquer outros, potenciam a circulação e o reforço de associações entre certas músicas e contextos narrativos, papéis de género e até, como irei explorar em maior detalhe, sexualidades.

Breve enquadramento dos debates sobre pornografia

Apesar da variedade de produções pornográficas ser facilmente verificável — tanto no que se refere a estéticas, como a éticas de produção —, o debate em torno da pornografia continua com preocupações e argumentos muito semelhantes aos discutidos trinta, ou mesmo quarenta, anos atrás. A questão do suposto dano que a visualização de pornografia poderia causar é fulcral neste debate. Feministas anti-pornografia, como Andrea Dworkin, Catharine MacKinnon e Gail Dines, advogam a censura de material pornográfico, com base na afirmação de que a exposição a este último influenciaria comportamentos mais violentos contra mulheres (Dworkin 1995). Oponentes, no entanto, argumentam que o próprio acto de censurar certos materiais é questionável, que não existem provas suficientes de que a exposição a pornografia tem de facto consequências nocivas, ou que os discursos anti-pornografia não consideram a variedade de conteúdos existentes, muito para além das produções *mainstream* para um público masculino e heterossexual: por exemplo, Salomé Coelho alega que Dworkin «parece indicar que as mulheres não são sujeitos (apresenta-as como meros receptáculos de uma vontade masculina), por outro lado, a própria autora não “lhes dá”, uma vez que seja, voz» (Coelho 2009, 31), acabando por, de certa forma, objectificá-las também. Ciclitira elabora uma crítica semelhante, notando que vários estudos sobre os possíveis efeitos da pornografia acabam por considerar mulheres como elementos passivos sobre os

5 Kammeyer refere-se a estes excertos audiovisuais como *teasers*, sublinhando que o acesso a estes não implica qualquer tipo de pagamento ou verificação de identidade, podendo ser facilmente visualizados (Kammeyer 2008, 185).

6 *Unheard Melodies* (1987) é o título da obra incontornável de Claudia Gorbman sobre música no cinema. Nele, a autora propõe que a música nesse contexto audiovisual é «inaudível», no sentido em que não é suposta ser ouvida conscientemente (Gorbman 1987, 73).

quais agem homens influenciados (Ciclitira 2004, 286), aparentemente assumindo que homens são os únicos consumidores de pornografia.^[7]

Um elemento fulcral nas controvérsias em torno da pornografia é o seu estatuto legal. Karen Gabriel refere que, para além dos supostos efeitos nos consumidores, o nível de controlo legal efectuado sobre estes materiais é uma das preocupações mais proeminentes nos debates (Gabriel 2011). Nos Estados Unidos, por exemplo, foram levadas a cabo várias tentativas de ilegalizar ou censurar materiais pornográficos, consoante o carácter violento ou degradante que lhes é atribuído — sem haver, no entanto, um consenso quanto à adequação dessas qualificações negativas.^[8] Carroll e Wolpe sugerem algo de grande interesse: o termo «pornografia» não pode ser definido apenas como conteúdos sexualmente explícitos, pois inclui também a própria dimensão de controvérsia e conflito existente entre os seus criadores e opositores. Assim, sem os que a tentam suprimir, a pornografia tornar-se-ia apenas arte erótica, e «erotismo»^[9] apenas designaria, na verdade, pornografia que determinados indivíduos considerariam aceitável (Carroll e Wolpe 1996, 686). Os dois autores referem-se também aos casos judiciais nos Estados Unidos e às definições de obscenidade neles usadas para determinar o que constituiria pornografia. É de especial interesse o facto de estas incluírem sempre uma passagem sobre a existência (ou não) de valor artístico nas produções, sem uma especificação do que se entenderia concretamente por «valor artístico» — e sendo que a sua ausência permitiria considerar algo como pornografia.^[10] De facto, Paasonen alude também à noção de que algo visto como pornográfico por um

-
- 7 Além disso, como o apontou Roberto Potter, muitos trabalhos que se referem a «efeitos negativos» da pornografia consideram como tal, na verdade, comportamentos que se afastam do que chamam de «valores familiares» (por exemplo, sexo não-marital) (Potter 1999, 63).
 - 8 Jody Norton examina em detalhe a proposta de regulamento que MacKinnon e Dworkin escreveram em co-autoria em 1983. Como outros regulamentos deste género é incluída uma definição de pornografia: «A subordinação gráfica sexualmente explícita de mulheres através de imagens e / ou palavras» (Norton 1999, 114). Uma passagem (a meu ver, extremamente peculiar) do regulamento acrescenta que «o uso de homens, crianças ou transexuais no lugar de mulheres é também pornografia» (Norton 1999, 115).
 - 9 Como o indica Lynn Hunt, uma definição do termo «erotismo» que vá além da acepção generalizada de «qualidade que causa desejo sexual» é particularmente complexa de estabelecer, em parte devido à sua estreita ligação histórica e cultural com o conceito de pornografia (Hunt 1991).
 - 10 «Para algo ser obsceno deve (1) apelar ao interesse lascivo; (2) ofender padrões colectivos contemporâneos; e (3) carecer de valor literário, artístico, político, ou científico sério» (Carroll e Wolpe 1996, 705).

indivíduo não o será para outro, bem como à ideia de «erotismo» como algo aceitável, opondo-se a representações sexuais inaceitáveis por não se «redimirem» como arte (Paasonen 2009, 11). Kammeyer, como todos estes autores, chega à conclusão de que os termos «pornografia» e «erotismo» são usados para diferentes conotações: negativas ou (menos negativas?) positivas (Kammeyer 2008, 14). Esta questão alia-se ao problema do estatuto legal da pornografia: apesar da forte ambiguidade existente na distinção entre estas duas classificações, a definição de determinados materiais como «pornográficos» (e não «eróticos») é vital para a forma como serão encarados — e para a sua eventual censura ou permissão.

O uso de estilos musicais específicos pode contribuir significativamente para a percepção de produtos pornográficos como «obscenos» ou «violentos». Pode também, pelo contrário, apresentá-los como mais aceitáveis, «artísticos», próximos da classificação de «erotismo» (ainda que, para muitos, a própria música usada nestes filmes [*library music*] esteja longe de ter o assaz referido «valor artístico», tendo um propósito eminentemente utilitário). As músicas nestas produções podem, do mesmo modo, reforçar estereótipos existentes de papéis de género ou de sexualidades; por outro lado, podem igualmente contribuir para a sua subversão.

Três produtoras de filmes pornográficos: contextualização

Georgina Voss menciona a escassez de trabalhos académicos sobre o funcionamento e organização da indústria pornográfica, existindo sobretudo investigações centradas num produto pornográfico e na sua recepção, e não na sua produção (Voss 2012, 391). O artigo de Voss chama a atenção para a importância de contactar membros desta indústria, um passo que se torna incontornável dado que não se encontram informações acessíveis sobre os processos de conceptualização e criação de filmes pornográficos. Pretendo centrar-me em três produtoras não *mainstream*, de modo a explorar géneros pornográficos que não são habitualmente abordados em estudos científicos: Lust Cinema, Erotica X e Kink.com. Seguindo as preocupações de Voss, procurei entrevistar criadores e editores de vídeo das três produtoras, tendo obtido respostas de duas delas. As entrevistas, realizadas em Janeiro de 2015, abordaram os métodos de escolha musical e de edição dos vídeos.

Apesar de uma maioria significativa da produção pornográfica ser dirigida a um público masculino e heterossexual, existem cada vez mais formatos alternativos. Os cenários de um «típico website pornográfico» que Kammeyer descreve são extremamente misóginos (Kammeyer 2008, 184), mas não constituem a totalidade da pornografia disponível *online*, e várias companhias pornográficas preocupam-se em desenvolver uma ética de produção e representação de sexualidades para além dos quadros morais existentes (Attwood 2010, 102). Voss (2012) comenta a forma como as companhias nesta indústria gerem a sua identidade, o que é interessante relacionar com a afirmação de Paasonen de que os *sites* pornográficos podem ter uma «fórmula narrativa básica» (Paasonen 2006, 412), para além de uma estética e elemento visual muito distinto — Attwood refere inclusive uma «estetização da representação sexual» (Attwood 2007, 441). Regressando a Paasonen, esta relembra que a pornografia *online* é acompanhada de descrições textuais, títulos, histórias e comentários, atraindo o seu público através de «estéticas, estilos visuais, filmagem,^[11] e formas de tratamento» (Paasonen 2011, 14); a tudo isso eu acrescentaria, evidentemente, música.

Um aspecto interessante e transversal a muitos *sites*, presente nos seus discursos, é a questão de «autenticidade». Attwood menciona que estas representações sexuais podem ser apresentadas como «uma expressão de autenticidade» (Attwood 2007, 441). Essa preocupação com uma suposta autenticidade é muito marcada nos *sites* de BDSM, existindo aí uma dicotomia curiosa entre, por um lado, a autenticidade da experiência sexual dos participantes e, por outro, a encenação elaborada de todo um ambiente/narrativa (encenação para a qual a música contribui de forma determinante). É o caso dos *sites* da companhia Kink.com, fundada em 1997 por Peter Acworth e especializada em produções de BDSM, com uma ética de produção próxima da promulgada por realizadoras de pornografia feminista.^[12] Uma destas, que atingiu alguma notoriedade recentemente, é a sueca Erika Lust. Iniciou o *site* Lust Cinema, no qual é notável a mesma atenção na criação de uma estética própria.

11 «Filmagem» no sentido de *cameraworks*, incluindo escala de planos, enquadramento, etc.

12 Esta ética de produção caracteriza-se, por exemplo, pela importância dada ao consentimento e segurança dos participantes e à subversão de papéis de género ou guiões misóginos, que são frequentes em pornografia mais *mainstream*. Este tipo de produções tem também, em geral, uma maior preocupação pela criação de uma narrativa e de situações mais diversas para os seus filmes.

Os objectivos da pornografia feminista não são necessariamente os mesmos da pornografia que se publicita como sendo «para mulheres», da qual Erotica X (cujo *site* é gerido pela companhia canadiana Gamma Entertainment) é apenas um exemplo. Apesar de desafiarem o conceito de «olhar masculino» que guia outras produções, vários destes *sites* «para mulheres» orientam-se por estereótipos e papéis de género para chamar a audiência feminina que pretendem captar. Em todos estes *sites*, o uso de música é vital para a definição de uma estética geral, concebida para atrair um público muito específico.

Uso da música em diferentes segmentos audiovisuais

«Not since the era of cheesy music and bad lighting has anyone assumed porn is a direct reflection of real-life sex», escreve Kate Hakala em Fevereiro de 2015.^[13] Na esfera *online*, a ideia de «música na pornografia» é constantemente associada ao *porn groove* e *bow-chicka-bow-wow*^[14] — provavelmente a «cheesy music» que Hakala refere sem mais explicações. No entanto, esse *porn groove* — com uma instrumentação muito característica, que inclui guitarra eléctrica e a técnica de percussão do *rimshot* — é associado de tal maneira à pornografia dos anos 70/80 que adquiriu conotações cómicas quando ouvido fora desse meio. Esse tipo de sonoridade continua relativamente presente em produções que se dirigem a um público masculino e heterossexual, sem procurar criar atractivos para outros mercados.^[15] No entanto, várias produtoras organizam-se em nichos e subculturas sexuais, recorrendo a estilos musicais completamente diferentes como parte da sua estética de representação de certas sexualidades.

É importante relembrar, como Fred Maus o faz, que não se trata aqui da existência de uma sexualidade que seria expressa «naturalmente» através de certas músicas (Maus 2011, 321). Existe, sim, uma construção de sexualidades (ideia que vai de encontro às dos autores já

13 Retirado de <http://mic.com/articles/111452/russell-brand-just-said-the-one-thing-everyone-needs-to-remember-about-porn> (acedido em 23 de Dezembro de 2016).

14 Estes termos são usados informalmente para conotar uma ideia estereotipada do que seria a música «típica» de um filme pornográfico, tornando-se sinónimos de uma sonoridade cliché que é reproduzida ou parodiada noutros conteúdos audiovisuais.

15 É o caso da Hotgold, a única produtora de filmes pornográficos em Portugal, com a qual infelizmente não consegui estabelecer contacto para este projecto.

referidos) para a qual a música contribuiria. No seu livro incontornável *Feminine Endings*, Susan McClary explora os códigos musicais que poderiam conotar o sexual e erótico, com construções e convenções que se foram formando no repertório erudito (McClary 1991, 7). Tia DeNora afirma também que certos dispositivos musicais permitem a configuração semiótica do sexual (DeNora 1997, 57).

Muitas características do uso da música em produtos audiovisuais, como séries televisivas ou diversos géneros fílmicos, também se verificam na pornografia, ainda que em escalas diferentes. Assim sendo, é importante aqui fazer referência às várias listas de funções da música em filmes: ainda que potencialmente redutoras, constituem, no entanto, um bom apoio analítico. Mesmo em produções pornográficas que não estarão particularmente preocupadas com uma narrativa e a sua continuidade, as noções apontadas por Gorbman de «inaudibilidade» e «significante de emoção» são-lhes, no entanto, aplicáveis (Gorbman 1987, 73). A função de «significante de emoção» verifica-se no que toca à criação de certos ambientes, como a própria Gorbman o refere, particularmente nas pré-visualizações ou *trailers*, criando um fundo sonoro constante.

Wingstedt, Brändström e Berg reflectem no modo como a música pode influenciar a percepção e interpretação que uma audiência fará de um excerto fílmico, apesar da sua atenção consciente se centrar no elemento visual. Para estes autores, os públicos de um filme podem ser definidos por idade ou etnicidade (Wingstedt, Brändström e Berg 2010, 201), sendo que, no caso da pornografia, são também determinados pela sua sexualidade. Além disso, mencionam o facto de o público raramente ter acesso a informação sobre como é produzida ou escolhida a música — algo que é ainda mais patente na pornografia, na qual não há qualquer dado ou nome associado ao acompanhamento musical.

Essa situação é facilmente explicada quando nos deparamos com o facto de a música aqui usada ser maioritariamente *library music*: peças musicais pré-existentes, catalogadas segundo diversas categorias (géneros, emoções, acção, instrumentação) e publicadas em plataformas *online*, com o objectivo de serem posteriormente incluídas em todo o tipo de conteúdos audiovisuais (Durand 2017). Em alguns dos casos que aqui serão abordados, a *library music* foi retirada, por exemplo, de programas de edição de vídeo. Sendo assim, as sonoridades usadas não foram criadas especificamente para as produções pornográficas, mas sim aplicadas pelo discernimento dos editores dos vídeos, que, ao

procurarem músicas apropriadas para o ambiente pretendido, recorrem muito provavelmente a «etiquetas» de categorização musical. Uma exploração dos *sites* que comercializam *library music* revela rapidamente os tipos de categorizações existentes — desde «terror», «*suspense*», «militar» e «acção» a «romântico», «sentimental», «exótico», sendo que várias destas «etiquetas» são transversais a muitas bases de música pré-existente.^[16] É evidentemente essencial ter em conta, como DeNora o aponta, que códigos musicais não são recebidos da mesma forma e resultam em diferentes interpretações (DeNora 1986, 89). Contudo, a *library music* recorre frequentemente a elementos tão tipificados e características tão codificadas (ao ponto de se tornarem clichés musicais), que um ouvinte irá provavelmente apreender o tom e ambiente geral que esta música é usada para indicar ou enfatizar.

É, portanto, necessário considerar que a música usada nestas produções é pré-existente e disponibilizada para uso em todo o tipo de produtos audiovisuais: documentários, filmes com baixo orçamento, publicidade ou pornografia. Para discutir música e sexualidade neste contexto, não faria sentido examinar apenas, por exemplo, *Feminine Endings*, onde são interpretadas músicas que teriam códigos capazes de conotar algo como erotismo. À excepção do *porn groove* — que, como já foi referido, é agora dificilmente dissociável de propósitos cómicos —, a maioria das músicas na pornografia não foi concebida originalmente com a intenção de ser usada em produções desse género. Como irei referir em mais detalhe, estas músicas não contêm «significantes de erotismo», nem o produzem isoladamente; contudo, ao indicar ou reforçar determinados ambientes, colaborando com outros elementos na encenação destes vídeos, contribuem assim para a erotização da produção.

Finalmente, não pretendo estabelecer quaisquer relações entre género ou sexualidade e preferências musicais, como se verifica, por exemplo, nos estudos de Ann Colley.^[17] Não se trata aqui de explorar o que praticantes de BDSM ou consumidores de pornografia feminista

16 O *site* Premium Beat, por exemplo, contém dois tipos de categorias: por géneros (*blues*, *classical*, *jazz*, *electronic*, mas também *corporate*, *news*, *kids*) e por ambientes (*action*, *epic*, *comedy*, *horror*, *romantic*, *sci-fi*). Para uma exploração dos critérios e motivações que levam à organização de *library music* em categorias específicas, ver Durand (2017).

17 No seu artigo «Young People's Musical Taste: Relationship with Gender and Gender-Related Traits», Colley liga «feminilidade» a *pop* e *blues*, e «masculinidade» a *heavy metal* (Colley 2008, 2050). Infelizmente, Colley não explora em profundidade como estas associações podem

têm o hábito de ouvir no seu quotidiano, mas sim que sonoridades musicais são usadas na representação dessas sexualidades na pornografia (tendo em conta, naturalmente, que este é apenas um dos múltiplos meios de representação de sexualidades, controlado por interesses de mercado, mas com grande circulação e acesso fácil, sobretudo no caso das pré-visualizações). Ao ser incorporada na estética geral de representação de uma sexualidade, a música torna-se um aspecto central na percepção que muitos terão dessas práticas sexuais.

Erika Lust, realizadora sueca (a trabalhar actualmente em Barcelona) é, juntamente com Anna Span e Tristan Taormino, uma das figuras mais reconhecidas da pornografia feminista, um tipo de produções com propósitos éticos e estéticos próprios. Apesar do conceito ter surgido nos anos 1980, adquiriu mais relevo recentemente devido à internet, dada a facilidade de circulação de materiais diversificados que esta possibilita. De facto, já em *Sexuality and its Discontents*, Weeks propunha que o feminismo, para além de uma identidade pessoal, podia ser também uma atitude perante a sexualidade (Weeks 1985, 186).^[18] Como elemento central nestas produções encontra-se uma promoção da igualdade de género: essa preocupação passaria tanto por questões estéticas do produto final, como por comportamentos éticos durante a sua produção, relacionados com o cuidado e atenção para com os participantes (no que toca, por exemplo, ao seu pagamento e consentimento). São estes os principais aspectos que levam os criadores e apoiantes destas produções a argumentar que a acusação de que a pornografia objectifica e degrada mulheres é generalizadora.

Escrevendo para o *Huffington Post*, Erica Jagger menciona o cuidado estético presente nestas produções como um dos seus atractivos: «The images and videos were aesthetically pleasing [...]. You didn't feel that you were watching anything scripted; the people seemed like they could actually be lovers».^[19] Jagger realça também a atenção

funcionar relativamente à construção de identidades de género através de características estereotipadas de «feminilidade» e «masculinidade».

18 Weeks, aliás, elaborava já ideias indicativas de que «sexualidade» ultrapassa a noção de «orientação sexual»: «Travestis, transexuais, pedófilos, sado-masoquistas, fetichistas, bissexuais, prostitutas/os e outros — cada grupo marcado por gostos ou aptidões sexuais específicos, subdivididos e frequentemente demarcados em comunidades, moralidades e estilos específicos, cada um com histórias específicas de auto-expressão» (Weeks 1985, 186-87).

19 Retirado de http://www.huffingtonpost.com/erica-jagger/women-and-porn_b_6239550.html?utm_hp_ref=porn (acedido em 23 de Dezembro de 2016).

dada ao desejo e iniciativa das mulheres, criando igualdade num cenário sexual.^[20] Como afirma Erika Lust, «It is a prejudice to say that women don't like porn [...]. In mainstream porn everything is about male pleasure and women are objects.»^[21] Nestas criações é deveras fundamental uma subversão e desconstrução activa de estereótipos e papéis de género, o que passa inevitavelmente por representações e modelos narrativos menos tipificados que os da pornografia *mainstream*. «These films don't include horny schoolgirls, naughty nurses, nymphomaniac nannies or desperate housewives», escreve May em *The Guardian*, o que se deveria ao facto de as suas realizadoras se afastarem da pornografia *mainstream*. May aponta também outro aspecto essencial: «They pay particular attention to aesthetics, music, locations, actors and stories».^[22]

Todos estes objectivos de base são aparentes nos *trailers* disponíveis no *site* de Erika Lust: Lust Cinema. *Life Love Lust* e *Cabaret Desire* são dois dos seus filmes com maior duração, bem como maior número de prémios, incluindo o Feminist Porn Award (respectivamente, em 2011 e 2012). Já *XConfessions*, um projecto inovador, é uma série na qual cada filme consiste numa compilação de curtas, cujas histórias eróticas são enviadas por fãs da realizadora.

O *trailer* de *Cabaret Desire* apresenta uma sequência de momentos do filme com uma montagem, a nível sonoro, dos monólogos das personagens de cada história. Ao longo de todo o vídeo é ouvida uma música com timbres electrónicos, uma voz masculina a cantar em francês, uma voz feminina num gemido ritmado e aspectos instrumentais e rítmicos que remetem para o tango (especialmente quando associados à imagética do «cabaret» do título). O *trailer* de *Life Love Lust* tem um formato idêntico no que toca à sequência de imagens, apresentadas sem o seu som diegético.^[23] Em vez disso, é usado como áudio uma música electrónica,

20 Uma forma interessante de relacionar modos específicos de produção e consumo de pornografia com perspectivas feministas é a noção de que, como o aponta o estudo «Generation XXX: Pornography Acceptance and Use Among Emerging Adults», a pornografia deve também ser encarada como uma posição baseada em valores e numa ética sexual pessoal (Carroll *et al.* 2008, 24), ainda que os autores não se refiram a um tipo específico de pornografia.

21 Ver <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2011/mar/22/porn-women> (acedido em 23 de Dezembro de 2016).

22 Ver <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2011/mar/22/porn-women> (acedido em 23 de Dezembro de 2016).

23 Por «diegético» entendo, seguindo os conceitos de Gorbman ou Chion — ainda que este prefira o uso de outros termos — sons que fariam parte do universo diegético das personagens,

marcadamente ritmada, com uma cantora: um tipo de música que seria perfeitamente plausível ouvir num dos bares nos quais as personagens destes *trailers* surgem. Evidentemente, a letra da parte cantada (*I want you, don't you move, stay inside me*) não é de todo despropositada. Os *trailers* dos quatro volumes de *XConfessions* seguem o mesmo estilo: surge som diegético apenas em alguns planos, e ao longo de todos é usada música com ritmos regulares, marcados, e uma forte componente electrónica (em muitos casos é exclusivamente electrónica).

Estas músicas — inevitavelmente, em associação com as imagens — sugerem cosmopolitismo, vida nocturna e urbana. Não estão muito próximas das conotações sentimentais presentes na pornografia publicitada como sendo «para mulheres» (que não é, como irei referir mais adiante, necessariamente o mesmo que a pornografia feminista). Numa entrevista exploratória que conduzi por e-mail, a realizadora descreveu um pouco do seu modo de trabalho e da forma como os seus filmes são produzidos. Enfatizou a demarcação e afastamento do *site* da maioria da indústria pornográfica, tanto ao nível de produção dos filmes como do seu conteúdo:

We use sound libraries, like most of audiovisual companies. We pay for the music we use, and make sure that every issue concerning the rights is cleared. Our workflow is very different from the rest of the adult industry, we work more like they do in publicity or most likely indie filmmaking. Our budgets are higher than the regular porn films, our settings and stories vary more. Our crew is professional and very specialized (we've got an art department, a screenwriter, a camera department, stylists and makeup artists, sound recorders, producers, editors...) (Erika Lust, entrevista por Júlia Durand, Janeiro de 2015).

Sobre as músicas usadas nas produções é explicado que são utilizadas bases e arquivos sonoros:

Music for the trailers comes from the libraries. We pick one main theme according to the «spirit» or flow of each volume (eg. XC3 was summery, powerful, exotic, sunny... XC4 is mysterious, but related to partying, to an urban lifestyle...).

e que, portanto, estas «ouviriam» na acção. Sons não-diegéticos, sendo «exteriores» à acção, apenas seriam ouvidos pelos espectadores.

The musics vary a lot, as the tone and setting of the shorts do. We do a dramatic use of it, which is quite different from most of adult entertainment as well. We use it to create atmospheres but also for storytelling! (*ibid.*)

Desse modo, os objectivos tidos em conta durante a selecção da música estão intrinsecamente ligados com a atenção dispensada às narrativas dos filmes de Lust Cinema. Como é referido, a música é usada para «criar ambientes» bem como para apoiar uma narrativa — faz, portanto, bastante sentido encarar estas situações audiovisuais recorrendo ao enquadramento teórico da música no cinema. É focada a atribuição de músicas de acordo com o «tom» e «ambiente» dos filmes, atribuindo-lhes conceitos como «exótico», «solarengo», «misterioso», ou relacionados com um «estilo de vida urbano». Seria muitíssimo interessante perceber de que modo estes adjectivos se relacionaram com o processo de procura e escolha dos trechos. Em qualquer base de *library music* (as «sound libraries» mencionadas), estas estão organizadas em categorias; assim, ao navegar nestas bases musicais, deparamo-nos com um processo repleto de estereotipizações. A categorização de elementos musicais, fortemente informada pelas conotações estabelecidas em bandas sonoras de filmes, é aqui prevalente de forma clara, assumida, etiquetada. Os trémulos nos registos graves de cordas friccionadas não estarão noutra categoria que não «terror» ou «suspense», e é muitíssimo provável que os excertos arrumados em «romântico» ou «sentimental» incluam um piano ou uma guitarra. Se a equipa de Lust Cinema procura músicas que estejam de acordo com o «espírito» do filme, como dito na entrevista, e se recorre a arquivos de músicas pré-compostas para o fazer, será inevitavelmente confrontada com clichés de classificação de elementos musicais. Ao seleccionar trechos pré-existentes para acompanhar novas imagens, guiando-se por essas categorias, as conotações subjacentes a certas sonoridades são reforçadas.

Apesar de ser afirmado que as músicas variam muito, é aparente uma preferência por timbres electrónicos, com um tipo de sonoridades que seriam muito provavelmente ouvidas em bares ou outros locais com vida nocturna. A dimensão cosmopolita e citadina é essencial para a imagem que Lust pretende para as suas produções — como se essa dimensão contivesse já as ideias de sofisticação, variedade e emancipação feminina que são centrais para a pornografia feminista e o modo como esta se representa.

Já o *site* Erotica X apresenta-se como tendo pornografia «para mulheres», categorizando as suas produções como «romântica», «casais», «sensual», «apaixonada» e «terno». Giddens já se referia ao estereótipo «women want love, men want sex» (Giddens 1992, 66). Ciclitira menciona este género pornográfico, alegando que «the ever-accelerating commodification of sex has involved the creation of women's porn/erotica and its promotion as a clear alternative to men's pornography» (Ciclitira 2004, 284). A autora não se debruça, no entanto, sobre os estereótipos que poderão circular nestas produções com divisões de público genderizadas de forma marcadamente binária. Do mesmo modo, na sua entrevista a duas operadoras de *sites* pornográficos, Butkus refere-se à preocupação pela criação de uma imagem «woman-positive» (Butkus 2004, 11). Analisando algumas produções de Erotica X, torna-se evidente que o uso de determinadas músicas é central na construção dessa imagem. Por exemplo, Colley, aludindo às letras do que chama «lighter mainstream music», afirma que estas se focam «on emotions and relationships with others, which are concerns of young women» (Colley 2008, 2040).

Em *Music in Everyday Life*, DeNora explora o uso de músicas por casais nos seus encontros sexuais, referindo que uma das mulheres entrevistadas tem preferência por música com representações convencionais de amor e romance, através das suas letras e convenções melódicas (DeNora 2000, 113). Estas convenções incluiriam, entre outros, aspectos tímbricos e rítmicos. DeNora menciona de seguida que música dita «romântica» ou «relaxante» tem fortes associações à ideia de intimidade — sendo que esta intimidade, ligada a noções de «romance» e sentimentalidade, faria parte dos estereótipos de conduta feminina (*ibid.*, 116). Além disso, é também referido que o uso de certas músicas poderia servir como «melhoramento» ou «intensificação» de uma situação sexual. DeNora, contudo, ressalva que «The desire for a backdrop of slow or romantic music is thus not necessarily linked to “femaleness” *per se*, but rather to a perceived need for relaxation and/or a desire to sentimentalize interaction» (*ibid.*, 115).

Todas estas constatações são essenciais para compreender os estereótipos presentes nas produções da pornografia que se publicita como sendo «para mulheres». Irei referir-me a três excertos de vídeos de Erotica X (*Anna's Secret*, *Maddy O'Reilly*, *He Whispers in Her Ear*), muito representativos das restantes produções disponíveis no *site*. Todos os três se iniciam com uma introdução (entre um a três minutos), desprovida

de quaisquer sons diegéticos. Ouve-se, em vez disso, piano a solo (no último caso, com ressonâncias acrescentadas electronicamente): nos três exemplos, as harmonias são consonantes, com progressões simples e melodias lentas. É também frequente, no caso de outros vídeos, ser usada uma guitarra clássica em vez de um piano, com as mesmas convenções melódicas e harmónicas. Esta sonoridade tem uma correspondência extremamente próxima à das faixas organizadas nas categorias «romântica» e «sentimental» na *library music*.

É bastante provável que as músicas usadas, como em todos os casos abordados, se tratem de *library music*.^[24] Existe uma relação marcada entre, por um lado, os estereótipos musicais da *library music* usada nestes vídeos e, por outro, a representação que este *site* procura construir de actos sexuais: ao recorrer a sonoridades específicas, garante a imagem «sentimental» e «romântica» que considera essencial para apelar a um público feminino.

Por fim, debruço-me sobre pré-visualizações de Kink.com, uma companhia centrada no BDSM, ainda que a sua ética de produção esteja próxima da praticada na pornografia feminista. Referindo-se, entre outras práticas, ao BDSM, Giddens argumenta que estas, já não sendo qualificadas de «perversões», são antes vistas como formas legítimas de expressar sexualidade e definir identidade (Giddens 1992, 179). Kammeyer, por sua vez, considera que o BDSM é agora mais comum (Kammeyer 2008, 25). No entanto, o carácter controverso do BDSM está longe de se extinguir. Weeks afirma que tal se deve sobretudo ao facto da sua prática não ter nenhuma implicação reprodutiva (Weeks 1985, 240).^[25] Outro aspecto controverso surge da erotização de práticas habitualmente não consideradas sexuais, ou de zonas do corpo

24 Não obtive resposta ao pedido de entrevista enviado ao *site* de Erotica X e, portanto, não acedi a informações concretas sobre o processo de edição de vídeos e escolha de músicas. No entanto, Babes.com, um *site* pornográfico com um modelo de produção muito semelhante ao de Erotica X, utiliza *library music*. Uma música com uma guitarra a solo que é ouvida num dos seus vídeos, *Sonata*, é também utilizada num documentário da BBC Two de 2009, *Victorian Farm*, bem como no programa familiar *The Great British Bake Off*. Essa curiosa coincidência aponta para uma das particularidades da *library music*: o seu compositor não terá, provavelmente, a consciência de que a sua música se encontra em conteúdos audiovisuais tão diversos quanto um filme pornográfico e um documentário sobre reconstituições históricas de quintas vitorianas.

25 Curiosamente, Weeks inclui o BDSM num capítulo intitulado «Sexual Fringe and Sexual Choice». No seu discurso, homossexualidade constituiria uma sexualidade, mas o BDSM seria mais comumente qualificado como uma «margem sexual».

não consideradas erógenas (*ibid.*, 239). Ummni Khan reforça esta ideia, argumentando que pornografia BDSM seria *hardcore* não por mostrar actos sexuais explícitos, mas sim por procurar excitar o espectador com actos não-normativos (Khan 2014, 13).

Algo essencial a ter em conta relativamente a esta sexualidade é o seu lado fortemente negociado e planeado. O estabelecimento prévio de preferências e limites, bem como o consentimento explícito de todos os participantes, é aqui central — é somente a partir desse acordo que são construídos e mantidos, durante um tempo determinado, cenários que erotizam diferentes distribuições de poder. Khan, no seu livro *Vicarious Kinks* — que explora a criminalização de pornografia BDSM no Canadá — resume estas questões:

[BDSM scenarios] configure pain and submissiveness as a source of pleasure, a concept that anti-porn theorists generally regard as a fundamental distortion of human sexuality. An anti-censorship advocate might view both scenes as harmless fantasy materials that stage power imbalances for the sake of arousal (Khan 2014, 14-15).

A incapacidade de reconhecer e aceitar a existência de consentimento nestes cenários está na origem de muitos debates relativos ao BDSM — e, por extensão, à sua pornografia. Para MacKinnon, a pornografia é mais permeada por questões de poder do que de sexualidade, considerando-a como uma *subordinação* sexualmente explícita de mulheres (Carroll e Wolpe 1996, 710). Do mesmo modo, Gabriel entende que a pornografia frequentemente erotiza desigualdades (Gabriel 2011, 149).

A representação do BDSM em materiais pornográficos pode chegar a ter repercussões legais. Como o afirma Wilkinson, a representação de grupos sexuais minoritários irá inevitavelmente influenciar atitudes para com eles (Wilkinson 2009, 1). Wilkinson, aliás, refere-se às imagens destas representações, mas não menciona outros elementos, tais como a música. Sem especificar um tipo de pornografia, Paasonen argumenta que esta, para além de desejo sexual, pode também causar reacções de medo ou horror, dificultando uma abordagem analítica devido a uma possível «reacção instintiva» (Paasonen 2011, 13). Khan descreve como, num caso judicial centrado no que deve ou não ser considerado «obsceno», um juiz se guiou por uma reacção instintiva de aversão (Khan 2014, 200). Tanto Attwood como Jones e Mowlabocus

mencionam, com uma linguagem praticamente idêntica, o esbater de fronteiras entre pornografia e terror (enquanto géneros) (Jones e Mowlabocus 2009, 2). Do mesmo modo, Weeks cita a asserção de Pat Califa de que o BDSM seria «assustador» (Weeks 1985, 237).

Toda a estética cuidadosamente planeada de *sites* como Kink.com — incluindo a música utilizada — pode contribuir de modo determinante para essa «reação instintiva» e «aversão» com que tantos autores se preocupam. As músicas usadas nestas produções são essenciais para a formação de uma estética desta sexualidade: seguindo a lógica de funcionamento das bandas sonoras em filmes narrativos, contribuem para o estabelecimento de ambientes que são centrais na encenação dos vídeos. Ao aproximar estes últimos da estética de filmes de terror, Kink.com constrói a imagem que pretende vender aos seus espectadores, mas aumenta também a possibilidade de uma «aversão instintiva» da parte de um público mais alargado.

Duas produções de 2014, *Blind Fear* e *Fragile Captive*, são representativas do tipo de música encontrada nas pré-visualizações que o *site* Device Bondage (parte de Kink.com) disponibiliza. No primeiro, são ouvidas cordas friccionadas num *glissando* lento, do registo grave para o agudo — uma técnica utilizada frequentemente nas bandas sonoras de filmes de terror ou acção para indicar tensão e perigo iminente. Soa também um bordão grave durante toda a música. Após um crescendo, e depois de manter a tensão num registo agudo durante uns segundos, o som das cordas friccionadas cessa abruptamente, ouvindo-se apenas o bordão electrónico grave. Já o segundo exemplo inicia-se com uma textura constante, com cordas friccionadas num registo grave, juntamente com sons agudos e estridentes, sem alturas bem definidas. Surge de seguida um ritmo marcado e repetitivo em percussões, também sem alturas definidas; essas percussões são a única música que se irá ouvir, em *loop*, até ao fim do vídeo. Numa entrevista por e-mail a um assistente de produção e editor dos vídeos do *site*, este elucidou-me sobre o processo de escolha e aplicação das músicas nestes dois exemplos:

Both the shoots utilize open source sound scapes. Some of the sounds come from Video Co-Pilot and some are from library sounds that came with Final Cut Pro. There are also some sounds in the [*Blind Fear*] shoot that one of [the] directors created for a different movie. This particular director composed quite a few sound scapes that everyone at kink.com is welcome to utilize.

In general, I try to find sounds that have a few qualities when making the Device Bondage movies.

1. They are long enough to loop in such a way that a viewer can't tell that they are looped.
2. They have a slow build up that is «creepy».
3. They have sharp, percussive punctuations to sink with actions, hits, or screams.

I rarely have a lot of time to develop our movies. We produce content at a very fast pace and our deadlines come up quickly. The general over all tone and theme for Device Bondage is sinister, dark, creepy, and sadistic. There are very few companies or creators that have the ability to make the kind of bondage that we use for the site so it gives us an opportunity to do some unique things that aren't well represented in the adult film world. (Assistente de produção em Kink.com, entrevista por Júlia Durand, Janeiro de 2015)

Nestas informações existem vários pontos em comum com as produções analisadas anteriormente, tais como: a necessidade de sublinhar um afastamento da maioria da indústria pornográfica; o uso de música pré-existente; e a sua escolha para criar ou acentuar determinados ambientes nos vídeos. O entrevistado, aliás, nunca usa o termo «música», mas sim «sound scapes», o que se pode traduzir por «paisagens sonoras». É possível que isto se deva à ausência de melodias ou harmonias reconhecíveis nas faixas, tendo maior importância os efeitos sonoros como *glissandos*, percussões, bordões e distorções electrónicas. É também aparente, nesta entrevista, a preocupação de utilizar trechos que se adequem ao «tom e tema» do *site*.

Um aspecto deveras interessante nestas produções é a dicotomia existente entre, por um lado, um discurso centrado numa ideia de autenticidade^[26] e, por outro, o carácter marcadamente encenado dos vídeos. A autenticidade que os *sites* de Kink.com declaram ter, no entanto, é a da experiência sexual dos participantes — não a da narrativa ou do ambiente que constroem nos vídeos, ambos meticulosamente encenados, como em qualquer filme de ficção. Weeks aponta que o BDSM, para além de não restringir o prazer sexual a zonas erógenas

26 Esse discurso é visível, por exemplo, na página referente aos «valores» de Kink.com: «We demystify and celebrate alternative sexualities by providing the most authentic kinky experiences» <http://www.kink.com/page/values> (acedido em 23 de Dezembro de 2016).

convencionais, demonstraria a possibilidade de erotizar diversas práticas em situações altamente ritualizadas (Weeks 1985, 239). Para construir os cenários e ambientes pretendidos, estes *sites* recorrem, assim, a sonoridades específicas. O facto de estas recuperarem códigos musicais existentes nos géneros fílmicos de terror ou acção (registos graves, cordas friccionadas com grande tensão, *glissandos*, percussões, dissonâncias e distorções, ausência de melodias) alia-se a outro elemento contraditório presente no BDSM: a imagem e os cenários criados (e erotizados), de aparente desigualdade e violência, são profundamente opostos à ética e contexto de produção que lhes dá origem, focados na segurança e consentimento.

Não existe, contudo, nenhuma garantia de que olhares exteriores não confundam a realidade de produção com a imagem construída na representação desta sexualidade — representação essa para a qual a música (ou paisagem sonora) usada contribui de forma decisiva, ao recorrer a códigos musicais que a maior parte dos espectadores decifraria sem ambiguidades. As reacções de repulsa de que falam diversos autores podem ter consequências de grande alcance, sobretudo no caso de países que procuram limitar legalmente a produção e consumo de pornografia contendo o que qualificam de «actos sexuais extremos».^[27] No documentário *Kink* (2013), o aspecto de segurança, consentimento e planeamento cuidadoso destas produções é várias vezes realçado, e é algo com o qual os praticantes desta sexualidade estão familiarizados. Se sentem a necessidade de enfatizar esses aspectos, é precisamente porque a estética de encenação e representação destas produções os encobre, passando uma imagem contrária. As sonoridades aqui usadas, associadas ao género fílmico de terror, contribuem certamente para o «esbater de fronteiras entre pornografia e terror» referido por vários autores. Seria interessante determinar até que ponto o uso destas músicas influencia ou aumenta as reacções de aversão instintiva, dado que essas podem, eventualmente, redundar em restrições legais.

27 É o caso, por exemplo, do Reino Unido, em cuja legislação é vital a ideia de «obscenidade» e de que certos materiais poderiam «depravar e corromper» consumidores (Attwood e Walters 2013, 975).

Conclusão

Surgiram já investigações sobre música em filmes, séries, noticiários, publicidade, concursos televisivos, videoclipes e vídeos no YouTube, havendo menções à presença crescente de elementos sexuais em algumas destas produções. Porém, quando a música se encontra num produto assumidamente e incontestavelmente sexual — e não num debate em torno da suposta «pornificação» da música pop — deparamo-nos com um silêncio académico. Por outro lado, os estudos que se debruçam sobre as representações presentes em produtos pornográficos analisam discursos, imagens, filmagens, mas não fazem qualquer menção ao som e à música, quando este é também um meio de circulação e reforço de códigos musicais e das associações complexas que estes evocam.

Referindo-se ao contexto mais geral da música usada em produtos audiovisuais, Wingstedt, Brändström e Berg sintetizam a opinião de vários autores ao afirmar que os elementos dos filmes narrativos dependem «to a large degree on socially and culturally established conventions, which contributes to making the musical narrative functions clear and “readable” to members of that culture» (Wingstedt, Brändström e Berg 2010, 197). E se esses indivíduos mencionados pelos autores fossem espectadores que se identificam com diferentes sexualidades, sexualidades essas que, além de actos sexuais, englobam também um conjunto de discursos, estéticas, atitudes, práticas e éticas comportamentais?

A indicação, criação e reforço de certos ambientes ou emoções nunca está ausente das listas de funções da música em produtos audiovisuais que diversos autores enumeram. Do mesmo modo, na pornografia a música pode contribuir para a erotização de um cenário, ao enfatizar nele ambientes que são considerados compatíveis com a expressão e representação de determinada sexualidade. Isto não implica que as músicas usadas contenham códigos que possam convencionalmente conotar erotismo. Tratando-se, nestas produções, de *library music*, os excertos usados não são compostos com o intuito de serem ouvidos em filmes pornográficos. São, em vez disso, músicas concebidas com o propósito de serem classificadas em categorias de ambientes ou situações narrativas — «romântico», «terror», «urbano», «cosmopolita», «acção», «sentimental» — sendo depois seleccionadas por criadores de conteúdos audiovisuais, sejam estes de que natureza forem. É apenas

em associação com estes últimos que, por acentuarem determinados ambientes («tons» ou «temas» dos *sites*, seguindo os termos dos produtores que entrevistei), as músicas usadas podem ser vistas como contribuindo para a erotização dos filmes. Após passarem pelas diferentes etiquetas de *library music*, estas aliam-se a outros elementos — textos, imagens, cenários — para afirmarem uma estética considerada essencial para o propósito fundamentalmente sexual destes filmes.

Estes fenómenos passam, portanto, por uma série de questões complexas que não foram ainda suficientemente estudadas: a composição e uso de *library music*, e sobretudo o processo de categorização desta última; a associação de determinadas narrativas ou ambientes a certas sexualidades, como um elemento que contribui para o erotismo da pornografia direccionada aos praticantes dessas mesmas expressões sexuais; e, evidentemente, a junção destes dois aspectos na presença da música na pornografia.

As músicas utilizadas podem, por exemplo, contribuir para legitimar certos filmes, situando-os não como «pornografia», mas sim na categoria social e legalmente mais aceitável de «erotismo» (os pianos românticos e as guitarras sentimentais da «pornografia para mulheres» vêm à mente); ou, pelo contrário, podem acentuar a representação de uma sexualidade ao ponto de a tornar, a olhos que lhe são totalmente exteriores, menos legítima e mais «depravada» (os clichés de música «de terror» nas produções de Kink.com). Estas estéticas de representação podem ter, como já foi referido, repercussões legais. A música pode ter também um papel no reforço de estereótipos e papéis de género — por exemplo, a *library music* para a pornografia «para mulheres» é muito provavelmente extraída de categorias como «romântico» ou «sentimental».

Dada a escassez de estudos sobre várias realidades que são centrais a esta problemática, é difícil propor conclusões assentes em bases mais sólidas. Seria pertinente, entre outras possibilidades de investigações futuras, averiguar através de entrevistas as formas como os consumidores destes conteúdos audiovisuais se relacionam com a música neles usada. É possível chegar, pelo menos, a uma conclusão essencial: independentemente do posicionamento no debate aguerrido em torno destas produções, independentemente da vontade (ou ausência dela) de condenar a pornografia por razões sociais, morais ou económicas, este é um meio audiovisual que, como qualquer outro, possibilita o reforço ou subversão de estereótipos de género e de sexualidades através das escolhas musicais que adopta.

Referências

- Attwood, Feona, e Caroline Walters. 2013. «Fifty Shades and the Law: Regulating Sex and Sex Media in the UK.» *Sexualities* 16:974-79.
- Attwood, Feona. 2007. «No Money Shot? Commerce, Pornography and New Sex Taste Cultures.» *Sexualities* 10:441-56.
- _____. 2010. «Younger, Paler, Decidedly Less Straight.» In *Porn.com: Making Sense of Online Pornography*. New York: Peter Lang Publishing.
- Butkus, Clair. 2004. «Female Porn Providers and Internet Services.» *Convergence* 10:10-22.
- Carroll, Janell L. e Paul Root Wolpe. 1996. *Sexuality and Gender in Society*. New York: Harper Collins College Publishers.
- Carroll, Jason S., Larry J. Nelson, Laura M. Padilla-Walker e Stephanie D. Madsen. 2008. «Generation XXX: Pornography Acceptance and Use Among Emerging Adults.» *Journal of Adolescent Research* 23:6-30.
- Ciclitira, Karen. 2004. «Pornography, Women and Feminism: Between Pleasure and Politics.» *Sexualities* 7:281-301.
- Coelho, Salomé. 2009. «Por um feminismo *queer*: Beatriz Preciado e a pornografia como *pre-textos*.» *ex aequo* 20:29-40.
- Colley, Ann. 2008. «Young People's Musical Taste: Relationship with Gender and Gender-Related Traits.» *Journal of Applied Social Psychology* 38:2039-55.
- DeNora, Tia. 1986. «How is Extra-Musical Meaning Possible? Music as a Place and Space for "Work".» *Sociological Theory* 4:84-94.
- _____. 1997. «Music and Erotic Agency – Sonic Resources and Social-Sexual Action.» *Body & Society* 3:43-46.
- _____. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Di Leonardo, Micaela, e Roger Lancaster, eds. 1997. *The Gender Sexuality Reader*. New York: Routledge.
- Durand, Júlia. 2017. «O elefante na sala de pós-produção: a utilização de *library music* em criações audiovisuais.» Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa.
- Dworkin, Andrea. 1995. «Pornography Happens to Women.» In *The Price We Pay: The Case Against Racist Speech, Hate Propaganda, and Pornography*, editado por Laura Lederer e Richard Delgado. New York: Hill and Wang.
- Frith, Simon, e Angela McRobbie. 1978. «Rock and Sexuality.» In *On Record*, editado por Simon Frith e Andrew Goodwin, 317-32. London: Routledge.
- Gabriel, Karen. 2011. «Notes on the Sexual Economy, Homosocial Patriarchy and the Porn Industry.» In *Gendered Sexuated Transnationalisations, Deconstructing the Dominant: Transforming Men, «Centres» and Knowledge/Policy/Practice*, editado por Alp Biricik e Jeff Hearn, 141-51. Linköping: GEXcel.

- Giddens, Anthony. 1992. *The Transformation of Intimacy*. Stanford: Stanford University Press.
- Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Indiana: Indiana University Press.
- Hunt, Lynn, ed. 1991. *Eroticism and the Body Politic*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Jones, Steve, e Sharif Mowlabocus. 2009. «Hard Times and Rough Rides: The Legal and Ethical Impossibilities of Researching “Shock” Pornographies.» *Sexualities* 12:613-28.
- Kammeyer, Kenneth. 2008. *A Hypersexual Society: Sexual Discourse, Erotica, and Pornography in America Today*. New York: Palgrave Macmillan.
- Khan, Ummni. 2014. *Vicarious Kinks: S/M in the Socio-Legal Imaginary*. Toronto: University of Toronto Press.
- Maus, Fred E. 2011. «Music, Gender, and Sexuality.» In *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, editado por Martin Clayton, Trevor Herbert e Richard Middleton, 317-29. New York: Routledge.
- McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Norton, Jody. 1999. «Invisible Man: A Queer Critique of Feminist Anti-Pornography Theory.» In *Sex Work & Sex Workers*, editado por Barry M. Dank e Roberto Refinetti, 113-24. London: Transaction Publishers.
- Paasonen, Susanna. 2006. «Email from Nancy Nutsucker: Representation and Gendered Address in Online Pornography.» *European Journal of Cultural Studies* 9:403-20.
- _____. 2009. «Healthy Sex and Pop Porn: Pornography, Feminism and the Finnish Context.» *Sexualities* 12:586-604.
- _____. 2011. *Carnal Resonance: Affect and Online Pornography*. Cambridge: MIT Press.
- Parker, Richard G., e John H. Gagnon, eds. 1995. *Conceiving Sexuality: Approaches to Sex Research in a Postmodern World*. New York: Routledge.
- Potter, Roberto Hugh. 1999. «Long-term Consumption of “X-rated” Materials and Attitudes Towards Women Among Australian Consumers of X-rated Videos.» In *Sex Work & Sex Workers*, editado por Barry M. Dank e Roberto Refinetti, 61-85. London: Transaction Publishers.
- Preciado, Paul. 2000. *Manifeste contra-sexuel*. Paris: Ballard.
- Voss, Georgina. 2012. «“Treating it as a Normal Business”: Researching the Pornography Industry.» *Sexualities* 15:391-410.
- Weeks, Jeffrey. 1985. *Sexuality and Its Discontents: Meanings, Myths & Modern Sexualities*. New York: Routledge.

- Wallmyr, Gudrun, e Catharina Welin. 2006. «Young People, Pornography, and Sexuality: Sources and Attitudes.» *The Journal of School Nursing* 22:290-95.
- Wilkinson, Eleanor. 2009. «Perverting Visual Pleasure: Representing Sadomasochism.» *Sexualities* 12:181-98.
- Wingstedt, Johnny, Sture Brändström, e Jan Berg. 2010. «Narrative Music, Visuals and Meaning in Film.» *Visual Communication* 9:193-210.
- Wright, Paul J. e Michelle Funk. 2014. «Pornography Consumption and Opposition to Affirmative Action for Women: A Prospective Study.» *Psychology of Women Quarterly* 38:208-21.

«SALVE-SE QUEM PUDE»

A PERFORMANCE DO «ENGATE» NAS DISCOTECAS DO ROTEIRO GAY DE LISBOA

Marco Roque de Freitas

Introdução: o engate enquanto *performance*

Este artigo aborda o papel do comportamento expressivo, designadamente da música e dança nos processos de interação com propósitos sexuais (também referidos como «engate»^[1]) ocorridos nas discotecas pertencentes ao *Roteiro gay de Lisboa*,^[2] e tem como base dados etnográficos recolhidos entre 2011 e 2013.^[3] Partindo de um enquadramento

-
- 1 O termo «engate» é um substantivo masculino com derivação regressiva de «engatar» que, apesar de ser habitualmente empregue para referir a fixação de um veículo a um «atrelado, animal ou outro veículo», é também usado informalmente como sinónimo de «sedução», «prostituição» ou de «namoro ou conquista amorosa, geralmente com pouca importância ou com cariz estritamente sexual». Por conseguinte, «andar no engate» pressupõe a procura de «uma relação sexual, uma relação efetiva de pouca importância ou andar na prostituição» (Priberam 2015).
 - 2 O *Roteiro gay de Lisboa (Lisbon Gay Guide)* é um guia turístico em formato de bolso, editado por Isidro Sousa com produção da empresa Korpus. Com uma tiragem de 10 000 exemplares na 10.ª edição (junho de 2013), os bares ou discotecas neste documento encontram-se organizados por diferentes categorias: *mostly gay*, *mostly lesbian*, *gay and lesbian* ou *mixed or friendly*. Entre uma vasta lista de serviços, o roteiro inclui quatro discotecas: Construction Club, rotulada como *mostly gay*; Trumps e Finalmente Club, rotuladas como *gay and lesbian*; e Frágil, rotulada como *gay-friendly* (Sousa 2013). Apesar de reconhecer as diferentes origens para os termos «homossexual» e «gay», uso-os neste documento como se tratassem de sinónimos.
 - 3 Este artigo resulta de uma investigação original realizada entre outubro de 2011 e julho de 2013 para a minha dissertação de mestrado em Ciências Musicais (variante de Etnomusicologia) intitulada «“Podem chamar-lhe loucura mas achamos que é cultura”: música e a *performance* da sexualidade numa discoteca em Lisboa», sob a orientação do Professor Doutor João Soeiro de Carvalho, defendida em janeiro de 2014 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (Universidade NOVA de Lisboa). A dissertação foca-se na análise de duas dimensões

teórico informado pelo construtivismo social, designadamente no que se reporta ao estudo da sexualidade enquanto prática discursiva (Foucault 1978), procuro compreender os discursos operados em torno da construção da sexualidade em espaços de sociabilidade públicos. Como veremos adiante, os processos de «engate», incluindo aqueles que se desenrolam nas discotecas, são veículos privilegiados para a compreensão e delimitação de identidades sexuais em público. Além de tentar explicar o modo como estas interações são efetivadas, pretendo também aprofundar a sua relação com a dança.

Enquadro o presente trabalho nos estudos de *performance* nas ciências sociais e, em particular, na etnomusicologia (Butler 1990; 1993; Qureshi 1987; Seeger 1992; Rice 1987; 2003; e Nettl 2005). Recorro, para o efeito, ao conceito de *performance* de Deborah Kapchan, definido como um conjunto de «aesthetic practices — patterns of behaviour, ways of speaking, manners of bodily comportment — whose repetitions situate actors in time and space, structuring individual and group identities» (Kapchan 1995, 479). Procuro, deste modo, compreender o «engate» como uma prática performativa resultante de códigos comportamentais e discursivos, cuja repetição tem um papel estruturante para a definição de identidades individuais ou de grupo. Estes códigos são reconhecidos e reproduzidos pelos seus protagonistas de forma consciente e voluntária; fazem-no com o propósito de transmitir uma determinada ideia em relação aos seus gostos pessoais a vários níveis, designadamente em relação às suas predisposições sexuais. Embora o termo «sexo» seja frequentemente definido como um fenómeno biológico que distingue fisicamente o «macho» da «fêmea», este conceito é aqui aplicado sobretudo em relação ao ato de «fazer sexo», ou seja, ao ato sexual em si. Verifiquei que, para os meus informantes, é neste ato de «fazer sexo» que reside o mais reiterado elemento discursivo para caracterizar e definir o assunto «sexualidade».

Ainda com o propósito de contextualização, torna-se também pertinente fazer referência a algumas das ideias centrais do movimento *queer*,^[4]

performativas centrais da discoteca Finalmente Club: a *performance* do transformismo (ou *travesti*) e a *performance* da sedução (o «engate»). Neste artigo centro-me essencialmente na *performance* do engate. Para uma análise aprofundada dos assuntos aqui abordados ver Freitas (2013).

4 A expressão «queer theory» é atribuída a Teresa de Lauretis no artigo «Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities», publicado em 1991 na revista *Differences*. Posteriormente, a autora renunciou o conceito ao considerá-lo desprovido do seu significado original (Jagose 1996, 116).

designadamente no que diz respeito à problematização da normatividade de categorias identitárias. Segundo Jagose:

Queer describes those gestures or analytical models which dramatize incoherencies in the allegedly stable relations between chromosomal sex, gender and sexual desire. Resisting that model of stability — which claims heterosexuality as its origin, when it is more properly its effect — queer focuses on mismatches between sex, gender and desire. [...] Demonstrating the impossibility of any «natural» sexuality, it calls into question even such apparently unproblematic terms as «man» and «woman» (Jagose 1996, 3).

Assiste-se, portanto, à total desconstrução de categorias identitárias e à procura de novas formas para pensar a sexualidade: as categorias «homossexual», «heterossexual», «gay» e «lésbica» são reconsideradas, sendo até, em alguns casos, recusadas, procurando assim compreender a sexualidade a partir de um mosaico sociocultural abrangente e diverso, sem as prisões conceptuais que normalmente as acompanham. Segundo Judith Butler, o género e a sexualidade são construções performativas que resultam da «repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being» (Butler 1990, 33).

Esta ideia vem desconstruir a visão biológica do sexo, encerrada na biologia de dois corpos que se opõem. A autora reitera, porém, que esta «*performance*» não se restringe a um ato isolado ou voluntário; resulta de discursos reguladores, como refere Foucault na sua *História da sexualidade* (1978), que garantem que os indivíduos performem as ações ou códigos associados ao seu género, legitimando e reforçando, por sua vez, esses mesmos discursos sobre género e sexualidade (Butler 1990). Em 1993, Butler ressalva que a compreensão deste processo deve ter em mente a «iterability», definida como «a regularized and constrained repetition of norms». A autora expande estas ideias, afirmando:

[...] this repetition is not performed by a subject; this repetition is what enables a subject and constitutes the temporal condition for the subject. This iterability implies that «performance» is not a singular «act» or event, but a ritualized production, a ritual reiterated under and through constraint, under and through the force of prohibition and taboo, with the threat of ostracism and even death controlling and compelling the shape

of the production, but not, I will insist, determining it fully in advance (Butler 1993, 95).

Tendo em conta que os códigos desenvolvidos pelos intervenientes identificados neste trabalho são usados de forma consciente e voluntária, a «performatividade» enquanto algo «não consciencializado ou propositado», tal como Butler a explica, parece ser insuficiente quando aplicada a este caso. Assim, decidi complementar estas ideias com outros modelos de *performance* relacionados com música e dança, focando-me em particular no modelo proposto pela etnomusicóloga Regula Qureshi (1987).

Segundo Qureshi, os estudos de *performance* devem ter em conta a análise do seu contexto em termos conceptuais e comportamentais através da observação empírica do evento, de modo a compreender a «estrutura» que leva à realização comportamental desses mesmos conceitos. Este processo origina-se, segundo a autora, «na acção humana individual, com foco na estratégia ou motivação individual, estando, por conseguinte, dependente do ponto de vantagem do indivíduo enquadrado num determinado contexto» (Qureshi 1987, 63). Desta forma, o processo de uma *performance* musical resulta da ação recíproca e intencional entre dois participantes: o performer e a audiência. Pretendo, neste sentido, questionar de que modo o estudo do «engate» se enquadra nesta perspetiva teórica. No âmbito das discotecas pertencentes ao *Roteiro gay de Lisboa*, os performers ou produtores musicais são, numa primeira instância, os *disc jockeys* (DJs), porque são eles que escolhem o repertório que é reproduzido nesse espaço.

Porém, esta não é uma situação linear, na medida em que uma possível dicotomia entre performer e recetor não deve ser vista enquanto adquirida, sobretudo quando os clientes reagem ao som através de uma outra variante performativa — a dança. Neste sentido, estes são simultaneamente os recetores do som e produtores de sentido, ao performarem-no, por exemplo, através da dança. Apesar de esta ser usada com propósitos lúdicos e de confraternização, muitos dos clientes usam a dança com o intento de comunicar um conjunto de ideias referentes aos seus objetivos de interação com propósitos sexuais — o «engate».⁵ Dada

5 Como veremos adiante, esta ideia foi confirmada, entre outros agentes, pelo DJ do Finalmente Club que, devido à sua privilegiada localização na discoteca, observou os comportamentos dos clientes noite após noite, durante catorze anos.

a impossibilidade de analisar todas estas dimensões performativas nos limites deste artigo, focar-me-ei essencialmente na análise dos movimentos usados na dança e no modo como estes são interpretados por alguns dos clientes. A análise da música tocada pelos DJs e dos valores a ela associados ficará para outra ocasião.

Em termos metodológicos, recorri ao método etnográfico através da observação *in loco* dos comportamentos de clientes das três principais discotecas pertencentes ao *Roteiro gay de Lisboa* (Finalmente Club, Trumps e Construction Club) e da realização de entrevistas. Foi sugerida a hipótese de recorrerem a nomes fictícios, devido ao facto de alguns dos entrevistados não assumirem socialmente a sua identidade sexual: três dos entrevistados adotaram esta solução; outros recusaram gravar a sua voz, apesar de terem aprovado a inclusão das suas ideias neste trabalho. No que diz respeito ao conteúdo das entrevistas é importante referir que os discursos podem não refletir a prática; no entanto, estes dados devem ser analisados sob uma ótica de representatividade, na medida em que evidenciam, no limite, a imagem que os informantes querem fazer transparecer para o público (Aboim 2013; Nettl 1996; Bohlman 1996).

Finalmente, pretendo fazer uma breve menção aos vários problemas decorrentes do trabalho de campo, designadamente pelo facto deste ter acarretado situações sexualmente hostis, à semelhança do que já foi discutido por outros autores (Whitehead e Price 1986; Garcia 2013; Miyake 2013). Ao ser frequentemente abordado com propósitos de «engate», tornei-me simultaneamente no investigador e no objeto de estudo da minha investigação. Se, por um lado, esta situação contribuiu para uma melhor compreensão do fenómeno estudado, por outro, levantou um conjunto de problemas éticos muito complexos, no sentido em que, como investigador, tive que gerir todas as aproximações e definir limites comportamentais: houve quem ficasse interessado no meu trabalho e se prontificasse a colaborar; enquanto outros reagiram mal ao ponto de, num dos casos, ter recebido ameaças de violência física. Felizmente, os poucos incidentes que aconteceram não condicionaram irreversivelmente o meu trabalho.

Uma breve contextualização da sociabilidade noturna entre homossexuais em Lisboa

Durante o Estado Novo, a homossexualidade era considerada como uma patologia psicológica ou como um crime que justificava a aplicação de medidas de segurança, tais como a prisão preventiva. Por estas razões, não existiam estabelecimentos públicos noturnos destinados à sociabilização entre homossexuais, pelo menos não no sentido atualmente aplicado. Assim, até meados da década de 1960, os homossexuais encontravam-se sobretudo em espaços públicos, designadamente em jardins e urinóis, nas estações de caminhos de ferro e nos cais marítimos e fluviais. Nesses espaços a comunicação era estabelecida através de códigos: «metiam conversa ou perguntavam se tinha cigarro ou lume, ou as horas», conta António Serzedelo, líder da Opus Gay, numa entrevista a São José Almeida (2010, 181). Era também comum a presença de polícias à paisana que, muitas vezes, procuravam seduzi-los para depois lhes extorquirem dinheiro ou prendê-los.

Foi com base nesta realidade que os homossexuais sentiram necessidade de deixar as ruas e criar, ainda nos anos sessenta, os primeiros bares próprios: «O primeiro destes bares é o Bar Z, que funcionava no Príncipe Real [...], montado por um administrador da Carris, que era inglês e que tinha um amante chamado Zé, daí o Z, para ele se encontrar com os seus amigos, longe da polícia» (Almeida 2010, 182). Também no Príncipe Real existia o Bric-à-bar, que «foi um dos primeiros espaços frequentados essencialmente por homossexuais» — refere Fernando Santos, ator transformista que interpreta a personagem «Deborah Krystal» — «tinha muito bom aspeto, uma lareira, sofás de pele, tinha um ar muito *british*. Era uma casa muito bonita e muito bem frequentada, onde se realizavam muitas festas privadas».

Após a Revolução de Abril de 1974 os homossexuais assistiram a uma mudança em relação aos princípios discriminatórios que até então marcavam o discurso estatal. Foi nesta época que surgiram os primeiros espaços públicos criados (não exclusivamente, porém tendencialmente) para o público homossexual. Paralelamente, a prática do transformismo começava a dar os primeiros passos. A abertura de estabelecimentos tais como o Memorial, o Travelou (posteriormente Rocambole, Alcazar e Drop's) e o Finalmente Club, contribuiu, ainda no decorrer da década de 1970, para a institucionalização do transformismo enquanto espetáculo público e, simultaneamente, para a criação

de uma rede de sociabilidade entre homossexuais com epicentro no Príncipe Real, zona da cidade de Lisboa onde essas interações poderiam ser desenvolvidas (quase) sem medos de recriminação (Freitas 2013). Numa época em que não existia internet, nem telemóveis, muitos encontros eram marcados nestes espaços de sociabilidade, ou ali aconteciam espontaneamente: «as pessoas encontravam as suas grandes paixões, faziam grandes amizades; eram noites de muita música, dança e alegria», refere Fernando Santos.

A partir da segunda metade da década de 1980 e até meados da década de 1990 iniciou-se uma era pautada pelo medo do VIH-SIDA. Esta época foi vivida com um misto de preocupação e conformidade, como refere João Daniel Madeira, um cliente assíduo, nessa época, dos chamados «espaços gay» do Príncipe Real:

Quando tinha 19 anos e saía para a discoteca eu ouvia os mais velhos a comentar coisas do tipo: «sabes do Filipe?» e o outro respondia «ah tu não sabes?... Ele está no hospital, está bastante mal, parece que é desta que já não sai de lá vivo»; ou então «Tens sabido do António?», e alguém respondia «Ah, não soubeste? O António morreu há duas semanas». Eu ouvia estas conversas t-o-d-a-s a-s n-o-i-t-e-s, mas todas as noites mesmo. E eu saía com frequência, todas as sextas e sábados. Era realmente impressionante. Era uma conversa presente no social das pessoas na altura e que hoje em dia já não existe [atualmente esta cinge-se aos silenciosos cartazes de sensibilização]. Lembro-me que, apesar de toda aquela desgraça, as pessoas eram ainda muito mais promíscuas e faziam loucuras que hoje não se fazem. Ainda houve quem continuasse a fornicar na esquina do lado, mas já não era toda gente, como dantes. Pelo menos era essa a perceção que eu tinha (João Daniel Madeira, entrevista por Marco Freitas, 11 de março de 2013).^[6]

Consequentemente, e após o acentuado decréscimo do número de clientes, houve a necessidade de revitalizar os estabelecimentos através da incorporação de práticas que seriam comuns nas discotecas gay das principais capitais europeias, entre elas o *darkroom* (ou quarto escuro). Como o nome indica, esta é uma divisão sem luz onde os clientes podem interagir sexualmente. O primeiro estabelecimento em Portugal a abrir um quarto escuro foi o Bric-à-bar em 1998 (atualmente Construction

6 João Daniel Madeira, cliente de estabelecimentos do Roteiro gay de Lisboa.

Club). Rui Palminha, na época o «relações públicas» desse estabelecimento, explica como se deu a criação desta divisão:

Tivemos uma reunião entre os empregados do Bric e os donos da altura, Pedro Dias e Artur Esteves, com vista a perceber qual seria a melhor maneira de atrair mais pessoas para dentro do espaço e trazer alguma coisa nova para oferecer ao cliente. Na altura já existiam no estrangeiro quartos escuros, e em Portugal não existia legislação que proibisse nem que autorizasse, logo começamos a pensar em abrir um espaço que fosse totalmente às escuras para que as pessoas fossem lá usufruir dos corpos uns dos outros, ao pé de todos, e seja de quem for. Foi tranquilo na época: apesar de ter sido bem recebido por alguns, foi muito criticado por outros, como em tudo aliás. Na altura foi uma animação. Posso afirmar que eu chegava a ter 50 pessoas na pista e nos dois bares e chegava a ter outros 50 no quarto escuro. O conceito pegou, mantendo-se ainda hoje. Era algo a que já estavam habituados no estrangeiro; em Lisboa ainda não havia nada na altura (Rui Palminha, entrevista por Marco Freitas, 9 de julho de 2013).^[7]

A abertura do primeiro «quarto escuro» em Lisboa veio sublinhar o propósito central de grande parte dos estabelecimentos associados ao *Roteiro gay de Lisboa*: para além destes serem espaços privilegiados para a sociabilidade entre homossexuais, agora era também esperado que os atos sexuais fossem consumados dentro da própria discoteca, sendo para esse efeito oferecidos vários *kits* com preservativos, à semelhança do que já aconteceria em saunas ou em cinemas de sexo.^[8]

Na primeira década do século XXI surgiu um conjunto de novos sistemas de comunicação e redes sociais com vista a otimizar o contacto entre *gays*; os *websites* e aplicações mais famosos deste tipo em Portugal são Manhunt^[9] e Grindr.^[10] Publicitados como meios rápidos, discretos e anónimos, estas aplicações permitem o encontro de homens com homens, organizados com base em vários fatores, designadamente a proximidade. Apesar da crescente popularidade destes meios de comunicação, as discotecas e os bares continuaram a desempenhar uma importante função

7 Rui Palminha, ex-funcionário do Finalmente Club/ex-RP do Bric-à-bar e na época proprietário do Ursus Bar.

8 Atualmente, o Construction Club é a única discoteca em Lisboa que oferece este serviço.

9 Sítio oficial do Manhunt: <http://www.manhunt.net> (acedido a 15 de janeiro de 2015).

10 Sítio oficial do Grindr: <http://grindr.com> (acedido a 15 de janeiro de 2015).

em prol do entretenimento e da procura de parceiros sexuais, como nota «Simão» (nome fictício), trinta e seis anos, cliente assíduo desses espaços:

O engate na discoteca tem inúmeras vantagens em relação ao engate nas redes sociais. Nas discotecas é imediato; vês as pessoas como realmente são e não em fotografias que se calhar nem são representativas do que elas são no dia a dia. Na discoteca não há enganos; ou é ou não é. Já pelas redes sociais podes ser hipócrita («Simão», entrevista por Marco Freitas, 17 de maio de 2013).^[11]

Atualmente, e a julgar pelas informações apresentadas no *Roteiro gay de Lisboa*, grande parte dos serviços encontram-se no Príncipe Real. Entre bares, cafés, saunas, restaurantes, lojas de roupa e acessórios, cinemas de sexo e unidades de saúde vocacionadas para «homens que têm sexo com homens», o *Roteiro* também inclui uma lista de quatro discotecas: Construction Club, rotulada como *mostly gay*; Trumps e Finalmente Club, rotulados como *gay and lesbian*; e Frágil, rotulado como *gay-friendly* (Sousa 2013). Decidi excluir a discoteca Frágil desta investigação devido ao facto de, atualmente, esta não ser frequentada predominantemente por homossexuais, sendo, portanto, a única rotulada no *Roteiro* como *gay-friendly* (*ibid.*). Por esta razão, este estabelecimento não é considerado concorrência direta ao Finalmente Club, ao Trumps ou ao Construction Club.^[12]

O «engate» no *Roteiro gay de Lisboa*

Apesar dos principais protagonistas do *Roteiro gay de Lisboa* serem homens que procuram entrar em contacto com outros homens, as mulheres encontram-se também presentes, porém, em menor número e fazendo-se acompanhar, na maioria dos casos, pelos seus parceiros(as) ou por amigos *gays*. Após ter perguntado porque frequentavam estes espaços (em especial o Trumps), algumas afirmaram que queriam «estar à vontade», que queriam dançar de modo descomprometido

11 «Simão» (nome fictício), cliente de estabelecimentos do *Roteiro gay de Lisboa*.

12 Esta ideia é reforçada pelo facto de nenhum dos meus informantes ter mencionado o Frágil como um dos espaços relevantes para os *gays* na atualidade, apesar de ser referido como um importante espaço de sociabilidade numa perspetiva histórica, nomeadamente nas décadas de 1980 e 1990.

sem a existência de qualquer pressão, sem o receio de serem abordadas por homens à procura de engate. Tendo em conta que a grande maioria dos que frequentam o Finalmente Club, o Construction Club e o Trumps são *gays* ou curiosos à procura de experiências sexuais com pessoas do mesmo sexo, as mulheres não costumam aí ser abordadas com esse propósito — pelo contrário, devido ao seu estatuto sexualmente descomprometido para com o espaço e com as pessoas presentes, as mulheres têm, em muitos casos, um papel intermediário na aproximação entre dois homens, tentando promover a comunicação entre um amigo e outro homem. A título de exemplo, quando ao longo do trabalho de campo me aproximava destas mulheres para tentar perceber a motivação para a sua presença, a conversa finalizava com variantes da seguinte frase: «O meu amigo é tímido e acha-te muito giro, não o queres conhecer?» Outra das razões mais citadas para frequentarem espaços *gay* diz respeito ao interesse pela música e dança, classificando-a como «divertida» ou «comercial». Apesar desta perspetiva ter-me sido narrada a partir da opinião dos meus informantes — quase todos eles homens e *gays* — e de muitas mulheres me terem confirmado, *in loco*, esta perspetiva, esta não deve ser vista como totalizante.

Posto isto, e tendo em conta que a mulher tem, na maioria dos casos, um papel sexualmente descomprometido no contexto dos três estabelecimentos que constituem os terrenos deste trabalho, os principais intervenientes do «engate» são os homens. Antes de mais, qual é a diferença entre o engate entre pessoas do sexo oposto e do mesmo sexo? No engate heterossexual existe um conjunto de condutas que estão fortemente enraizadas em questões de género. Por exemplo, um homem numa discoteca heterossexual costuma ter um conjunto de comportamentos associados ao que é expectável do género masculino e as mulheres do feminino. Concorde-se ou não com esta reificação de traços alicerçados em conceções heteronormativas de género, não podemos ignorar o facto de os discursos em torno dos mesmos serem uma realidade socialmente partilhada. Como tal, a dicotomia definida com base na biologia dos corpos apresentada por vários autores funcionalistas, tais como Talcott Parsons, em relação aos papéis de género, pode ser também atribuída em relação a um possível papel no decorrer de um ato sexual — é esperado que o homem seja o penetrador, a mulher a recetora ou a penetrada (Parsons 1955). No caso de uma discoteca *gay* esta separação não é linear, apesar do critério de género continuar subjacente. A diferença física dos corpos, que seria a primeira distinção

óbvia numa discoteca heterossexual, está praticamente ausente numa discoteca maioritariamente homossexual. Como tal, nem sempre há certezas sobre quem poderá ser o penetrador ou «ativo», o penetrado ou «passivo», ou ambos. Alguns preferem apenas uma das tendências, procurando por conseguinte, e na maioria dos casos, o seu oposto. Para o efeito, e pelo facto de se tratar de dois homens, é necessário recorrer a outros meios ou símbolos (que não a fisiologia) para descortinar as preferências no ato sexual: o modo de andar, de gesticular, de falar e, sobretudo, o modo de dançar. É neste último ponto que reside um dos aspetos centrais para a compreensão do «engate enquanto *performance*» aqui apresentado, na medida em que a dança tem um papel central para revelar as preferências sexuais.

Comunicação através da dança

No decorrer da minha observação de campo ficou implícito que uma parte significativa das pessoas que frequentam as discotecas do *Roteiro* fazem-no com o propósito de engatar. Dinis Gomes, DJ residente há catorze anos no Finalmente Club, confirmou este princípio:

Eu de cima vejo tudo... muitos dos clientes estão lá no engate, a grande maioria, aliás. Podem até vir com vontade de ouvir música ou de ver o *show* [de transformismo], mas se estiveres com atenção, percebes que, no fundo, estão sempre à procura de engate... e se o arranjam cedo vão logo embora, e nem querem saber do *show*, nem da música, nem de nada [...] é uma rebaldaria, é o salve-se quem puder (Dinis Gomes, entrevista por Marco Freitas, 13 de junho de 2013).^[13]

Estas ideias foram-me confirmadas por todos os entrevistados. Segundo João Daniel Madeira, de trinta e nove anos, cliente frequente do Finalmente Club e outros espaços do *Roteiro gay de Lisboa*:

Não tenho qualquer dúvida de que a maior parte das pessoas que lá param é para o engate; é perfeitamente notório. Há uma mudança óbvia logo a seguir ao espetáculo: muitos saem da discoteca e os que ficam procuram engatar. São os desesperados que estão lá à espera para levar alguma coisa

13 Gomes, DJ no Finalmente Club.

para casa... pessoas que têm necessidade de sexo e estão ali à procura. Olha, faz-me lembrar a «canção do engate» de António Variações: o Finalmente depois do espetáculo é descrito naquela letra. É-me óbvio. É do tipo, pode ter passado aqui alguém melhor, mas já foi, logo, tu estás livre e eu estou livre, há uma noite para passar e eu sou o que há; sou melhor do que nada [...] desde que eu frequento o Finalmente sempre foi assim (João Daniel Madeira, entrevista por Marco Freitas, 11 de março de 2013).

«Sócrates» explica, por sua vez, a sua experiência pessoal de engate no Finalmente Club, comparando-a com a dos outros espaços do *Roteiro gay de Lisboa*:

O Finalmente é bom para engatar porque é o único que abre todos os dias! Não vale a pena entrar antes das duas e meia; até essa hora aquilo costuma estar vazio. Entras e ficas logo com a noção do que se está a passar... se tem gente gira ou não. É uma verdadeira roleta russa. Pagas seis euros de entrada, mas pode estar lá gente gira como pode não estar rigorosamente ninguém. Enquanto no Trumps haverá cinco ou seis pessoas giras, pelo menos, no Finalmente é muito habitual chegares lá e não veres uma única pessoa bonita. Depois há aquelas noites bizarras em que vais lá e tens quatro gajos giros e nem sabes para onde te vais virar. É tudo um jogo de sorte e azar («Sócrates», entrevista por Marco Freitas, 17 de maio de 2013).^[14]

As interações entre os clientes são desenvolvidas num ambiente escuro envolvido por muito fumo de tabaco. O elevado número de decibéis faz com que os clientes quase não consigam conversar: para o fazerem têm de gritar aos ouvidos uns dos outros. Perante a dificuldade em estabelecer e manter uma comunicação verbal, a comunicação predominante passa a ser visual e física. O modo como os participantes reagem fisicamente à música, designadamente através da dança, são aspetos particularmente significativos para este processo.

Numa das sessões de trabalho de campo vi um rapaz que, acompanhado pelos seus amigos, dançava de um modo particularmente entusiástico: mexia todo o corpo, desenvolvia coreografias estereotipadas, muitas vezes as que estão presentes nos telediscos das canções, dando especial ênfase a movimentos circulares da anca. Entre outros participantes eram tecidas considerações qualitativas sobre aquele

14 «Sócrates» (nome fictício), cliente de estabelecimentos do *Roteiro gay de Lisboa*.

comportamento, que o relacionavam com identidades ou comportamentos sexuais. Variavam entre observações tais como «aquela é uma passivona louca» ou então «deve levar naquela peida como uma princesa». Estas e outras formas de dançar e os discursos a elas associados estão presentes ao longo da noite, sendo usados pelos seus intervenientes com objetivos diversos, entre eles o de comunicarem ideais no que respeita às suas disposições sexuais. Mais tarde reparei, em particular, na aproximação de dois outros rapazes. Um deles, atrás, introduzia as suas mãos nos bolsos traseiros das calças do outro. Este, por sua vez, respondia com movimentos circulares da anca ao ritmo da música, virando-se em seguida. Após um curto espaço de tempo começaram a beijar-se. «Está feito», dizia alguém ao lado, referindo-se ao sucesso daquele processo de «engate». Um outro acrescentava: «Já se percebe quem vai ser o homem e a mulher na relação», referindo-se aos papéis sexuais respetivamente «ativo» e «passivo». Estes discursos foram confirmados por várias entrevistas a clientes e transformistas. Transcrevo em seguida as palavras do cliente «Sócrates», em relação a este assunto:

Vejo isso no comportamento! O ativo geralmente, e apesar de tudo ainda é uma tendência, é mais viril e não se mexe tanto a dançar... os passivos geralmente têm movimentos muito abertos, angulares... e estão sempre a dançar, fazem grandes círculos. Muitos deles vão dançar em frente do espelho. Gostam de se ver e gostam que os outros os vejam. Os ativos são muito mais discretos, não saem do mesmo sítio. Nem mexem muito as mãos, as pernas e os pés.... Mas obviamente que estas ideias ou preconceitos já conduziram a muitos erros... mas sim, esse é o critério (*ibid.*).

«Alfredo», de quarenta anos, também cliente habitual do *Roteiro gay de Lisboa*, apresenta uma descrição semelhante:

As diferenças de performance do ativo e passivo são óbvias para mim. Por exemplo, um ativo não costuma dançar muito. Ele dança de forma muito limitada, com uma coreografia muito neutra, muito *clean*; enquanto a bichinha quanto mais louca, ou mais próximo da diva, melhor. Às vezes digo que a melhor forma de atrair as bichinhas é estar encostado à parede e fazer cara de sério... esse é também um código performativo. Elas ficam angustiadas e curiosas («Alfredo», entrevista por Marco Freitas, 13 de maio de 2013).^[15]

15 «Alfredo» (nome fictício), cliente de estabelecimentos do *Roteiro gay de Lisboa*.

A associação entre os movimentos corporais e o papel sexual é assim notória. Segundo estas descrições, um comportamento focado em movimentos dos glúteos está relacionado com um conjunto de códigos expressivos ligados a uma ideia de passividade na relação sexual; a uma certa feminilidade e ao papel de recetor no coito anal. Por sua vez, uma dança com movimentos mais rígidos, curtos e pélvicos estaria associada a uma ideia de atividade durante o ato sexual; a uma conceção de masculinidade e ao papel do ativo no contexto de coito anal. Embora circule a ideia de que estas conceções podem não corresponder ao que as pessoas realmente fazem na sua intimidade (o próprio «Sócrates» chama a atenção para o facto destes estereótipos induzirem em erros), este discurso heteronormativo de género associado à forma de dançar encontra-se muito bem sedimentado no âmbito do *Roteiro gay de Lisboa*. «Alfredo» confirma estas ideias referindo-se, em particular, à sua experiência de observação de várias situações na noite *gay* de Lisboa:

A maioria das pessoas, quando engatam, pensam no que poderá vir a acontecer no ato sexual. Eu acho que a música é extremamente importante para isso. No caso do Trumps, onde está tudo muito bem separado em duas pistas é até mais fácil de perceber. No lado das bichinhas [pista da direita], estão as bichinhas passivas e as bichinhas ativas [risos]; sim, porque elas existem. Também existem os masculinos ativos e passivos. Estou lá e observo isso. A bichinha passiva comporta-se e faz coreografias de uma forma tal, para que a bichinha ativa perceba que aquela é passiva. Eu acho que tem a ver com o uso do corpo. Ou seja, através do privilegiar de certas partes do corpo. A bichinha passiva vai privilegiar mais o rebolado, vai empinar o rabo, vai ficar a dançar de costas para com o rapaz em quem ela está interessada e vai olhar para trás para ver se ele está olhando... vai mostrar o que ela quer nessa coreografia, enquanto que o rapaz, a bichinha ativa, faz algo diferente. Este vai rebolar a sua genitália para o outro, tornando-se assim claro... [risos] olha, falei «ela» e «ele» sem querer, mas a verdade é que são estereótipos de tal forma reproduzidos que nem nos damos conta, usamos o masculino e o feminino para o «ativo» e «passivo». É horrível... é a heteronormatividade encerrada nos próprios discursos (*ibid.*).

Os movimentos empregues na dança podem ser usados como códigos expressivos e estratégicos com vista a comunicar um conjunto de ideias relacionadas com as predisposições sexuais. Estas podem ser

desenvolvidas de um modo consciente ou inconsciente, apesar da maioria das pessoas com quem conversei referirem que o fazem de forma consciente. Por exemplo, numa das noites de trabalho de campo fui abordado várias vezes através deste tipo de códigos. Um dos clientes referiu: «tens um ar muito masculino... Porque não olhas para mim? Empinei e abanei o rabo para ti e tu nada fizeste». Mais tarde, e após esclarecer o meu propósito de investigação naquele espaço, este cliente confidenciou-me que, pelo facto de eu aparentar ser «masculino», partiu do princípio que eu seria «ativo», e como tal, usou um conjunto de códigos para me sinalizar que ele era passivo e que estava interessado numa eventual relação sexual. Esta dicotomia ativo/passivo está, por sua vez, associada a ideias de masculinidade e feminilidade, ao ponto de, como referiu «Alfredo», o termo ativo ser usado no masculino e passivo no feminino, ou seja, caracterizando os que penetram como «os ativos» e os recetores como «as passivas». Curiosamente, nunca foi observado um processo contrário, ou seja, chamarem-nos de «ativas» e «passivos»; porém «ativa» pode ser usado com propósitos de ridicularização, tais como «a outra tem a mania de que é ativa, mas na realidade é uma grande passiva». Assim, como refere «Alfredo», a heteronormatividade (por sua vez implícita nas conceções de «masculino» e «feminino») é transposta para as relações homossexuais dentro da discoteca. Estas conceções estão evidenciadas no próprio discurso quotidiano dos seus protagonistas.

A definição de «papéis de género» através da dança é um assunto amplamente desenvolvido por vários autores da etnomusicologia e da etnocoreologia, designadamente por Tulia Magrini e Judith Lynne Hanna. Segundo Magrini:

As cultural constructs, the views on the feminine and the masculine are context-bound and, in general, complementary, so that they regulate the encounter and the relationship between male and female in a given setting. For example, we can consider the rules that discipline the use of the body in the dance, an event that in many societies constitutes not only a means of self-display for the individual, but also, and specially, the traditional occasion for a public relationship between men and women (as well as between persons of the same gender). These rules offer a typical example of the synthesis of ideas on the feminine, the masculine, and on the «proper» interaction between genders (or within a single gender) that distinguish a given community at a given point in time. Dancing provides

a faithful expression of the most diverse and nuanced meanings, since its rules specify who can take part in the dance and how the body is to be used, also allowing or denying specific bodily contact, and regulating other aspects in such a way as to highlight shared ideas on what constitutes an acceptable physical relationship between men and women in the public sphere (Magrini 2003, 6).

Os valores expressos pelos informantes estão assim de acordo com as ideias acima transcritas. Apesar da autora se centrar na dança entre um homem e uma mulher, os mesmos valores parecem assim servir para explicar a aproximação entre dois homens no contexto do *Roteiro gay de Lisboa*. É com base nesta dicotomia do masculino/feminino que devemos analisar a frase «Já se percebe quem vai ser o homem e a mulher da relação», proferida por alguém enquanto eu assistia a um processo de engate. A dança pode ser usada como um meio privilegiado de comunicação por um indivíduo ou grupo que, através de um conjunto de códigos que são previamente reconhecidos pelos seus interlocutores, negociam e antecipam em tempo real e através da *performance* do engate o que poderá acontecer durante o ato sexual. Segundo Judith Lynne Hanna:

As part of a human cultural communication system, dance may purposefully convey information or provide an open channel. Shared knowledge about the form, experience in its use, and information sufficiently lucid to be perceived through the surrounding distractions or impediments are conditions for effectiveness. The dancer (encoder) makes ideas and feelings known to another (decoder) by means of a code held in common (Hanna 1988, 5).

Ao adaptarmos as premissas da citação anterior ao uso da dança no contexto de engate, é possível concluir que os códigos expressivos usados na dança por um «encoder» podem ser percecionados pelo «decoder» como uma forma privilegiada para comunicar as predisposições sexuais de ambos. O uso de movimentos angulares da anca por parte de um performer pode simbolizar a procura de um parceiro ativo, ou pelo menos salientar em público a sua preferência em ser passivo; por sua vez, se privilegiar movimentos pélvicos e curtos pode procurar um parceiro passivo ou, pelo menos, salientar a sua preferência em ser ativo. Podemos encontrar descrições semelhantes em práticas

performativas de diferentes espaços do mundo, na maioria dos casos enquadrados em rituais de passagem ou em danças de acasalamento. Tomemos em consideração a citação de Judith Lynne Hanna sobre os habitantes da Ilha Mangaia, na Polinésia:

Males and females, trained from puberty in sexual techniques, take pride in their sexual prowess. The ideal male lover has stamina for pelvic thrusting motions, the woman for hip rotations and swings. Stylized lovemaking movements are aesthetically pleasing. Their meanings, symbolic of mythic, romantic, and mundane male virility and female seductiveness, characterize dance which varies in style and sexual explicitness among the islands (Hanna 1988, 55).

Porém, apesar destes valores tendencialmente rígidos e heteronormativos fazerem parte do discurso geral dos clientes das discotecas do *Roteiro gay de Lisboa*, nem sempre são representativos da prática sexual: existem pessoas que não entram no jogo ou que não operam com esses códigos, enquanto outros procuram subvertê-los com o propósito de ocultar ou iludir a sua preferência.

A (des)construção de estereótipos

Os valores e os discursos acima citados são vistos por muitos enquanto estereótipos que não têm, ou não deveriam ter qualquer representatividade nos comportamentos. Segundo «Sócrates»:

A minha experiência já provou que apesar de muitas vezes os sinais parecerem evidentes, nem sempre estão em consonância com a posição sexual das pessoas. Já vi quem parecesse declaradamente passivo por causa dos tiques e do modo como dançava e que depois era exatamente o contrário. E vice-versa. Já apanhei muitas surpresas. Agora que penso nisso, é mais fácil encontrar alguém que diga que é ativo ou versátil do que passivo... mas depois no ato acabam por ser só passivos. Eu acho que isso acontece porque o passivo assume de uma forma integral a sexualidade *gay*, enquanto um ativo não a assume totalmente, porque ainda há algo de heterossexual naquilo que ele faz... há uma ilusão de heterossexualidade... porque é ele quem penetra, logo faz algo que podia fazer com uma mulher. Enquanto que, por sua vez, se acredita que o passivo nunca

poderia fazer algo semelhante com uma mulher, daí dizer-se que o passivo é *gay* a cem por cento. Há que admitir que existem muitos elementos de homofobia dentro da comunidade *gay*... e estes estereótipos são representativos dessa mesma homofobia («Sócrates», entrevista por Marco Freitas, 17 de maio de 2013).

João Daniel Madeira, de trinta e nove anos, também cliente assíduo de espaços *gay* há mais de vinte anos, refere o mesmo problema:

Há pessoas que vêm a ideia de ser passivos como se fosse uma vergonha: são muito poucas as pessoas que ouves na discoteca a dizer «ah, sou passiva, sou passiva!» Lá está... a ideia de que ser ativo é mais prestigiante do que ser passivo. Mas é uma estupidez, porque ambos são precisos — não pode haver um ativo sem um passivo, não pode haver esta ideia de haver um penetrado, sem haver quem penetre e vice-versa. Mas ainda hoje, parece que penetrar é menos mau do que ser penetrado, ou seja, basicamente, se não lebares no cú és menos paneleiro do que se lebares. Entre nós isto é assim, e acontece com muita frequência. Eu já conheci muitas pessoas que diziam que eram ativas e depois na cama foram só passivas; eram sempre ativas, depois chegava a hora da verdade e punham-se a jeito! Isso acontece porque mesmo entre nós [*gays*] há aquele estigma de ser passivo, é como se fosse um papel inferior, menos digno, digamos assim. É uma estupidez tudo isto, mas é o que acontece, infelizmente. O papel do passivo continua a ser ridiculizado entre os próprios *gays* e é tão notório hoje como há 20 anos atrás... por sua vez ninguém ridiculiza um ativo (João Daniel Madeira, entrevista por Marco Freitas, 11 de março de 2013).

Ambos os testemunhos apontam para a existência de um estigma em relação ao ser passivo. Ou seja, para muitas pessoas ser passivo é algo desprestigiante, mau ou vergonhoso. O papel do passivo está associado à «mulher da relação» (como alguém comentou no Finalmente Club), por essa razão, é visto como motivo de troça para alguns. Estes estereótipos são de tal forma vinculados que a grande maioria do público do Finalmente Club parte do princípio que os transformistas que aí atuam são todos passivos, pelo facto de se vestirem e procurarem emular a mulher em palco, situação que não corresponde à realidade, como nota o transformista João Velosa que interpreta a personagem «Nyma Charles»:

Muitos acham que queremos ser mulheres, é verdade. E nós somos um bocadinho discriminados exatamente por isso. Mas isso também não me preocupa. Porque quem me conhece sabe que não é assim [...], eu não quero ser mulher. Eles acham que na cama somos mulheres, acham que somos todos passivos. O que se enganam. Isso para mim é uma ignorância total porque as pessoas não sabem diferenciar uma profissão do dia a dia. Se me vierem perguntar em termos de curiosidade eu até respondo. Como não se interessam pelo que pensamos partem do princípio que ao sermos mulheres em palco, somos passivos na cama. É ignorância (João Velosa, entrevista por Marco Freitas, 27 de julho de 2013).^[16]

Por esta razão alguns evitam evidenciar essa sua faceta na discoteca através da neutralização de movimentos, ou do recurso a movimentos associados ao seu oposto. Outros, tais como «Alfredo», fazem questão de usar esses códigos com o propósito de os subverter pelo facto de não concordarem com a dicotomização patente:

Não gosto de ser tratado como um padrão. Eu detesto esses códigos... de tal forma que se eu perceber que uma pessoa os usa de forma contínua, eu uso-os contra ela mesma. Geralmente costumo dar-lhes o que eles não querem receber, para ver como é que elas reagem. Se estiver com alguém que está a fazer a coreografia do masculino, do ativo, eu faço essa coreografia também para o testar... para ver o que ele faz... para ver se ele consegue lidar com o improvisado. E claro, aí percebo se ele leva demasiado a sério estas separações heteronormativas. Não é por perversão, mas sim como um teste para ver se a pessoa está tão presa assim aos estereótipos, porque um universo tão linear e pequeno não me interessa sexualmente. Quero perceber se ela consegue passar por cima desses estereótipos. Quando um homem com uma postura completamente masculina e heteronormativa se aproxima, eu reajo de forma ainda pior, porque por detrás desse comportamento está toda uma postura de poder. Ao contrário da bichinha que está rebolando de costas na minha direção, o masculino está me oprimindo. Por sua vez, um dia virei uma bichinha que estava de costas e ela foi embora porque eu não estava a entrar no jogo dela, ela percebeu que eu não a ia oprimir do modo que talvez ela gostasse («Alfredo», entrevista por Marco Freitas, 13 de maio de 2013).

16 João Velosa «Nyma Charlles», transformista do Finalmente Club.

Ao responder à investida com códigos inversos ao expectável, «Alfredo» procura desconstruir a heteronormatividade implícita nos discursos sobre género e sexualidade na dança. O cliente salienta ainda que estão implícitas relações de poder nestes discursos, operadas em estruturas binárias entre o dominador/dominado, reificando e justificando, por sua vez, uma hipotética superioridade do masculino em relação ao feminino e, consequentemente, do ativo em relação ao passivo. O «*gay* efeminado», o *travesti* e a «bicha» (quando operado num sentido pejorativo) são representativos de uma esfera da feminilidade; por sua vez, o homem masculino, ativo e que apresenta uma postura ou um gosto que se aproxima do que é convencional e socialmente predominante acaba por ser mais bem visto. Esta hierarquização foi particularmente notória quando me apresentei como investigador também interessado em estudar a prática do transformismo em Lisboa. Muitos reagiram a essa informação com variantes da frase «não devias dar protagonismo a essa gente; eles dão péssimo nome aos homossexuais; por causa deles todos pensam que somos bichas loucas e que queremos ser mulheres». Ficou a ideia geral de que ser feminino é mau, é uma arma de desvalorização, enquanto ter um comportamento o mais próximo possível do heterossexual e, por conseguinte, do masculino é particularmente valorizado. Estas ideias são especialmente evidentes nos perfis sexuais existentes em redes sociais, tais como o Manhunt e Grindr, onde se podem ler várias frases como «straight-acting please», «man to man only», «nada de rapazes efeminados, por favor», ou «nada de bichinhas, se gostasse preferia estar com mulheres». A heteronormatividade é assim um elemento particularmente enraizado e valorizado. Por discordar com estes discursos heteronormativos é que «Alfredo» procura subverter estes estereótipos ainda na discoteca:

Irrita-me quando uma pessoa é *gay* e que me diz o tempo inteiro que aparentar ser *gay* é um horror. Isso é ofensivo, muito ofensivo mesmo. Acho particularmente horrível quem usa isso como forma de efetivar poder ou de hierarquização, porque é isso que acontece. Ou seja, se eu ajo que nem um heterossexual e se eu sou ativo eu sou melhor que vocês todos. Infelizmente isto é mais comum do que parece. Quem está no lado esquerdo do Trumps a dançar música eletrónica com uma postura masculina acha-se superior aos que estão na pista direita a dançar a música comercial. Isso é perverso porque está a reproduzir dentro da discoteca o que a sociedade faz cá fora. Quem diz no Trumps, diz em qualquer outra

discoteca. E não devia ser assim, aquele é um espaço onde as pessoas se deviam divertir e esquecer esses estereótipos. Porém, acontece exatamente o contrário, ali dentro tu revês de forma cruel e neurótica o processo de estigmatização do homossexual. O pior é que esse grupo está a ser rebaixado e maltratado pelos próprios *gays* (*ibid.*).

Conclusão

A análise dos discursos mediatizados promovidos por estes estabelecimentos sobre música/dança faz-nos perceber que as regras da heteronormatividade em relação ao género e sexualidade, que idealmente se querem ver quebradas nestes espaços, não o são de todo; pelo contrário, são amplamente reproduzidas e reforçadas. Idealmente, estes seriam espaços onde conceitos tais como masculino, feminino, homem, mulher, ativo, passivo, instrumental e expressivo deveriam ser negociados fora de um campo heteronormativo; idealmente estes espaços seriam livres de prisões conceptuais, no que alguns autores reclamariam como *queer* (Jagose 1996; Butler 1993). Porém, a minha experiência de campo e a análise dos dados etnográficos fizeram-me perceber que estes conceitos, referidos por alguns enquanto «heteronormativos», não só são usados de forma incisiva como constituem, em muitos casos, o modelo hegemónico através do qual os assuntos «sexo» e «sexualidade» são tratados nestes espaços, mesmo tratando-se de relações entre pessoas do mesmo sexo. Consequentemente, e recuperando aqui as palavras de Alfredo: «ali dentro tu revês de forma cruel e neurótica o processo de estigmatização do homossexual.»

Através da observação de campo e da análise da linguagem dos seus intervenientes, percebi que o «engate» teria na dança um veículo sociocomunicativo privilegiado para salientar um conjunto de ideias em relação às predisposições sexuais dos indivíduos, sobretudo no que se reporta ao ato de «fazer sexo», induzidas através de um conjunto de códigos expressivos socialmente partilhados: por exemplo, um comportamento expressivo focado em movimentos dos glúteos está relacionado com uma ideia de passividade na relação sexual, a uma certa feminilidade e ao papel de recetor. Por sua vez, uma dança com movimentos mais rígidos, curtos e pélvicos, está associada a uma ideia de atividade durante o ato sexual, a uma conceção de masculinidade e ao papel do ativo. Apesar de estarem numa discoteca frequentada

por homossexuais, note-se que os processos obedecem a valores do tipo heteronormativo, transpondo assim as características estruturais do casal heterossexual para o domínio da homossexualidade — uma premissa que entra em oposição com os valores prevalentemente veiculados pela *queer theory*.

Assim, concluo que as identidades sexuais operadas nestas discotecas são definidas com base na heteronormatividade. Estas não são construídas numa oposição dialética entre homossexual e heterossexual, mas sim num âmbito microestrutural, ou seja, entre «homens efeminados» e «homens masculinos» e entre possíveis «ativos» e «passivos».

O Finalmente Club, o Trumps e o Construction Club são espaços onde os intervenientes organizam conceptualizações e negociam posições físicas e ideológicas com base em ideias sobre masculinidades e feminilidades. Nestes espaços, essas concepções são imaginadas, antecipadas, reforçadas, desafiadas e/ou negociadas através da dança. Os clientes, quando envolvidos no processo de engate, traçam e negociam limites relacionados com a sua identidade sexual: o que sou, o que posso vir a ser, até onde posso ceder, ou ainda mais importante, o que não quero ou o que não posso demonstrar ser. Ser ativo ou ser passivo? Ser o que muitos consideram ser a «parte masculina» ou a «parte feminina»? Tudo isto é guiado e definido através de comportamentos e códigos expressivos socialmente reconhecidos através do gesto, música e dança, transformando assim o processo de engate numa variante performativa através da qual os seus protagonistas criam uma imagem, a veiculam através do seu corpo e esperam resposta (idealmente positiva) por parte do seu público-alvo. O estudo do «engate enquanto *performance*» clarifica, assim, a relação entre a dança e a organização social, demonstrando ser um veículo privilegiado para a compreensão alargada da sexualidade em espaços de sociabilidade noturna em Lisboa.

Referências

- Aboim, Sofia. 2013. *A sexualidade dos portugueses*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Almeida, São José. 2010. *Homossexuais no Estado Novo*. Lisboa: Sextante Editora.
- Bohlman, Philip. 1996. «Fieldwork in the Ethnomusicological Past.» In *Shadows in the Field. Studies in Ethnomusicological Field Methods*, editado por Gregory Barz e Timothy Cooley. New York: Oxford University Press.

- Butler, Judith. [1990] 2002. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge.
- _____. 1993. *Bodies that Matter: On the Discourse Limits of «Sex.»* New York: Routledge.
- Castelo-Branco, Salwa. 2010. «Etnomusicologia.» In *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, editado por Salwa Castelo-Branco, Vol. 2, C-L, 419-32. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.
- Foucault, Michel. 1978. *The History of Sexuality. An Introduction*. Vol. 1. Paris: Éditions Gallimard.
- Freitas, Marco Roque de. 2013. «“Podem chamar-lhe loucura mas achamos que é cultura”: música e a performance da sexualidade numa discoteca em Lisboa.» Dissertação de mestrado em Ciências Musicais – Etnomusicologia, Universidade NOVA de Lisboa.
- Garcia, Luis-Manuel. 2013. «Doing Nightlife and EDMC Fieldwork.» *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 5(1):3-17.
- Grindr. 2013. «Homepage.» Acedido a 28 de julho de 2013. <http://grindr.com>.
- Hanna, Judith Lynne. 1988. *Dance, Sex and Gender*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Jagose, Annamarie. 1996. *Queer Theory. An Introduction*. New York: New York University Press.
- Kapchan, Deborah. 1995. «Performance.» *The Journal of American Folklore*, 108(430):409-508.
- Magrini, Tulia. 2003. *Music and Gender*. Chicago: University of Chicago Press.
- Manhunt. 2015. «Homepage.» Acedido a 15 de janeiro de 2015. <http://www.manhunt.net>.
- Miyake, Esperanza. 2013. «Understanding Music and Sexuality through Ethnography: Dialogues between Queer Studies and Music.» *Transposition. Musique et sciences sociales* 3. Acedido a 1 de julho de 2019. <http://journals.openedition.org/transposition/150>. DOI: 10.4000/transposition.150.
- Nettl, Bruno. 1996. «Relating the Present to the Past. Thoughts on the Study of Musical Change and Culture Change in Ethnomusicology.» *Music & Anthropology* 1. Acedido a 1 de julho de 2019. <https://www.umbc.edu/MA/index/number1/nettl1/ne1.htm>.
- _____. 2005. *The Study of Ethnomusicology. Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Parsons, Talcott. 1987. *Family Socialization and Interaction Processes*. London: Routledge.
- Priberam. 2015. «Engate.» Acedido a 15 de janeiro de 2015. <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=engate>.
- Qureshi, Regula. 1987. «Music Sound and Conceptual Input: a Performance Model for Musical Analysis.» *Ethnomusicology* 31:56-87.

- Rice, Timothy. 1987. «Toward a Remodeling of Ethnomusicology.» *Ethnomusicology* 3:473.
- . 2003. «Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography.» *Ethnomusicology* 47 (2):151-79.
- Seeger, Anthony. 1992. «Ethnography of Music.» In *Ethnomusicology. An Introduction*, editado por Helen Myers, 88-109. London: Macmillan Press.
- Sousa, Isidro. 2013. *Lisbon Gay Guide 2013*, 10ª ed., Lisboa: Korpus.
- Whitehead, Tony Larry e Laurie Price. 1986. «Summary. Sex and the Fieldwork Experience.» In *Self, Sex and Gender in Cross-cultural Fieldwork*, editado por Tony Larry Whitehead e Mary Ellen Conaway. Illinois: Board of Trustees of the University of Illinois.

Entrevistas

- «Alfredo» (nome fictício), cliente de estabelecimentos do *Roteiro gay de Lisboa*, entrevista por Marco Freitas, 13 de maio de 2013, Lisboa, 18h30.
- Dinis Gomes, DJ no Finalmente Club, entrevista por Marco Freitas, 13 de junho de 2013 no bar Tr3s, Príncipe Real, Lisboa, 22h30.
- Fernando Santos «Deborah Krystal», diretor artístico e transformista no Finalmente Club, entrevista por Marco Freitas, 8 de março de 2013 no Café Rosa dos Ventos, Praça da Alegria, Lisboa, 17h00.
- João Daniel Madeira, cliente de estabelecimentos do *Roteiro gay de Lisboa*, entrevista por Marco Freitas, 11 de março de 2013 no Hostel Morpheus, Rua do Conde Redondo, Lisboa, 18h15. João Velosa «Nyma Charles», transformista no Finalmente Club, entrevista por Marco Freitas, 27 de julho de 2013 no café Baiana, Avenida da Liberdade, Lisboa, 17h00.
- Rui Palminha, ex-funcionário do Finalmente Club/ex-RP do Bric-à-bar e atual proprietário do Ursus Bar, entrevista por Marco Freitas, 9 de julho de 2013 na Praça das Flores, Príncipe Real, Lisboa, 17h00.
- «Simão» (nome fictício), cliente de estabelecimentos do *Roteiro gay de Lisboa*, entrevista por Marco Freitas, 17 de maio de 2013, Lisboa, 19h00.
- «Sócrates» (nome fictício), cliente de estabelecimentos do *Roteiro gay de Lisboa*, entrevista por Marco Freitas, 17 de maio de 2013, Lisboa, 18h00.

NOTAS SOBRE OS AUTORES

Angela Portela é graduada em Música (Piano) e Mestre em Musicologia Histórica (2005) pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Como docente, lecionou na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte e na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Como investigadora, dedica-se ao estudo histórico da atuação de mulheres musicistas no Brasil (transição do século XIX para o XX). Atualmente, é bolsista da CAPES/Brasil – Doutoramento em Ciências Musicais Históricas na Universidade NOVA de Lisboa. É membro do Grupo de Investigação Música no Período Moderno, integrado ao CESEM – NOVA FCSH.

Filipe Gaspar é bolseiro do programa doutoral em Ciências Musicais «Música como Cultura e Cognição», da Universidade NOVA de Lisboa, com financiamento FCT (PD/BD/132377/2017). O seu principal terreno de investigação é o espetáculo músico-teatral praticado em Portugal durante a segunda metade do século XIX, com particular interesse no estudo da opereta, café-concerto, e de temas como a circulação do espetáculo, sociabilidades, imprensa periódica e género. É membro do Centro de

Estudos de Sociologia e Estética Musical, onde integra o Grupo de Investigação Música do Período Moderno, a Linha de Estudos de Ópera e o Núcleo de Estudos de Música na Imprensa.

Isabel Pina é doutoranda em Ciências Musicais na NOVA FCSH e bolseira de doutoramento FCT. Interessa-se sobretudo pelo estudo da história da música em Portugal nos séculos XIX e XX, música e ideologia, nacionalismo, neoclassicismo, análise musical, música na imprensa periódica e crítica musical, temas em torno dos quais tem vindo a participar em diversos congressos nacionais e internacionais. Terminou o mestrado em Ciências Musicais em 2016, com a dissertação «Neoclassicismo, nacionalismo e latinidade em Luís de Freitas Branco, entre as décadas de 1910 e 1930», e desenvolve actualmente investigação sobre a posteridade de Luís de Freitas Branco e o conceito de escola de composição. No CESEM, é membro do Grupo de Teoria Crítica e Comunicação e uma das fundadoras e coordenadoras do Núcleo de Estudos em Música na Imprensa.

Joana Freitas é doutoranda em Ciências Musicais Históricas na NOVA FCSH com uma bolsa de doutoramento FCT (SFRH/BD/139120/2018) e concluiu o mestrado na mesma instituição com a dissertação «The music is the only thing you don't have to mod: a composição musical em ficheiros de modificação para videojogos». É actualmente membro da Coordenação do Núcleo de Estudos em Música e Cibercultura (CysMus), assim como membro das linhas de investigação SociMus e NEGEM, que integram o Grupo de Teoria Crítica e Comunicação (GTCC) do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM). As suas principais áreas de interesse são a ludomusicologia e o estudo da música em videojogos e audiovisuais, a música e sociabilidades em plataformas digitais e estudos de música e género.

Júlia Durand é membro do Núcleo de Estudos em Género e Música (NEGEM), do Grupo de Estudos Avançados em Sociologia da Música (SociMus) e do Grupo de Estudos Avançados em Música e Cibercultura (CysMus), do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM). Concluiu a licenciatura e mestrado em Ciências Musicais na NOVA FCSH, encontrando-se de momento a realizar o doutoramento em Ciências Musicais – Musicologia

Histórica na mesma universidade, enquanto Bolseira de Doutoramento FCT (SFRH/BD/132254/2017). A sua investigação centra-se maioritariamente no uso da música em meios audiovisuais, em particular na produção e utilização de música de catálogo (ou *library music*) e a sua comercialização em plataformas *online*. Desde 2015, desempenha também uma actividade de escrita de guiões para espectáculos músico-teatrais e música electrónica.

Marco Roque de Freitas é Doutor em Ciências Musicais, variante de Etnomusicologia na NOVA FCSH; e investigador integrado no Instituto de Etnomusicologia: Centro de Estudos de Música e Dança. Exerce funções de docência na NOVA FCSH desde 2010 e integra vários projectos de investigação. Os seus interesses teóricos centram-se na história da Etnomusicologia, construção de identidades de género e sexualidade, nacionalismo musical em África subsariana e curadoria digital relacionada com cultura expressiva.

Maria José Artiaga fez a sua licenciatura e mestrado em Ciências Musicais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa e doutorou-se em Musicologia na Royal Holloway da Universidade de Londres. Foi professora coordenadora da Escola Superior de Educação de Lisboa.

É investigadora no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) ao qual pertence desde 1997. Integrou várias equipas de investigação em projectos financiados pela FCT. As suas publicações têm incidido sobre tópicos relacionados com a música portuguesa da segunda metade do século XIX, tais como ópera e opereta, crítica musical, ensino de música e estudos de género.

Paula Gomes-Ribeiro Musicóloga.

Professora do Departamento de Ciências Musicais da NOVA FCSH (onde leciona desde 2005), Investigadora do CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical e membro da sua direcção. Desenvolve investigação nos domínios da sociologia da música, cibercultura, estudos de ópera e género. Coordena o Núcleo de Estudos Avançados em Sociologia da Música e o Núcleo de Estudos em Género e Música no CESEM, sendo igualmente co-fundadora do CysMus (Música e Cibercultura). Diplomou-se em Ciências Musicais pela NOVA FCSH e concluiu o mestrado e doutoramento em Musicologia na Universidade de Paris VIII. Fez os seus estudos musicais na Academia de Música de Sta. Cecília e no Conservatório Nacional. Por entre as suas publicações refiram-se o livro *Hystérie et mise en abîme, le drame lyrique au début do*

XXe siècle (Harmattan) e a co-coordenação dos livros *Log In, Live On: Música e cibercultura na era da Internet das Coisas* (2018) e *Falar de mulheres* (2016). Colaborou, como crítica musical, em vários jornais e revistas, realizou programas de rádio e produziu textos musicológicos para FCG e TNSC. Como encenadora assinou várias produções de ópera, entre as quais *Comedy on the Bridge*, de Martinu, no TNSC, e a estreia moderna de *Susana*, de Alfredo Keil.

Teresa Gentil é compositora, intérprete e investigadora.

É atualmente doutoranda em etnomusicologia e bolseira de investigação com o financiamento da FCT (SFRH/BD/137392/2018). É mestre em etnomusicologia pela Universidade NOVA de Lisboa, licenciada em composição pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (Porto) e pós-graduada em Educação pela Universidade dos Açores. Compõe para orquestra, teatro, teatro musical, cinema, dança e colabora regularmente com o serviço educativo da Casa da Música, Fábrica das Artes (CCB) e Plano Nacional de Leitura. Tem editados cinco álbuns de música original tendo sido distinguida com o prémio Labjovem/Música, atribuído pelo Governo Regional dos Açores, e com o prémio Zeca Afonso, atribuído pelo município de Almada.

ÍNDICE REMISSIVO

- activism* 85, 86, 100, 107
activist 100, 101, 103
album 66, 85, 86, 88, 90, 91, 93-96, 99, 101, 106
alta comédia 53
Amann, Ebo 25, 31, 33, 39, 40, 43-45
Amann-Weinlich, Josephine 21, 23, 31, 32, 35, 36, 38-40, 42-45
andróginos 32
aristocracia 28, 130
arquétipo 62, 161, 172, 174
Arroyo, Antonio 58
artista 28, 50, 52, 53, 55, 57-60, 62, 66, 102, 116, 118-120, 122-125, 129, 138, 148
ativo 121, 123, 217, 219-228
atriz 53-55, 62, 63, 67, 116, 118, 120, 122-124, 129, 132, 145, 150
atrizes-cantoras 49, 52, 53, 55, 58, 62, 64, 65
audiovisual 155, 159, 181, 184, 193, 202
autenticidade 187, 199
autonomia 22, 58, 161
autora 21, 29, 39, 43, 52, 56, 69, 80, 86, 116-118, 129, 156, 163, 167, 171, 182, 184, 195, 208-210, 222
Azevedo, Arthur 63

banda sonora 155, 156, 159, 160, 164, 170, 171, 173
bares 193, 194, 207, 212, 214, 215
Bastos, Palmira 47, 52-55, 57, 58, 62, 63, 65, 66

Beirão, Luaty 101, 102, 110
Benoît, Francine 71, 76-81
binário 145, 161, 174
bossa nova 87, 92
boulevards 121
Branco, Luís de Freitas 70-82
burguesa 66, 119, 145, 146
burgueses 56, 123
burguesia 47, 49
Butler, Judith 21, 109, 208-210, 227, 229

canto 41, 54, 62, 69, 104, 119, 120, 122, 138, 140
cantora 24, 52-55, 62, 63, 88, 95, 107, 119-121, 128, 193
capital simbólico 122, 125
capital social 123, 162, 166
capitalista 27
Cardoso, Ciríaco 121, 125-127, 131, 133, 134, 137, 139, 142, 146-149, 151
carreira 43, 53, 54, 61, 66, 72, 76, 77, 80, 81, 119, 145
casamento 25, 43, 119, 123-125, 127-130, 132, 133, 144, 154, 160, 165
celebridade 115, 117, 125, 131
cenários 153, 187, 197, 200, 202
Chaminade, Cécile 61
cibercomunidades 173
ciências sociais 208
Clave Bantu 88-91, 101, 111
Cochofel, João José 71, 74, 75

- códigos 57, 161, 166, 172, 189, 190, 200, 201, 208-210, 212, 220-223, 225-228
- comercialização 155, 159, 232
- cômico 138, 144-146, 154
- companhia 51, 55, 70, 115, 116, 125-128, 131, 146, 147, 187, 188, 196
- comportamentos 57, 64, 123, 138, 145, 146, 172, 183-185, 191, 207, 210, 211, 216, 219, 220, 223, 225-228
- compositor 38, 41, 65, 70-74, 78, 79, 81, 115, 126-128, 131, 133, 141, 149, 155, 156, 159, 162, 196
- compositora 22, 23, 29, 43, 48, 53, 61, 64, 69, 71, 76
- comunicação 21, 43, 49, 70, 107, 122, 146, 147, 212, 214, 216-218, 222
- Conceiving Sexuality* 182, 204
- concert* 23, 46, 61, 85-87, 92, 106
- concerto 28, 29, 38-40, 42, 44, 48, 59, 76, 86, 88, 120
- Conservatório Nacional 54, 59, 69, 71, 73, 76
- construtivismo 208
- consumo 35, 121, 160, 169, 192, 200
- convênções 157-159, 173, 189, 195, 196
- corpo 66, 89, 92, 97, 115-118, 122, 128, 168, 169, 181, 196, 209, 214, 216, 218, 220, 228
- corpo de baile 116
- correspondência 69, 71, 72, 74, 76, 81, 126, 131, 196
- cosmopolita 194, 201
- Luiz Costa 59, 60
- Costa, Leonilda Moreira de Sá 59, 60
- crítica 39, 47, 52, 53, 57, 59, 69-71, 76, 80-82, 105, 127, 136, 184
- crítico 35, 36, 63, 70, 71, 76, 119, 146
- crônicas 28, 158
- cronista 29, 32-34, 44, 76
- dança 29, 38, 122, 144, 207, 208, 210, 211, 213, 216-222, 226-228
- desigualdade 118, 154, 163, 197, 200
- diegético 138, 168, 192, 193
- digressão 23, 24, 26, 27, 30, 33, 39, 40, 55
- discípulo 71, 72, 75-80, 132
- discotecas 207, 208, 210, 211, 213-215, 217, 223, 228
- divette* 67, 115, 150
- docência 22, 232
- dominação 159, 164, 165, 172, 173
- Dworkin, Andrea 181, 184, 185, 203
- educação sexual 183
- eletrônica 192, 193
- eletrônico 198
- emancipação 43, 55, 57, 119, 126, 147, 194
- Emissora Nacional-RDP 70, 71, 73
- empoderamento 125, 162, 164, 168
- empresário 25, 27, 30, 31, 33, 39, 43, 44, 48, 51, 55, 116, 126, 131
- engate 207, 208, 210, 211, 215-219, 222, 227-229
- enredo 123, 127, 128, 131, 138, 144
- entretenimento 24, 126, 182, 215
- épico 153
- erótica 131, 183, 185
- Erotica X 186, 188, 195, 196
- erotismo 136, 181, 182, 185, 186, 190, 201, 202
- erotização 115, 190, 196, 201, 202
- escolaridade 21, 117
- esfera privada 49, 168
- esfera pública 47, 49, 50, 52, 58, 62, 65, 66, 140, 146, 149, 168

- espaço privado 22
 espaço público 23, 121
 espectador 157, 160, 162, 163, 165, 171, 197
 espetáculo(s) 50, 51, 55, 57, 58, 62, 64, 115-117, 119, 121, 123, 125-127, 133, 140, 145, 146, 212, 217, 218
 espólio 71, 72, 148, 149
 estereótipo(s) 157, 161, 186, 188, 192, 195, 196, 202, 220, 223-227
 estética 187, 188, 191, 198, 200, 202
 estrela 115, 117
 estrutura social 21, 56
 etnográfico 211
 etnomusicologia 207, 208, 221, 229
 exotismo 123, 163

 falsete 138, 145, 146
 fantasia 38, 60, 153, 154, 157, 161, 163
 fantástico 154, 158, 161
 fã 154, 155, 173, 174, 192
 feminilidade 44, 53, 64, 119, 122, 140, 165, 168, 169, 172, 190, 191, 220, 221, 226, 227
 feminina(o) 26, 32, 35, 41, 43, 47, 49-53, 55, 56, 58-60, 62, 65, 66, 115-118, 125, 145, 150, 172, 174, 188, 192, 194-196, 216, 220-222, 226-228
feminist 100, 103, 105, 107, 110, 192, 204
 feminista 47, 107, 161, 162, 183, 187, 188, 190, 191, 193, 194, 196
 filmes 157, 158, 182, 184, 186-190, 192-194, 198, 201, 202
 formação instrumental 27, 39
 formação musical 22, 27

 Frazão, Aline 85-111
 Freitas, Maria Helena de 69-83

Game of Thrones 153-160, 162, 164, 167, 170-177
gay 140, 149, 151, 207, 209-211, 213-220, 222-224, 226, 230
gay-friendly 207, 215
gender 42, 45, 66, 85, 86, 100-102, 108-110, 140, 146, 148, 161, 175-177, 190, 203, 204, 209, 221, 229, 230
 gênio 78, 80, 81
 gesto 143, 228
 Gonzaga, Chiquinha 48, 64-66, 123
 gosto 27, 36, 38, 107, 115, 225, 226
 Guerra das Rosas 154

 heroína 105, 161
 heteronormatividade 123, 132, 133, 220, 221, 226-228
 heterossexual 181, 184, 187, 188, 209, 216, 217, 223, 226, 228
 homossexual 207, 209, 212, 217, 227, 228
 homossociabilidade 131

 identidade 50, 76, 94, 107, 122, 160, 162, 169, 184, 187, 191, 196, 211, 228
 ideologia 49, 161, 231
 igualdade 129, 159, 191, 192
 igualdade de gênero 191
 imagem 27, 28, 35, 49, 50, 52, 53, 57-59, 62-65, 67, 70, 75, 80, 103, 106, 107, 117, 125, 194-196, 198, 200, 211, 228
 imprensa 22-28, 30, 31, 40, 42-44, 48-52, 55, 58, 63-66, 70, 75, 81
 incesto 153, 168-170
 indústria pornográfica 186, 193, 199

- industrialização 22, 47
instrumentista 22, 43, 59, 61, 62
Insular 85, 86, 94-96, 98, 100-103, 106, 107, 110
interpretação 38, 60, 80, 87, 116, 119, 129, 147, 157, 162, 189
intérprete 73, 146
- jazz 87, 190
jornal 23, 24, 27, 28, 30, 39, 63, 71, 76, 117, 119, 120, 122-125
jornalista 36, 44
- ladies* 28, 30-32, 36, 37, 44, 45
lei da rolha 116, 117
leitmotif 157, 162
lésbica 209
library music 186-190, 194, 196, 201-203
libreto 127-129, 136
linguagem 86, 157, 198, 227
livro 21, 189, 197
locutora 70, 80
Lopes-Graça, Fernando 69, 71-77, 79, 80, 82, 83
Lust Cinema 186, 187, 192, 194
- MacKinnon, Catharine 181, 184, 185, 197
maestrina 21, 23-25, 28-31, 35-40, 42-45, 64
maestro 36, 39, 71, 148
mágicas 51, 54-66
Martin, George R. R. 153, 157, 161, 163, 169, 175, 177
masculinidade(s) 36, 130, 140, 143, 172, 190, 191, 220, 221, 227, 228
matineés 42
medieval 153, 154, 157, 158, 161, 163, 170, 174
- mercados 159, 188
mestre 54, 60, 69, 71-81, 132
misoginia 132, 154
misóginos 187
monarquia 27, 127, 128, 148
Movimento 85, 86, 91-94, 106, 107
mulher 21-23, 25, 27, 29, 35, 40, 42-44, 47, 48, 50-53, 55-63, 65, 69, 80, 81, 103, 106, 115-119, 122, 124-132, 143, 144, 150, 161, 162, 166, 171, 172, 174, 216, 219, 222-225, 227
music 21, 22, 28, 42, 44, 45, 61, 66, 85-88, 91-95, 100, 102, 104-106, 108-110, 149-151, 153, 156-158, 175-177, 183, 186, 188-190, 192-196, 201-205, 229, 230
musical 21-24, 27, 30, 31, 36-38, 42-46, 53, 58, 59, 61, 67, 69-71, 74-77, 80, 81, 86-88, 90, 93-95, 99, 106, 108, 109, 119, 126, 133, 140, 147-150, 156-160, 162, 165, 167, 168, 171-175, 177, 186, 189, 190, 201, 203, 210, 229, 230
músicos 23, 36, 40-42, 44, 48, 59, 60, 157
músico-teatral(is) 50, 51, 63, 65, 116, 117, 120, 121, 125, 140
companhias ... 117
espetáculo ... 50, 51, 116
gêneros ... 120
mercado ... 117
produção ... 121, 125
- nação 56, 127
não-normatividade 115, 117, 125, 140
não-normativos 197
narrativa 124, 153-165, 167, 173, 174, 187, 189, 194, 199
Neues Wiener Damen-Orchester 24

- O burro do sr. Alcaide* 121, 126, 131, 133, 134, 136, 137, 139, 141-145, 147-149
- ópera 24, 39, 54, 57, 66, 67, 70, 73, 115, 119-121, 146, 149
- opéra-comique* 61, 115, 127
- opereta(s) 51, 53-55, 57, 62, 115-117, 120, 121, 126, 141, 147-149
- opinião pública 49, 50, 52, 57, 126
- opressão 160-162
- Orchestre de dames* 44
- orientação sexual 183, 191
- orquestra 21, 23, 24, 26-33, 36, 38-44, 48, 71, 160, 164-166
- Orquestra de Senhoras 24, 26-28
- partitura(s) 39, 67, 81, 150, 173
- passivo 217, 219-224, 226-228
- patriarcal 21, 25, 117, 126, 132, 140, 144, 161, 169, 171, 174
- performador 210, 222
- performance* 37, 44, 86, 88, 90, 91, 99, 108, 109, 207-210, 217, 222, 228-230
- periódico 25, 42, 43, 55, 56, 62, 64
- persona* 105, 123, 125
- personagem 128-131, 133, 136, 138, 145, 155, 160-162, 164-168, 173, 212, 224
- piano 24, 25, 28, 31, 39, 42, 43, 60, 61, 69, 119, 170, 171, 194, 196
- poder 19, 21, 22, 25, 35, 36, 124, 125, 129, 132, 144, 145, 147, 148, 153, 154, 159, 160, 162, 164-172, 174, 182, 197, 225, 226
- polca/polka 26, 29, 38, 41
- Polonio/Polônio, Cinira 47, 52, 53, 58, 62-65, 67, 117-120, 122-126, 128, 131, 132, 146, 150
- porn groove* 188, 190
- pornificação 183, 201
- pornografia 181-198, 200-203
- práticas performativas 222
- preconceitos 32, 33, 64, 123, 219
- produção 33, 47, 62, 83, 115-117, 121, 125, 127, 129, 130, 136, 147, 155, 161, 173, 174, 182, 184, 186, 187, 190-193, 196, 198-200, 207
- produtora 155, 188
- profissional 24, 25, 47, 48, 51, 53, 57-61, 66, 70-72, 80-82, 119, 123, 125
- profissionalização 47, 61
- protest* 105, 108
- publicidade 27, 28, 44, 117, 126, 190, 201
- público 23, 24, 28, 29, 32, 34-38, 40-43, 51, 53, 55, 57, 64, 78, 86, 115-122, 125, 129, 145, 146, 155, 169, 170, 181, 183, 184, 187-189, 195, 196, 198, 208, 211, 212, 222, 224, 228
- queer* 203, 204, 209, 227
- queer theory* 208, 228, 229
- rádio 70, 80, 233
- raparigas 24, 27, 28, 31-35, 39, 42
- rapazes 22, 31-34, 37, 144, 219, 226
- rede(s) de sociabilidade 121, 122, 213
- regência 40, 65
- repertório 25, 29, 31, 37-39, 55, 61, 121, 126, 151, 189, 210
- representatividade 159, 174, 211, 223
- revistas 48, 51, 54, 55
- Revolução Francesa 128
- Rodrigues, Deolinda 103, 105
- saga literária 153
- Santos, Joly Braga 76, 77, 79, 80, 82

- série(s) televisiva(s) 153-155, 158, 189
 Serra, Etelvina 47, 52-54, 58, 62, 65
 sexo(s) 32, 40, 43, 64, 185, 208, 209, 214-216, 218, 227
 sexual 108, 110, 118, 125, 131, 149, 153, 154, 161, 166, 169, 172, 181, 183, 185, 187, 189, 191, 192, 195-197, 199, 201, 202, 204, 207-209, 211, 216, 217, 220-223, 227, 228
 sexualidade 150, 167, 169, 183, 188-191, 196-198, 200-202, 207-209, 223, 226-229
Sexuality Reader 182, 203
 sexualização 115, 116
singer-songwriter 85-88, 90, 91, 93-96, 99, 101, 102, 105, 106
 sociabilidade(s) 69, 72, 77, 117, 121, 122, 131, 208, 212-215, 228
 sociedade 25, 27, 35, 41, 44, 48-50, 52, 53, 55, 56, 61, 63, 65-67, 126, 128, 132, 140, 145, 147, 161, 163, 174, 226
 sociedade de consumo 35
 sociocomunicativo 146, 227
 sociopolítico 160, 164
 sonoridade 158, 164, 165, 167, 188, 196
 subculturas 188
 tango 192
 Teatro Avenida 54, 126, 128
 Teatro da Trindade 40-42, 116, 148
 teatro ligeiro 54, 116
 teatro musicado 54, 55, 65, 66
 Teatro Nacional de São Carlos 69, 73
 temporada 73, 122, 126, 131, 154, 155, 159, 160, 162, 164, 166, 167, 170, 172, 174
 timbre(s) 60, 98, 104, 156, 158, 170, 192, 194
 tópicos 115, 133, 141, 143, 154
tourneé(s) 24-28, 31, 37, 39, 51
 trabalho 21-23, 31, 37, 40, 43, 47, 52, 58, 64, 67, 73, 107, 117-119, 148, 150, 173, 174, 193, 208, 210, 211, 216, 218, 221
trailer 155, 184, 189, 192, 193
 transformismo 208, 212, 217, 226
 transmídia 154, 155, 173
travesti 208, 226
 travestimento 126, 128, 129, 131, 133, 145, 146
Unheard melodies 176, 184, 204
 valsa 29, 40, 41, 141, 143-146
vaudeville 115, 145
 vedeta 115, 116
 videocliques 201
 videojogos 155, 157, 173, 175
 Vieira, Ernesto 23, 24, 45, 122, 151
 Viena 24-26, 28, 31, 38
 vilã 172
 virtuosismo 39, 66, 146
 voz 55, 57, 63, 67, 86-88, 91, 95, 104, 116, 119, 120, 133, 150, 184, 192, 211
 Walzer 26
women 22, 30, 37, 42, 45, 61, 66, 85, 100, 103-105, 108-110, 145, 148, 164, 165, 175-177, 191, 192, 195, 203-205, 221, 222
 YouTube 155, 173, 177, 201

«A necessidade de se observar a realidade social através da lente do género expandiu-se com a tomada de consciência da invisibilidade em que era mantido um amplo domínio de conhecimentos no exercício académico. A multiplicação de olhares que partem do género tem vindo a intensificar-se, particularmente desde a década de 1990, contribuindo, entre outros fatores, para evidenciar comportamentos e narrativas há muito naturalizadas, bem como aspetos de distribuição desigual de poder. [...] Desenvolve-se, ao longo da leitura dos capítulos, um questionamento que interrelaciona esquemas de género e sexualidade numa complexa teia de relações associadas à prática musical como conjuntura social, atuação humana, entendimento e produção de realidade e mundo.»

Paula Gomes-Ribeiro

