

## **Notas para se pensar a relação entre música e gênero<sup>1</sup>**

Marcelo Garson<sup>2</sup>

### **Resumo**

O objetivo deste trabalho é entender de em que medida a questão do gênero se expressa na música popular. Para tanto investigamos a dimensão das sonoridades, sociabilidades, divisão de trabalho e critérios de avaliação e consagração.

### **Palavras-chave: música popular, gênero, mídia**

Performance de poder traduzida em símbolo e referentes genderizados a partir dos quais os indivíduos constroem suas noções de masculinidade e feminilidade

### **Sonoridades genderizadas**

A década de 90 é um ano chave para o desenvolvimento de um campo de estudos conhecido como musicologia feminista. Partindo da análise da forma musical, seu objetivo é enxergar de que maneira de que maneira estruturas e convenções musicais codificam opressões de gênero. Desnaturalizar as formas musicais, seu status e mecanismos de apreciação e julgamento não ter por objetivo diminuir o papel da beleza, do prazer e do sublime que podem nelas se materializar, mas enxergar como todo o tipo de apreciação, produção e hierarquização escondem relações de poder das mais diversas ordens que cabe investigar.

De que maneira, portanto, compositores, produtores, intérpretes e instituições do mundo musical construíram um conjunto de convenções que traduziram a feminilidade e masculinidade em termos musicais é o desafio que se coloca. Esse é o ponto de partida para uma semiótica musical do gênero. Enxergar como as diferenças de gêneros são codificadas em linguagem musical é dar conta de como essas codificações mudam ao longo do tempo e que nos fazem questionar de que “homens” e “mulheres” ou

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Professor adjunto do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Paraná, e-mail: [garson.marcelo@gmail.com](mailto:garson.marcelo@gmail.com)

---

masculinidades e feminilidade estamos falando. Se o espaço de produção musical como tantos outros .

De que maneira códigos musicais participam da construção de identidades de gênero, sejam elas hegemônicas ou não. Como noções comumente associadas ao masculino, como bravura, e ao feminino, como docilidade imprimem-se em elementos propriamente musicais. Por que determinadas convenções são privilegiadas em detrimento de outras.

E não se trata somente do fato de que músicas compostas possuem protagonistas femininos e masculinos em vista, mas que certos instrumentos são tradicionalmente associados vedados a mulheres.

Para ilustrar seu ponto McClary cita um verbete do dicionário Oxford de música em que a cadência é retratada como masculina, se baseada em uma batida forte, e feminina se baseada em uma batida fraca, sendo “a masculina considerada a normal enquanto a feminina é preferível em estilos românticos”. Associar o par força e fraqueza aliasse ao binômio masculino feminino deixando bastante claro não só uma convenção cultural dominante como a existência de uma hierarquia muito clara em que o masculino se afirma enquanto a norma dominante. É justamente contra esse processo de normatização que a crítica feminista se coloca.

Na mesma linha vai o clássico trabalho de Marcia Citron sobre o cânone na música erudita. Ela busca compreender de que maneira a sonata, um tipo de forma e estética que se manteve durante 200 anos no topo da hierarquia de prestígio no campo da composição erudita, codificou relações de gênero ao ser associada a temas como poder, hegemonia e potência. Não surpreende, portanto, argumenta Citron, que poucas mulheres se aventurem nesse campo, sendo antes direcionado à serenata, uma outra forma musical menos prestigiada, carregada de noções correlatas de emotividade.

Ainda que as colocações de Citron e McClary, estejam associadas ao repertório erudito, são ainda úteis para compreender a música popular. A análise do material musical, assim, permite um “entendimento particular do efeito – o significado de um riff de baixo, a eficácia dos pratos de choque em impelir movimento, o contorno melódico do vocal, a sutileza e nuance das mudanças harmônicas” (COHEN, 1997, p.17). Um tipo de análise, que, no entanto, não se faz numa gramática alto referente, mas que liga sons a valores evocando divisões de gêneros. Como as representações de gênero

---

encarnam uma forma musical ou como uma forma musical está presidida por noções do que é o masculino e o feminino são as questões que aqui cabe investigar.

Essa noção ainda é útil para compreendermos como determinados instrumentos são identificados com homens ou mulheres. Dessa forma, compreender de que forma o piano esteve historicamente ligado a noções de delicadeza e feminilidade é dar conta de um instrumento pesado, imóvel e estrategicamente posicionado na sala de estar o que conectava a mulher à esfera doméstica e familiar e ainda permitia sua subvenção constante. Na música popular divisões homologas são experimentadas nos mais diversos gêneros. Nas bandas de swing, o saxofone e o trombone não eram considerados instrumentos femininos (LOPEZ, 2003, p.108), enquanto no heavy metal um protagonismo dos teclados pode levar a música a ser classificada como gay. O mesmo serve para o baixo nas bandas de rock: considerado um instrumento “pouco feminino”, organiza todo um sistema simbólico que desencoraja mulheres a adotá-los, ao mesmo tempo que impõe constrangimentos àquelas que decidem romper essa convenção. Isso explica a dificuldade que bandas femininas tem em encontrar baixistas (BAYTON, 1988)

### **Gêneros e Gênios**

Ao estudar a edição especial da revista *Rolling Stones* dedicada aos 500 maiores álbuns de todos os tempos, Faupel e Schmutz perceberam que a linguagem utilizada para consagrar homens aludia a um ideal de autonomia, independência, seriedade e inovação, enquanto às mulheres o paradigma era a autenticidade em termos emocionais e sua legitimidade se dava a partir de sua conexão com outros artistas, o que demonstrava sua ausência de autonomia. Os autores vão além, comparando as críticas pré e pós consagração da mulheres, notando que as menções explícitas ao gênero – presentes em termos como “mulher”, “cantora” ou “feminina” – comparecem menos após a consagração, no entanto a emoção como paradigma de avaliação comparece nos dois momentos, ainda que no segundo seja filtrada pela ideia de autenticidade. Como exemplo podemos citar Joni Mitchell que retratada, na ocasião do lançamento de seu álbum *Blue*, de 1971, em sua timidez, fragilidade e caráter nervosamente sorridente

---

(“giggly”) e posteriormente valorizada pelo mesmo álbum que seria um “reflexo autêntico da sua personalidade e emoções”.

O jornalismo e crítica musical é um espaço em que critérios, classificações e valores são construídos, tendo efeitos concretos na maneira como o poder que incide em toda a cadeia produtiva é importante compreender que tipo de ethos atravessa as publicações musicais dirigidas a homens e mulheres. Publicações masculinas, como a Rolling Stone, oferecem análises e críticas, tratando os artistas como autores, que traduzem suas visões de mundo e sentimentos em sonoridades que dialogam com seus pares do mundo musical propondo inovações ou retrocessos em termos propriamente musicais. Já as revistas femininas que falam de artistas não trata do material musical propriamente, mas do artista enquanto uma estrela e objeto de culto: interessa portanto falar de sua aparência, vida privada, vicissitudes, idiossincrasias e gostos (FRITH, XX). Ao perseguir sua autenticidade, o objetivo é destacar e diferenciar aquele ídolo de todos os seus competidores. Pode-se dizer, portanto, que revistas como a Rolling Stones são escritas por homens, sobre homens, para homens e a partir de critérios de valor masculinos.

Quais são as posições tipicamente assumidas pelas mulheres na cadeia produtiva e o que isso diz sobre o gênero? Nas gravadoras mulheres são costumeiramente alocadas nas tarefas de marketing e relações públicas "servindo as necessidades de jornalistas homens e músicos".

o que incide nos temas....

Que tipos de sociabilidades se cristalizam ao redor da música e como essas sociabilidades são genderizadas.

Ao resgatar uma série de depoimentos de mulheres sambistas para o Museu da Imagem e do Som, Rodrigo Gomes deixa bastante claro qual era o lugar proscrito para mulheres dentro do samba. Elizeth Cardoso, por exemplo, afirmou que nunca fez música em bar e que era um tanto alheia ao circuito da boemia. Ainda completou:

---

“gosto é da minha casa, uma hora vou ver as panelas como é que tá, torno a cantar, torno a escrever (...) eu não acreditava que ninguém pudesse me conhecer, fazer amizade comigo não”. (GOMES, p. 172). A passagem é ilustrativa na medida em que evoca os afazeres domésticos, revelando a jornada dupla de que as mulheres cantoras se ocupavam; além de revelar que o fazer musical, ao menos para Elizeth, não estava circunscrito a uma sociabilidade mais ampla (“fazer amizade”) que tinha o bar como locus fundamental de articulação.

Outra notória interprete de Noel, Araci de Almeida, ao contrario de Elizeth Cardoso, frequentava assiduamente a boemia carioca. Suas amizades eram majoritariamente masculinas: é desse grupo formado por homens boêmios, malandros e constantemente envolvidos em brigas e problemas com a policia que plasmavam em ampla medida o status desviante do artista, imagem ela corporificava pelo próprio figurino – “trajava costume branco ou cinza, gravatas de bolinhas. Sempre de sapatos baixos e corte à garçonne – e que acabavam por inserí-la em um circuito de sociabilidade fundamentalmente masculina. Mas é justamente essa imagem masculina e assertiva que ela exposava em seu visual que não se concretizava em suas interpretações dos sambas de Noel cujos enredos tratavam de mulheres acomodadas e submissas a seus parceiros, papel que casava muito bem com sua voz pequena a frágil (LENHARO, XXX) . Essa ambiguidade – visual desviante e repertorio “conservador” – leva-nos a investigar quais são os limites da subversão permitidos a mulheres nos diversos ambientes musicais em que atuam. Isso faz com que indaguemos de que forma pressões sociais convertem-se em tomadas de posição internas ao campo musical e necessárias para se dar continuidade à carreira profissional.

As dificuldades que se colocavam às profissionais da música incluíam uma rotina atribulada – que envolvia a presença diária em programas de rádio e TV, gravações de disco, sessões de entrevistas e viagens – em um meio extremamente competitivo cujo grau de profissionalização incipiente tornava compulsória a inserção em redes de amizade e compadrio. No caso das mulheres, isso as sujeitavam a toda a sorte de assédios em espaço cujos postos de comando – no rádio, TV e gravadoras – eram fundamentalmente ocupados por homens. Colocas na mira dos holofotes, elas assumiam o papel de objetos de fascínio, desejo e consumo. Eram corriqueiras as comparações entre atrizes, cantoras e prostitutas. Em São Paulo, todas elas deveriam

---

munir-se da mesma “carteira rosa”, o registro emitido pelo Departamento de Diversões Públicas. Recrutadas majoritariamente nas classes populares, e, portanto, dispondo de poucas chances de ascensão social, era a isso que as cantoras tinham que se sujeitar.

Em outra passagem do texto, em que o depoimento de Marília Batista é citado, é sintomático como ela se esforça por marcar sua posição como compositora de um sem número de sambas cuja autoria não lhe é reconhecida, enquanto o entrevistador só se interessa pelo seu percurso enquanto interprete de Noel Rosa. Isso deixa claro que a notoriedade feminina parece prescindir de uma chancela masculina.

São muito os casos em que cantoras tiveram que abandonar a vida artística para se casar: é o caso de Celly Campello que desde o início da sua carreira era frequentemente inquirida por repórteres sobre a possibilidade de “o marido permitir” que ela continuasse a cantar após o matrimônio. Tudo isso nos leva a indagar que outras instituições, como a família, concorrem com a carreira artística.

Em seu já clássico estudo do estilo de vida de músico de jazz em casas noturnas Becker expõe um espaço pouco institucionalizado com baixas remunerações e a dependência estrita de um sistema de indicações e apadrinhamento organizado ao redor de um embate central aqueles que opunha os músicos de jazz profissionais e os “quadrados” (*squares*), todos que lhes pressionavam a ceder ao gosto popular. Enquanto categoria imaginada pelos próprios artistas, os quadrados, eram um elemento de aglutinação coletiva. Os squares representavam o establishment e a normalidade: as recompensas simbólicas estavam justamente em um estilo de vida excêntrico daqueles que trocavam a noite pelo dia, que viviam viajando, que tinham um linguajar e

---

indumentária própria. Esse fato de se “considerar diferente”, portanto é um elemento fundamenta

“Uma admiração pelo comportamento espontâneo e individualista e um desdém pelas regras da sociedade em geral” (BECKER, p.123), portanto, é o que fazia dos músicos de jazz outsiders, posição que eles nutriam e exposavam com bastante orgulho. O que Becker não diz claramente mas deixa bastante claro é os valores de excentricidade, subversão, desdém, risco são valores fundamentalmente masculinos. Isso fica bem claro quando trata das esposas dos cantores vista como um agente que os puxavam para a “normalidade”, lhes impondo sanções e regras que muitas vezes representavam um impasse: casamento ou carreira? O caso de Aracy e agora os dos músicos de jazz nos faz questionar qual é o ethos estruturante nos meios musicais e em que medida ele tende a limitar a participação das mulheres em seus quadros e funções.

Na análise de Sarah Cohen sobre a cena de musica alternativa de Liverpool é descrita como “fundada em grupo masculinos, panelinhas e redes engajadas em atividades moldadas por normas e convenções a partir das quais eles estabelecem e matém relações com outros homens” (COHEN, p.61). É através de piadas, apelidos e jargões que as bandas e agentes criavam suas redes de relacionamento que excluía mulheres.

Mulheres eram vistas como um pomo de discórdia na relação entre homens e portanto acabavam sendo evitadas o que ficava patente na linguagem repleta de piadas, apelidos e jargões que as bandas e agentes na manutenção de suas redes de relacionamento masculinas. Em meio a isso, piadas machistas eram lugar comum e as mulheres tendiam a ser tratadas como objetos de conquista e exibição, o que ficava bastante claro na alegação de assedio feita pelas mulheres que trabalhavam nas cena. sendo as esposas dos membros de uma banda geralmente mal vistas pelos outros integrantes do grupo, devido a cobranças de ordem domestica que “atrapalhavam” as atividades da banda.

O mais interessante é perceber como o ethos de masculinidade da cena de Liverpool está diretamente ligado à posição da cidade como uma zona portuária, o que

---

era um elemento estruturante na divisão sexual do trabalho, das sociabilidades e também do lazer. Isso nos leva a indagar em que medida a história e a configuração territorial organizam mentalidade, hábitos e normas que acabam por imprimir-se no gendramento das cenas.

Quanto aos espaços de exibição, mal-iluminados e decrépitos, localizados em áreas com pouca circulação de pessoas à noite, tendiam a ser vistos como inseguros, especialmente por mulheres.

Mas apesar do circuito de camaradagem masculina, a cena também oferecia a projeção e a possibilidade de atrair mulheres ou um escape da vida doméstica e às suas obrigações. O fato de muitos integrantes serem egressos de ambientes em que o tempo livre era gozado entre pessoas do mesmo sexo, faz com que a música repita o mesmo padrão. Dessa forma é possível considerar que “mulheres estão muito presentes na cena, apesar de sua ausência”. Isso nos leva a investigar em que medida a divisão sexual do trabalho e do lazer estão intimamente conectadas e podem apresentar padrões convergentes ou divergentes.

Para além disso é necessário perceber em que medida mulheres – esposas, namoradas, familiares ou amigas – são fundamentais para suportar essa cena, seja financeira ou emocionalmente.

No entanto, diferentes estilos musicais acionam diferentes tipos de masculinidade, os símbolos de poder associados com o heavy metal – uso das guitarras, roupas de couro pretas e vocais rascantes – (WALSER, 1983) não se repetem são os mesmos da cena indie de Manchester, o que nos obriga a colocar o problema em termos de masculinidades.

#### Instrumentos, sons, letras e performances

O estudo de Becker realizado no espaço das casas noturnas mostrava que a carreira de um músico de jazz era um processo através do qual o indivíduo adentrava um universo simbólico e, de forma compulsória, tomava parte em seus dilemas. Um embate, em especial, ganhava centralidade: aquele que opunha músicos de jazz profissionais e os “quadrados” (*squares*), categoria criada pelos próprios artistas para designar todos que

---

lhes pressionavam a ceder ao gosto popular. Sendo utilizado para demarcar as fronteiras entre nós - os portadores de um dom e um estilo de vida singular - e eles - uma massa indiferenciada incapaz de nos compreender - “quadrado” é uma categoria representativa do embate entre autonomia e heteronomia, tema que nos interessa neste dossiê.

Isso mostra que sua imagem desviante acaba

Gêneros: convenções musicais, atitudes, indumentárias

Trajava costume branco ou cinza, grava-

tas de bolinhas. Sempre de sapatos baixos e corte a garfonne.

For musical

genre this entails parameters such as function, style, scoring, length, site of performance, intended audience, manner and nature of reception, decorum of the performative experience, and value.

Musica é um “fórum publico a partir do qual vários modelos de organização de gêneros ( bem como de diversos aspectos da vida social ) são afirmados, adotados, contestados e negociados. (mclary)

a public forum within which various models of gender organization (along with many other aspects of social life) are asserted, adopted, contested, and negotiated. 9

Lucy Green defende que desde o sec XVI até os nossos dias o canto representa a esfera de maior presença para o ingresso das mulheres no universo musical, seja na esfera privada e amadora, ou na pública e profissional. O ato de cantar é um ato de exhibir-se: a exibição da voz é a exibição do corpo, de um corpo que fala, que se põe à mostra e se exhibe. Dessa forma, ainda que o canto envolva um trabalho ativo de trabalho e produção por parte do intérprete, acaba aparecendo como um dom natural. Toda escuta é genderizada: quando escutamos uma canção, escutamos uma voz que canta e

---

com isso a interpretamos a partir de noções de masculinidade e feminilidade. O canto é, assim, uma esfera que aciona certas noções ligadas à identidade de gênero.

A mulher que canta, assim, é também aquela que se exhibe e se mostra na esfera pública. A sua ferramenta de trabalho, a voz, não é considerado como um instrumento lapidado pela técnica, mas como algo “natural”, que surge “de dentro”, o que posicionada a cantora em uma esfera intimamente associada à natureza, não mediada, portanto pela cultura e pela razão. Enquanto a cantora parece desnudar-se através de sua voz, a instrumentista tem no seu instrumento um anteparo entre si e o público. A técnica necessária ao manejo do instrumento faz com que instrumentista não seja posicionada no mesmo campo simbólico da cantora que tende a ser associada às vicissitudes de seu corpo.

No entanto, a mulher que canta é também aquela que se exhibe e se mostra na esfera pública. Cantar é colocar o corpo à mostra em seu poder de seduzir, envolver e emocionar. Isso faz do canto – e principalmente do feminino – uma prática que é fonte de fascínio mas ao mesmo tempo de temores. Nesse sentido, ao mesmo tempo que posiciona a mulher na esfera pública, o canto evoca um sem número de tabus e interdições. Trata-se de um espaço de exercício de poder e controle sobre a audiência, mas também uma ocasião em que a mulher se exhibe, tornando-se alvo tanto de tolerância quanto de subvenção masculina. É esse caráter de desnudar-se ao olhar que historicamente aproximou as cantoras das prostitutas em sua dimensão simbólica e status, fazendo delas temidas e desejadas e portanto passíveis de controle. No Brasil, é muito claro o papel de legitimação de publicações como A revista do Rádio que buscavam perscrutar a vida íntima das atrizes e cantoras a fim criar uma certa respeitabilidade junta à audiência. Assim eram comuns reportagens em que suas tarefas de boa dona de casa e de mãe amorosa apareciam sendo desempenhadas como a mostrar que a vida pública não agia em prejuízo da vida privada e de suas “obrigações”. Esse esforço brutal e constante de legitimação justificava-se dadas as corriqueiras comparações entre atrizes, cantoras e prostitutas. Em São Paulo, nos anos 50, por exemplo, todas elas deveriam munir-se da mesma “carteira rosa”, o registro emitido pelo Departamento de Diversões Públicas, vulgarmente conhecido como “carteirinha de prostituta” (LYCIA, 2007, p.54).

---

A reflexão de Lucy Green nos ajuda a compreender a escassez de mulheres no campo da composição. No caso do samba brasileiro, isso fica muito claro no já citado exemplo dado por da entrevista de Marília Batista.

Sobre o papel da mulher na composição é bastante ilustrativa uma entrevista da cantora e compositora baiana Luedji Luna em que ela afirma não ser uma cantora de samba, nem de black music e que, apesar de cantar suas próprias músicas e de outras compositoras negras, ela não é uma intérprete: “eu tenho uma bandeira que faço questão de levantar que é o lugar da mulher na composição” pois “a sociedade e a indústria dizem a você que este não é o seu lugar”. Assim, explica que em seu início de carreira, a relutância em assumir o seu papel como profissional – em especial de compositora – esteve diretamente ligado à ausência de mulheres que lhe servissem como modelo: “na ausência de referências eu preciso validar minha existência e preciso que outras mulheres negras compositoras existam para validar minha própria existência. Porque eu tive essa crise no início; se nenhuma existe como eu vou existir?”. (diálogos ausentes)

Enquanto os homens conseguem ver na música popular um sistema social formado por compositores, seus discípulos e colaboradores, que formam um espaço de trocas, disputas, conhecimento e reconhecimento, o mesmo não ocorre com as mulheres, que dificilmente conseguem localizar linhagens, tradições, modelos e espaços aptos a acolher o seu trabalho como compositoras. Conseguem até elencar alguns nomes mas muitos deles parecem atomizados, não formando linhas de continuidade que se estendem no tempo e no espaço. Como resultado, naturaliza-se a ideia de que a composição é uma atividade masculina, o que cria uma série de barreiras simbólicas a todas as aspirantes a compositoras. Isso nos leva a indagar quais são os lugares proscritos às mulheres dentro dos universos musicais e quais são as barreiras encontradas quando elas tentam romper esse ciclo.

a crise inicial dela na entrada do mundo da música foi uma ausência de referências o que dificultava que ela validasse

busque marcar sua posição como compositora e não só como intérprete. Essa necessidade explica-se frente à escassez de compositoras na música popular brasileira.

---

“eu não sou interprete eu tenho uma bandeira que faço questão de levantar que é o lugar da mulher na composição” já que “a sociedade e a indústria dizem a você que este não é o seu lugar” e explica que a crise inicial dela na entrada do mundo da musica foi uma ausência de referencias o que dificultava que ela validade  
Não era uma cantora de samba ou de black music

Apesar de conviver com uma grande diversidade de ritmos na vitrola de sua casa, Luedji era destituída de quaisquer referências profissionais em que se projetar no campo musical. Suas memórias de infância, evocam Xuxa como a imagem mais vívida de cantora<sup>3</sup>.

Há uma combinação de tolerância e subvenção: o canto é um espaço em que a mulher se exhibe pelo canto ela se põe à disposição do olhar e da subvenção masculina.

Um espaço em que a mulher pode exhibir sua “feminilidade”, entendida como um conjunto de atributos que a ligam ao domínio da natureza, e não da cultura. Patriarcado como uma relação de poder que implica um corte entre homens e mulheres e entre a esfera publica e a privada.

Quando escutamos uma mulher que canta, que toca [ou se descobrimos que ela compôs] não so escutamos as características intrínsecas da música mas também tomamos consciencia discursiva de um nexos entre gênero e sexualidade.

Quando escutamos uma mulher que canta e toca nao so escutamos a musica, mas a dimensão de genero por trás dela.

[musica é uma forma dos individuos experimentarem seus corpos e se construirem como sujeitos gendrados e sexuados]

---

<sup>3</sup> Idem

---

O trabalho de Simon Frith busca compreender de que maneira a música é uma forma de experimentar e construir a sexualidade masculina e feminina. Como valores que se expressam como “naturalmente masculinos” são articulados pela via musical. Assim, investiga a ideologia por trás da construção da sexualidade masculina e feminina, investigando as divisões no universo pop e rock que se expressam na divisão de trabalho da banda, nas letras, no endereçamento, nos estereótipos e convenções de consumo. Assim, faz uma divisão entre o que chama de “cock rock” e “teenybop”. O primeiro se funda na ideia de poder, controle e agressividade. A música é barulhenta e estridente. As letras são assertivas e arrogantes e celebram um culto à masculinidade, risco, à irresponsabilidade e conquista do espaço público. Os protagonistas são destemidos e viris. As mulheres são vistas como um objeto de desfrute sexual e controle masculino, ou como um freio à liberdade que deve ser evitado.

Já o teenybop baseia-se em um misto de baladas pop e rock suave, sendo composto por protagonistas românticos, vulneráveis e solitários; rapazes que respeitam as normas e prometem romantismo, paixão e relacionamentos duradouros.

Enquanto o endereçamento do cock rock é masculino, o do teenybop é feminino. O que o rock oferece para o homem é uma experiência de coletividade, companheirismo camaradagem e sociabilidade masculina, enquanto o teenybop oferece para mulher uma experiência privada de comprometimento. De um lado, a imagem de um casal apaixonado, do outro, a curtidão com os amigos. Em meio a isso, mulheres são incentivadas a construir sua sexualidade a partir das noções de romance, comprometimento, amor e paixão, o que as liga ao espaço doméstico, lugar de acolhimento e cuidado, preparando-as para assumirem os papéis de esposas e mães. Ao teenybop é imputado um modo de apropriação que faz musical ligado à ideologia de domesticidade que confina a feminilidade às emoções.

Trata-se de uma ponderação instigante e que deve ser muito bem trabalhada para nos não cairmos em algum tipo de determinismo. O que se tem aqui é a tentativa de delinear construções de masculinidade e feminilidade dominantes que se imputam ao repertório musical massivo, em especial o anglo-saxão. Esses exemplos podem encontrar expressões paradigmáticas na produção dos Rolling Stones, de um lado, e no pop-rock adocicado de Paul Anka e Neil Sedaka.

---

No entanto, mesmo nos protagonistas mais representativos do cock rock, e aqui pode-se citar os próprios Stones, é possível encontrar canções que falam de sofrimento, perda e fragilidade masculina. O caso de Elvis Presley também é interessante já que nele coexistem as dimensões do rock balada e do rock and roll: romantismo de um lado e rebeldia do outro. Em seus primeiros filmes é muito clara a coexistência das duas dimensões, sendo que foi a vertente baladeira a dimensão a que prevaleceu quando ele se popularizou no final dos anos 60 e 70. Isso nos leva a investigar que tipo de representações de gênero e sexualidade são acomodáveis ao mercado massivo.

No entanto, mais uma vez, é necessário localizar essa crítica para encontrar os seus limites. A crítica que identifica o feminino à domesticidade, interioridade, emoções e natureza, contraposto ao masculino, identificado com o espaço público, a razão e a cultura está intimamente ligado a uma formulação da chamada 2ª onda feminista e que fundamentalmente traduz um modo de vida de mulheres brancas norte-americanas e europeias de classe média e que portanto não pode ser universalizável. Isso abre uma seara interessante de perguntas que nos faz indagar que outros tipos de masculinidades e feminilidades se constroem quando essas sonoridades são apropriadas em outros contextos. Em quais espaço circulam? Como são consumidas? Que sociabilidades congregam?

Qual é natureza da experiência fornecida por determinado tipo de música? Gregária?  
Individualista?

Assim, às mulheres são imputadas certas características: sensibilidade, passividade e docilidade. Isso explica porque na imprensa feminina a música é interpretada em termos de romance e personalidade, enquanto na masculina

Isso explica o investimento na aparência das cantoras.

Simon Frith (1981) faz uma diferenciação entre o consumo juvenil masculino e o feminino. O primeiro lida fundamentalmente com a esfera da exterioridade,

---

materializando-se na rua e na maneira como ela é ocupada por turmas de bairro e apresentações públicas. Já o segundo trata da interioridade; é um tipo de consumo que parte do espaço doméstico e mira um mundo privado, no qual o cantor é idealizado enquanto parceiro ideal e sincero que preencheria o vazio e a solidão femininos. Enquanto o olhar masculino privilegia a performance, as mulheres se interessam mais pelas sentido das letras, pois é nas palavras que se codificam os desejos de compromisso e entrega amorosos que habitam as fantasias das adolescentes.

O exemplo de Elvis, citado por Frith, ilustra a coexistência dessas duas dimensões, conquistando audiências de ambos os sexos. Como afirma o autor, “a mais importante função da cultura teenager dos anos 50 não era reprimir o sexo, mas articulá-lo em termos de amor e casamento de forma que a sexualidade masculina e a feminina fossem organizadas de maneiras diferentes”.

Masculinidade se constroi mais na esfera do trabalho e do brotherhood do que na esfera estética. Musica atua diferentemente na construção das noções de masculinidade e femilnilidade. A musica pop nega e esconde a sexualidade, interpretando-a em termos de romance. Nao se trata, no entanto, de uma imposição ideologica, mas de uma tentativa de expressar a identidade jovem dentro de certos limites

Quando é procurado por mulheres é justamente pelo o que oferece à sensibilidade masculina: uma fuga do ambiente domestico.

orm: How are the conventions of sexuality we've been discussing embodied in rock?

A comercializacao e "declinio" do rock no fim dos anos 50 foi tb sua feminização.

Isso não quer dizer que mulheres consomem pop e homens rock, mas que o que atrai as mulheres no rock é justamente um escapeà domenticidade.

“femaleness” is for women, confined to the aesthetic emotional sphere

Girls are encouraged from all directions to interpret their sexuality in terms of

---

romance, to give priority to notions of love, feeling, commitment, the moment of bliss.

In

endorsing these values girls prepare themselves for their lives as wives and mothers, where the same

As mulheres são vistas ora como objeto de desfrute e controle masculinos, ou um limite à liberdade que deve ser evitado.

Um culto à masculinidade, à conquista do espaço público, à irresponsabilidade e ao risco, as canções são assertivas e arrogantes

### **Gêneros e Gênios**

Jornalismo musical

Garb pq não existem mulheres genias

A ideia é útil para compreendermos a consagração na musica popular uma das instancias fundamentais de consagração é o jornalismo cultural, jornalismo esse dominado por homens

Kant

the clearest example of the sexual divisions of labor such groups involve: the men make the music (they write and arrange, play the guitars and keyboards), and the women are glamorous