

Reflexões sobre a presença da mulher instrumentista na música instrumental brasileira de orientação jazzística

Isac Rodrigues de Almeida¹
UNICAMP / PPGMUS
Doutorado
Subárea do SIMPOM: *Música Popular*
isacarts@hotmail.com

Resumo: Neste artigo é apresentada uma abordagem sobre o tema mulheres instrumentistas na música instrumental brasileira de orientação jazzística, problematizando questões relacionadas à minoria feminina nesta prática musical, mediante a articulação do suporte teórico de estudos de música e gênero (McClary, 1991; Tucker, 2002; Wehr, 2016) com depoimentos de quatro musicistas atuantes na cena musical de São Paulo. A partir das reflexões aponta-se para a necessidade de ampliar os estudos nesta área, sugerindo uma perspectiva crítica que considere gênero como categoria analítica para compreender relações de poder estabelecidas no campo (Scott, 1991).

Palavras-chave: mulheres instrumentistas; gênero; música instrumental brasileira; jazz.

Reflections on the Presence of Female Instrumentalists in Brazilian Instrumental Music

Abstract: In this article it's presented an approach on the topic of female instrumentalists in Jazz-oriented Brazilian Instrumental Music, problematizing issues related to the female minority in this musical practice, through the articulation of the theoretical support of music and gender studies (McClary, 1991; Wehr, 2016) with testimonials from four musicians active in the São Paulo music scene. From the reflections it's pointed to the need to broaden the studies in this area, suggesting a critical perspective that considers gender as an analytical category to understand established power relations in the field (Scott, 1991).

Keywords: Women Instrumentalists; Genre; Brazilian Instrumental Music; Jazz.

A questão da minoria no que se refere a atuação de mulheres instrumentistas no jazz² tem sido amplamente discutida, sob diferentes perspectivas, em estudos americanos (Alexander, 2011; Gibson, 2006; May, 2003; McKeage, 2004; Steinberg, 2001; Tucker, 2002, 2004; Wehr-Flowers, 2007). No entanto, quanto à mulher na música instrumental brasileira de

¹ Orientando do Prof. Antônio Rafael Carvalho dos Santos.

² Delimita-se nesta pesquisa as mulheres que tocam um instrumento, desconsiderando-se aqui as cantoras, apesar do grande destaque destas ao longo da História do jazz.

orientação jazzística³, ainda não há registros de pesquisas que problematizem tal questão, embora muito já se tenha caminhado nos estudos que discutem relações de gênero e música no Brasil (Segato, 1995, 1999; Mello, 2005, 2006; Rosa, 2009; Moreira, 2012; Holanda e Gerling, 2005; Silva, 2000; Tanaka, 2008; Segnini, 2015; Hollanda, Cunto e Bogado, 2018). Destaca-se também a recente publicação da Revista Música (2019), do Programa de Pós Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da USP, com edição dedicada a uma reflexão sobre a visibilidade das mulheres na música.

Diante das muitas possibilidades neste campo aberto para investigação, propõe-se aqui algumas reflexões sobre a presença feminina na música instrumental brasileira de orientação jazzística, articulando o referencial teórico em McClary (1991) - atentando para algumas das problematizações relacionadas à atuação feminina na música ocidental -, bem como os estudos de Tucker (2002) e Wehr (2016) que trazem apontamentos críticos sobre a questão da mulher instrumentista no jazz, através dos quais se apresenta alguns paralelos com a realidade brasileira.

Para elaborar as reflexões, considera-se também o levantamento de informações em duas outras fontes: os depoimentos das musicistas Débora Gurgel (pianista), Marina Beraldo (flautista) e Joana Queiroz (clarinetista) na edição em homenagem ao dia das mulheres, do programa “Conversa Instrumental”, da rádio UFSCar, apresentado em 06/03/2018; os depoimentos da pianista Sofia Barion na mesa “A mulher na música instrumental”, realizada em 26/06/2019, durante a programação da V Mostra Jazz de Campinas. Todas são musicistas atuantes no cenário da música instrumental paulistana.

É importante ressaltar que este trabalho é parte integrante de uma pesquisa de doutorado, que está em andamento. A tese discute processos de interação musical⁴ dentro da

³ Embora existam outros termos para a prática musical a qual se faz referência (“música popular instrumental”, “jazz brasileiro”, “música instrumental brasileira”), esta pareceu mais adequada. Se considera aqui principalmente o aporte teórico de Piedade (1997, 1999, 2003), que relaciona o surgimento do gênero ao contexto da bossa nova, a partir das versões instrumentais elaboradas por músicos influenciados pelo jazz norte-americano, de onde se originam alguns traços marcantes: “destaque para os instrumentistas (improvisações, valorização do virtuosismo), a concepção harmônico-melódica e os arranjos que empregam técnicas e formas jazzísticas.” (PIEADADE, 2013, p.3). Apesar disto, o autor defende que há um conjunto de características estilísticas estáveis capaz de conferir uma certa consistência própria à música instrumental brasileira – destaque para a produção de compositores como Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal neste processo de conformação -, entendida como um lugar de “fricção de musicalidades”.

⁴ Se refere aqui a fluxos comunicativos através dos quais grupos atuantes num contexto de música popular improvisada são capazes de se auto-organizar de forma descentralizada e flexível (Silva, 2016, p. 66). É válida aqui a citação do autor: “Em um contexto de improvisação em que haja um alto grau de interatividade entre os performers, os protocolos de comunicação para as mudanças de ‘dimensão musical’ (o que pode incluir reharmonização, mudança de metricidade, alteração de dinâmica e mudança de gênero) são indicados, principalmente, pelo sujeito que, naquele momento, é o responsável pela elaboração do solo improvisado. Mas, como os padrões de acompanhamento são também improvisados por todo o grupo (Berliner, 1994) os músicos da seção rítmico-harmônica podem igualmente ser responsáveis pela indicação desses direcionamentos,

prática da improvisação, na música instrumental brasileira de orientação jazzística. Foi escolhida uma performance⁵ do trio da pianista brasileira Eliane Elias como objeto de investigação. O foco principal é o resultado musical a partir dos processos interativos, no entanto, por se tratar de uma musicista numa posição de liderança, papel relevante nos referidos processos - num contexto onde os homens ainda são maioria, conforme é discutido mais a frente -, é impossível ignorar questões de gênero imanentes ao objeto estudado. Este artigo, portanto, é um exercício no sentido de desenvolver tal reflexão.

1 Marco teórico

Se destaca aqui as principais contribuições dos autores pesquisados (McClary, 1991; Tucker, 2002; Wehr, 2016) para as reflexões a serem apresentadas posteriormente.

Feminine endings é considerado um dos marcos dos estudos em musicologia a partir de uma perspectiva feminista, no início da década de 1990. Nesta obra, Susan McClary discute representações de gênero e sexualidade na música ocidental, buscando argumentar que o sistema tonal a partir de seus procedimentos e convenções reproduz a estrutura patriarcal, que considera o masculino como forte e protagonista, em detrimento do feminino, fraco e “outro”, sendo o allegro-sonata apontado como forma padrão de veiculação destes valores. A obra não somente abriu caminho para abordagens posteriores da chamada musicologia feminista, como também para outras pesquisas na linha de estudos baseados em críticas pós-coloniais em música.

Embora não se trabalhe aqui com as ferramentas de análise musical a partir da perspectiva crítico-feminista⁶ da autora, considera-se algumas reflexões na obra bastante válidas para esta discussão. Uma delas é a questão do afastamento das mulheres no campo da música, em especial no que se refere a assumir a função de criadora. Para McClary (1991, p. 150-51), explicações para o fato perpassam desde proibições através de decretos papais no séc. XVII a formas mais “sutis” de desencorajamento, tais quais: os homens, insistindo numa

induzindo o solista.” (*id.*)

⁵ Concerto “Eliane Elias e convidados”, realizado no Heineken Concerts de 1996, em São Paulo. Na ocasião, a pianista apresentou-se junto a Jack DeJohnette (bateria), Marc Johnson (contrabaixo) e Manolo Badrena (percussão). Parte considerável do concerto foi dedicada a obras de Tom Jobim, tais interpretações são de maior interesse para esta pesquisa.

⁶ Na metodologia proposta, a análise musical, mais próxima do modelo tradicional (forma, estrutura, harmonia), é combinada com uma abordagem crítica – que dialoga com autores como Adorno (2011), Foucault (1980), De Lauretis (1987) e Cusick (2001) -, em busca de representações de gênero, em diversos repertórios, que inclui de óperas de Monteverdi a canções de Madonna.

suposta dimensão racional da música, afastaram a presença feminina no decorrer dos séculos; na medida em que a performance carismática de um(a) artista envolve uma demanda de sexualidade e desejo no público que o(a) aprecia, há uma problemática muito maior para a mulher que assume tal papel do que para o homem, historicamente ela tem sido considerada como “publicamente disponível”, tendo que lidar com pressões como o interesse de favores sexuais em troca de uma carreira.

Certamente muitas mudanças ocorreram no campo da música no século XX, mulheres passaram a ter mais acesso à academia, assumindo de forma mais veemente funções de compositoras, intérpretes, professoras. Porém, não seria um exagero compreender que o afastamento histórico deixou resquícios que ainda podem ser percebidos nos dias atuais, e que podem estar relacionados à minoria feminina tanto no jazz como na música instrumental brasileira.

Tucker (2002) e Wehr (2016) são autoras que tratam especificamente a questão da mulher no jazz. A primeira atenta para a necessidade de “ampliar a capacidade auditiva”⁷ (*big ears*) nos estudos sobre o jazz, considerando a análise de gênero como abordagem para compreender de forma mais aprofundada a complexidade das relações sociais tecidas na história do gênero. A autora busca demonstrar que há uma necessidade de compreender o jazz a partir de uma leitura crítica, que vai muito além da perspectiva reproduzida pelas “grandes narrativas”⁸ sobre o gênero, pautada em épicas de grandes homens (sim, homens), mudanças estéticas organizadas linearmente em décadas, anedotas sobre excêntricas histórias individuais.

As proposições de Sherrie Tucker se relacionam em grande medida com a abordagem da historiadora Joan Scott (1991), para quem as análises de gênero⁹ devem ser utilizadas no sentido de melhor compreender as estruturas de poder que operam na sociedade. Tucker (2002, p. 387) propõe que tais análises, no jazz, sejam combinadas com outras categorias como raça, classes sociais, nação e sexualidade: “meu interesse em querer estudar jazz em um campo de gênero, bem como em outros campos onde o poder é articulado (...),

⁷ A autora usa o termo *big ears*, utilizado na formação jazzística como metáfora de um ouvido treinado para perceber complexas progressões harmônicas, assim como senso rítmico e melódico apurados, com objetivo de se desenvolver na prática da improvisação.

⁸ Segundo a autora, exemplo de narrativa dominante é o documentário *Jazz* (2001), produzido por Ken Burns, que possui 19 horas de duração e foi amplamente divulgado na televisão aberta americana.

⁹ É na perspectiva de Joan Scott que é adotado o termo análise de gênero neste artigo. Vale aqui a seguinte citação: “O gênero é, portanto, um meio de decodificar o sentido e de compreender as relações complexas entre diversas formas de interação humana. Quando os(as) historiadores(as) procuram encontrar as maneiras como o conceito de gênero legitima e constrói as relações sociais, eles/elas começam a compreender a natureza recíproca do gênero e da sociedade e das formas particulares, situadas em contextos específicos, como a política constrói o gênero e o gênero constrói a política.” (SCOTT, 1991, p. 23).

está fundamentado em querer saber mais sobre como o poder e a luta operam nas configurações do jazz (...) ¹⁰”.

Wehr (2016) traz contribuição a partir de seu estudo sobre a experiência feminina no jazz, cujo método proposto combina três modelos de teorias psicológico-sociais: tokenismo (Kanter, 1977, 1993); teoria do estereótipo de ameaça (Steele e Aronson, 2005); teoria da auto-eficácia (Bandura, 1997, 1999). Aborda-se aqui apenas as duas primeiras¹¹.

O tokenismo é utilizado por Wehr (*id.*) na busca de compreender o ambiente jazzístico a partir de uma perspectiva de gênero. O termo se refere a uma situação em que alguém assume a função de único representante de um determinado grupo social (ou um dos poucos), dentro de um ambiente específico (Kanter, *id.*). Na medida em que o jazz ainda é considerado um ambiente predominantemente masculino, caracterizado como uma sociedade patriarcal por alguns autores (Dobson, 2010; MacDonald e Wilson, 2006), a participação feminina pode ser tomada como um tipo de tokenismo.

Kanter teorizou a respeito das dificuldades enfrentadas pelas mulheres que trabalham num meio dominado por homens organizando quatro categorias, as quais expressam a maneira como os últimos as percebem: mãe, sedutora, animal de estimação, dama de ferro¹². A primeira envolve uma percepção sobre audição simpática, serviço e cuidado para com o homem, de modo que o papel profissional é diminuído. A segunda, considera a mulher como um objeto de desejo sexual. A terceira, como uma figura adotada em um determinado ambiente, uma espécie de irmã mais nova, onde a competência profissional não é tão relevante; A última, descreve o tipo de mulher que não aceita entrar nas outras categorias, demonstrando confiança e se fechando para qualquer abertura de interesse sexual.

Wehr (2016) busca demonstrar que as categorias de tokenismo, originalmente pensadas para mulheres que atuam em empresas, podem ser percebidas nos contextos de formação e prática musical jazzística. A autora considera sua experiência pessoal como musicista e articula diversos depoimentos obtidos em 12 páginas de cartas enviadas por leitores para o periódico *Jazz Changes*, em resposta à pergunta: porque não há mais mulheres no jazz?

Nas análises, as categorias são relacionadas com a teoria do estereótipo de ameaça (Steele e Aronson, 2005), na busca de elucidar os motivos pelos quais as mulheres decidem

¹⁰ My stakes in wanting to jazz studies on a field of gender as well on the other fields where power is articulated (...) are grounded in wanting to know more about how power and struggle operate in jazz settings. (Nossa tradução)

¹¹ A terceira está relacionada a um possível guia para a maior participação feminina no campo jazzístico, o que não é o interesse deste artigo.

¹² Mother, seductress, pet, iron maiden. (Nossa tradução)

não participar ou descontinuar sua participação (quando já iniciada) na prática jazzística. Para os autores, o termo citado se refere ao medo de confirmar um estereótipo negativo relacionado a uma pessoa ou grupo social, o que pode explicar uma possível ansiedade vivida por mulheres no ambiente jazzístico, em função de tenderem a ser rotuladas de uma forma ou de outra, simplesmente pela condição biológica. A partir das análises realizadas, Wehr apresenta a seguinte conclusão:

Pesquisadores descobriram que a condição combinada de ameaça estereotipada e tokenismo pode ser mais prejudicial para o desempenho das mulheres do que qualquer condição isolada (Inzlicht e Ben-Zeev, 2000; Sekaquaptewa e Thompson, 2002), e que percepções estereotipadas podem reduzir a motivação. A possibilidade de associação com percepções negativas do grupo existe, independentemente do desempenho (Steele & Aronson, 2005). Se uma mulher toca como um homem, ela é muito agressiva e estereotipada como uma dama de ferro. Se uma mulher toca como uma mulher, ela é efeminada demais para ser levada a sério e estereotipada como animal de estimação ou mãe. Se uma cantora, ela é provavelmente vista no papel de sedutora, e valorizada por sua aparência, em vez de sua contribuição musical (...).¹³ (WEHR, 2016, p. 479).

Obviamente, não seria possível aplicar plenamente as proposições de Tucker (2002) e Wehr (2016) à questão das mulheres na música instrumental brasileira. Há muitas distinções na história social das duas realidades musicais aqui comparados, as quais não são o objeto de discussão deste artigo. Mas vale dizer que a formação jazzística é bastante sistematizada nos EUA, e normalmente as primeiras experiências envolvem as Big Bands do ensino regular, ambiente que é bastante citado por Wehr. No Brasil, embora existam escolas que lidem com o ensino sistematizado de música popular instrumental, especialmente no sudeste (CLAM, Conservatório de Tatuí, entre outros), muitos instrumentistas que atuam neste meio não passam obrigatoriamente por esses lugares. Os caminhos de formação são bastante diversificados.

No entanto, como será demonstrado nas reflexões feitas a partir dos depoimentos de musicistas atuantes no cenário de São Paulo, quando se considera a minoritária participação feminina nas duas realidades, há alguns paralelos a serem traçados. Daí a importância de considerar os estudos já realizados sobre música e gênero no campo do jazz.

¹³ Researchers have found that the combined condition of stereotype threat and tokenism can be more detrimental to women's performance than either condition alone (Inzlicht e Ben-Zeev, 2000; Sekaquaptewa e Thompson, 2002), and that stereotype perceptions can reduce motivation if a possibility of association with negative group perceptions exists, regardless of performance (Steele e Aronson, 2005). If a woman plays like a man, she is too aggressive and stereotyped as an iron maiden. If a woman plays like a woman, she is too effeminate to be taken seriously, and stereotyped as a pet or mother. If a singer, she is likely viewed in the seductress role, and valued for her looks rather than her musical (...). (Nossa tradução).

2 Reflexões a partir de depoimentos

As reflexões aqui apresentadas são divididas em temáticas (“falta de representatividade”, “assédio”, “não ser levada a sério”), a partir do que foi observado nos depoimentos. Vale destacar que no programa radiofônico as respostas foram dadas a partir de um convite para que as artistas falassem livremente sobre a inserção da mulher na música instrumental brasileira. Quanto à situação da Mesa redonda¹⁴, as falas mencionadas no artigo foram dadas a partir de perguntas diretas feitas à pianista Sofia Barion. Considera-se aqui também nossas próprias impressões sobre o assunto, a partir da convivência no meio da música instrumental em Campinas - SP.

A falta de representatividade é um dos pontos mais retomados nos depoimentos, possivelmente se trata de uma das razões mais fortes pelas quais não há mais mulheres atuando na música instrumental brasileira atualmente. Débora Gurgel afirma: “(...) eu acho que a razão é histórica, porque não é uma questão de competência ou não (...) há menos mulheres no campo da música em geral.” Marina Beraldo destaca: “(...) a gente não tem tantas referências de mulheres tocando, principalmente alguns instrumentos (...) a maioria é cantora”.

Joana Queiroz conectou a questão da falta de representatividade com outras dificuldades vivenciadas no meio, como a competição em busca de virtuosismo instrumental, que pode deixar o ambiente desconfortável para mulheres (e homens também). Diz ela:

(...) a gente vê muito assim, em ambientes como o do jazz, por exemplo, que tem uma coisa de competição, tem uma coisa muito virtuosística, tem uma linguagem que às vezes é difícil mesmo de ser desenvolvida (...) Não necessariamente a pessoa precisa ser mulher pra sentir isso, né? Acho que muitos homens também não se sentem confortáveis em determinados meios em que a técnica tá em primeiro lugar, em que a pessoa não te conhece e aí vai te avaliar, né? Se você tem aquela linguagem suficiente pra estar tocando aquela música naquele contexto, etc., né? Mas se você é mulher eu acho que é ainda um pouco pior, porque não é uma coisa habitual, não é uma coisa muito comum. Realmente, se você for pensar em quantidade de pessoas tocando tem menos mulheres, né? E aí, como esse ambiente já não é muito, muitas vezes, se você for pensar nas *jam sessions* que tem por aí, nem sempre é um lugar muito confortável, pra qualquer um, que dirá pra mulheres

¹⁴ Também estiveram presentes na Mesa as professoras Liliana Petrilli Segnini, Malu Arruda, a cantora Iêda Cruz e a bailarina Daniela Beskow. Embora todas tenham apresentado bastante contribuição para a temática abordada, menciona-se neste texto apenas os depoimentos da pianista Sofia Barion, com o intuito de limitar a discussão, por hora, somente a discursos apresentados por mulheres que atuam na cena paulistana tocando instrumentos..

que não se vêem representadas ali, não vêem uma referência ali e sentem esse peso, né? (...)E isso acho que não é uma postura racionalizada, acho que é uma coisa que acontece sem a pessoa se dar conta, pelo simples fato de ela não estar acostumada a ver mulheres instrumentistas tocando jazz, improvisando, enfim, aquilo já bate um pouco estranho, já bate um pouco diferente.

Sem dúvida, a dificuldade de estar num ambiente competitivo é sentida por todos, mas quando se é minoria e não há tantos representantes da mesma classe (token), como é o caso das mulheres instrumentistas nesse ambiente, a situação pode ser mais desvantajosa. Há outras questões que acompanham a minoria feminina, sendo o assédio uma das mais comuns, como aponta Marina Beraldo:

Então se você já escolheu ser musicista, você já está no meio, no meio de um monte de amigo, mesmo assim você às vezes vai passar por situações desagradáveis de assédio, tanto de dono de bar, como de amigos seus, como de pessoas que tão tocando com você, você vai passar por momentos como, sei lá, vão divulgar alguma coisa que você vai tocar, e se fosse a divulgação do trabalho de um homem, de um cara, iam falar de potência, virtuosismo, e da gente, muitas vezes vão falar de como você é linda, de como você traz graça pra um lugar, sabe? Eu já vi isso muito.

Sofia Barion também comenta a questão. A pianista concorda que no ambiente das casas noturnas o assédio pode vir de várias direções e tomar proporções distintas. “Diversas situações podem acontecer, até mesmo de perguntarem: ‘você pode descer pra sentar na mesa com aquele cliente? Ele comprou um vinho caro e quer conversar com você’.” A artista pontua que isso é inconcebível para um homem, mas com as mulheres tomam tal liberdade.

Os relatos apontam para a dificuldade de compreender a mulher instrumentista num papel unicamente profissional atuando no palco de uma casa noturna. O assédio pode estar relacionado com a categoria de token “objeto sexual”, reflexo de um sistema patriarcal que por muito tempo considerou as mulheres mais no seu papel reprodutivo. McClary (1991, p. 137) também traz uma argumentação sobre a experiência feminina na história da arte, que clarifica a questão:

Raramente a mulher tem sido autorizada a agenciar na arte, mas em lugar disso tem sido limitada a encenar - em e através de seus corpos - os cenários teatrais, musicais, cinematográficos e de dança, planejados por artistas masculinos (...) Pode ser possível a um homem que atua profissionalmente na música esquecer essas

questões, mas nenhuma mulher que tem atuado no palco, ou mesmo à frente de uma sala de aula, pode escapar disso.¹⁵ (MCCLARY, 1991, p. 138).

“Não ser levada a sério” é outro ponto apresentado pelas artistas. Trata-se de uma suposição de que o domínio da competência necessária para atuar como instrumentista profissional na música instrumental não é para mulheres. Sofia Barion destacou o fato de que é necessário treinamento pra improvisar bem, que isto passa por atuar bastante em *jam sessions*, canjas abertas, etc. Ela diz que, normalmente, os homens se articulam nessas situações e criam ambientes confortáveis entre eles. As mulheres não são convidadas. Para aquelas que participam, sempre há uma dificuldade maior: “Quando uma mulher chega normalmente ela é desacreditada, e se acontece alguma coisa fora do comum, ela já é rotulada de fraca e incompetente”.

Podemos postular que nos casos em que a situação relatada por Sofia acontece, mulheres “são autorizadas” a participar do jogo, mas existe uma crença antecipada de que elas não correspondem ao padrão de qualidade necessário para estar ali. Fatos como este, quando concretos, parecem estar mais relacionados à categoria de token “animal de estimação”, que implica numa falta de seriedade profissional para com o outro. Tais situações podem desencadear a ansiedade típica do estereótipo do medo (Steele e Aronson, 2005).

As dificuldades podem estar nas relações entre as próprias mulheres que atuam no ambiente. De acordo com Sofia Barion “às vezes existe uma disputa interna entre as mulheres instrumentistas, no sentido de quem é a mulher que tem melhor desempenho, que é mais reconhecida pelos homens”. De fato, para quem está na condição minoritária, ser legitimada pela maioria parece ser uma questão, conforme pode ser percebido na fala de Joana Queiroz: “muitas vezes você tá fazendo (música) também entre os amigos, entre pessoas mais próximas, entre outras mulheres, mas não tá exatamente dentro daquele contexto, que é o contexto avaliado, que *conta* no meio musical masculino” (grifo nosso).

Portanto, para a mulher que decide participar do meio da música instrumental, é necessário enfrentar vários bloqueios, muitos dos quais podem passar despercebidos por um artista homem que busca a mesma projeção. Nesse sentido, parece bastante propícia a afirmação de Debora Gurgel: “Se você for uma mulher instrumentista, não tem muito jeito, você tem que ser meio cara de pau (...) vá pra sessões de improvisos, pra *gigs*, pra *saraus* (...)”. Independente do que poderá encontrar pela frente.

¹⁵ Woman have rarely been permitted agency in art, but instead have been restricted to enacting – upon and through their bodies – the theatrical, musical, cinematic, and dance scenarios concocted by male artists (...) It may be possible for men in the music profession to forget these issues, but no women who has ever been on a stage, or even in front of a classroom, can scape them. (Nossa tradução)

Conclusão

Embora sejam defendidas similaridades na experiência de musicistas brasileiras com o que vem sendo apresentado em alguns estudos sobre música e gênero no campo do jazz, é evidente que ainda há muito a ser pesquisado sobre a questão da presença (ainda minoritária) de mulheres instrumentistas na música instrumental brasileira de orientação jazzística, dando conta das particularidades que dizem respeito a esta realidade.

As problematizações aqui apresentadas trazem algumas provocações sobre a temática, ao mesmo tempo que sugerem a necessidade de olhá-la a partir de uma perspectiva crítica, que considere gênero como categoria de análise para compreender o campo. O aprofundamento dos estudos certamente deverão levar em conta a “consustancialidade das relações de classe, gênero e raça” (SEGNINI, 2015, p. 86). É importante combinar metodologias que ampliem a escuta de musicistas – atentando para realidades que vão além do eixo sudeste do país -, com um aporte teórico que fundamente as análises de discursos. Não se pretende afirmar com esta abordagem inicial que toda a experiência feminina neste campo é carregada de aspectos negativos, motivo pelo qual os depoimentos que trazem outras visões do processo devem também ser considerados.

Para além de dar maior visibilidade à importante produção de mulheres na música instrumental brasileira de orientação jazzística, os estudos devem avançar no sentido de refletir sobre os mecanismos pelos quais a minoria feminina se mantém, como também propor alternativas para possíveis mudanças, as quais certamente passam pela desconstrução de pensamentos que inferiorizam o papel da mulher na música.

No caso específico da tese de doutorado em andamento, não há dúvidas de que estar atento a esta questão torna mais enriquecedor o entendimento sobre processos interativos durante a performance da música improvisada realizada pelo trio de Eliane Elias, especialmente quando se compreende a singularidade da artista que o lidera: mulher, brasileira e de considerável projeção no competitivo mercado jazzístico internacional.

Referências

- ADORNO, Theodor. *Introdução à Sociologia da Música*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- ALEXANDER, Ariel. Where are the girls? *JAZZed: Practical Ideas & Techniques for Jazz Educators*, v. 6, n. 5, p. 16-20, 2011.
- BANDURA, Albert. Exercise of personal and collective efficacy in changing societies. In: BANDURA, Albert. (Ed.). *Self-efficacy in changing societies*. New York: Cambridge University Press, p. 1-45, 1999.

- _____. *Self-efficacy: The exercise of control*. New York: Freeman, 1997.
- BERLINER, Paul. *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. Chicago. University of Chicago Press, 1994.
- CUSICK, Susan. Of women, music and power: A model from seicento Florence. *Musicology and Difference*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 281-304, 2001.
- CUNTO, Julia; BOGADO, Maria; HOLLANDA, Heloisa. Na música.
- DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of gender; essays on theory, film and fiction*. Bloomington, Indiana: Univ. Press, 1987.
- DOBSON, Melissa. Performing your self? Autonomy and self-expression in the work of jazz musicians and classical string players. *Music Performance Research*, v. 3, n. 1, p. 42–60, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. 3° ed. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- GIBSON, Will. Material culture and embodied action: Sociological notes on the examination of musical instruments in jazz improvisation. *Sociological Review*, n. 54, p. 171–187, 2006.
- HOLLANDA, Heloisa; CUNTO, Julia de; BOGADO, Maria. Na música. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das letras, 2018.
- HOLANDA, Joana.; GERLING, Cristina. Estudos de gênero em música a partir da década de 90: escopo e abordagem. *Revista Associação Nacional de Música, Revista ANM*, Rio de Janeiro, v. 15, 2005.
- INZLICHT, Michel.; BEN-ZEEV, Talia. *A threatening intellectual environment: Why females are susceptible to experiencing problem-solving deficits in the presence of males*. *Psychological Science*, n. 11, p. 365–371, 2000.
- SEGNINI, Liliana. Os músicos e seu trabalho: diferenças de gênero e raça. *Tempo Social*, v. 26, p. 75-86, 2015.
- KANTER, Rosebeth. Some effects of proportions on group life: Skewed sex ratios and responses to token women. *The American Journal of Sociology*, v. 82, p. 5, p. 965-990, 1977.
- _____. *Men and women of the corporation*. New York: Basic Books, 1993.
- MACDONALD, Raymond; WILSON, Graeme. *Constructions of jazz: How jazz musicians present their collaborative musical practice*. *Musicae Scientiae*, n. 10, p. 59–83, 2006.
- MAY, Lissa. Factors and abilities influencing achievement in instrumental jazz improvisation. *Journal of Research in Music Education*. n. 51, p. 245–258, 2003.
- MCCLARY, Susan. *Feminine endings: music, gender, sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- MCKEAGE, Kathleen. Gender and participation in high school and college instrumental jazz ensembles. *Journal of Research in Music Education*, n. 52, p. 343–356, 2004.
- MELLO, Maria Ignez. *O “ciúme-inveja” na música e nos rituais Wauja*. *Antropológicas*, Recife, UFPE, ano 10, v. 17, n. 1, 2006.
- _____. *Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.
- MOREIRA, Talitha. *Música, materialidade e relações de gênero: categorias transbordantes*. Dissertação (Mestrado em Música-Etnomusicologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- PIEDADE, Acácio. Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades. *Antropologia em Primeira Mão*, n. 21. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 1997.

- _____. Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades. In: TORRES, R. (Ed.), *Música Popular en América Latina: Actas del Ilo*. Congresso Latinoamericano del IASPM. Santiago de Chile: FONDART, p. 383-398, 1999.
- _____. Brazilian Jazz and Friction of Musicalities. In: ATKINS, E. T. (Ed.), *Jazz Planet*. Jackson: University Press of Mississippi, p. 41-58, 2003.
- _____. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El oído pensante 1*. Buenos Aires: UBA, 2013. Disponível em: <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>>. Acesso em 20 mar. 2019.
- Revista Música / Programa de Pós Graduação em Música, Escola de Comunicação e Artes, Estado de São Paulo. – v.1 n.1 (1990) -. São Paulo: ECA/USP/PPGM, 1990–
- ROSA, Laila. *As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE)*: músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Recife: SOS Corpo, 1991. P. 1-27. Texto original: SCOTT, Joan. Gender: an useful category of historical analyses. In: _____. *Gender and Politics of History*. New York: Columbia University Press, 1989.
- SEGATO, Rita. *Okarilé: uma toada icônica de Iemanjá*. Revista do patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 28, p. 237-253, 1999.
- _____. *Santos e Daimones: o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal*. Brasília: Editora da UnB, 1995.
- SEKAQUAPTEWA, Denise; THOMPSON, Mischa. Solo status, stereotype threat, and performance expectancies: Their effects on women's performance. *Journal of Experimental Social Psychology*, v. 39, n. 1, p. 68-74, 2003.
- SILVA, Raphael. *Improvisação e Interação na Escola Jabour*. 292 p. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, 2016.
- SILVA, Helena. *Música no espaço escolar e a construção da identidade de gênero: um estudo de caso*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.
- STEELE, Claude; ARONSON, Joshua. Stereotypes and the fragility of academic competence, motivation, and self-concept. In: ELLIOT, A.; DWECK, C. (Eds.), *Handbook of competence and motivation*. New York, NY: The Guilford Press, 2005, p. 436–456.
- STEINBERG, Ella Nora. *Take a solo: An analysis of gender participation and interaction at school jazz festivals*. Tese (Doutorado em Educação) - University of the Pacific, Califórnia, 2001. ^[1]_[5EP]
- TANAKA, Harue. Ganhadeiras de Itapuã: um estudo de caso sobre gênero, música e educação. In: XVII ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL. *Anais...* São Paulo: Unesp/ABEM, 2008.
- TUCKER, Sherrie. *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies*. *Current Musicology*, 71 – 73 (Spring 2001-Spring 2002), p. 374-408, 2002.
- _____. Bordering on community: Improvising women improvising women-in-jazz. In: D. Fischlin & A. Heble (Eds.). *The other side of nowhere: Jazz, improvisation, and communities in dialogue* (pp. 244–267). Middletown: Wesleyan University Press, 2004.
- WEHR-FLOWERS, Erin. *An exploratory model of jazz self-efficacy and gender*. Tese (Doutorado em Música) – University of Iowa, Iowa City, 2007.
- WEHR, Erin. Understanding the experiences of women in jazz: A suggested model. *International Journal of Music Education*, v. 34, n. 4, p. 472-487, 2016.