

# CANTORAS IMPROVISADORAS: ONDE ESTÃO AS MULHERES? VOZES, ESPAÇOS E LUGARES NA MÚSICA

*Data de aceite: 01/12/2023*

**Paula Agrello Nunes Oliveira**

(INET-md. Instituto de Etnomusicologia.  
Centro de estudos em música e dança da  
Universidade Nova de Lisboa)

**RESUMO:** Explorando as práticas musicais de cantoras que se destacam por meio da improvisação vocal na música popular brasileira urbana, este trabalho possui uma forte componente de estudos de gênero e feminismo no âmbito da Etnomusicologia. Aborda as diferenças e a busca pela equidade entre homens e mulheres em seus meios de atuação profissional, de modo a que com essa prática seja possível obter reconhecimento perante outros músicos e o público. Questiona as relações de poder no meio musical, tomando como base o que já conhecemos acerca do papel feminino ao longo da História da Música ocidental. Podemos inferir que muito ainda falta para que a mulher possa ser reconhecida e venha obter status através de sua produção musical, seja como intérprete, improvisadora ou compositora. Procura refletir acerca do lugar e dos espaços que uma cantora que improvisa ocupa, sendo estes o palco, as escolas de formação

musical profissionalizantes, estúdios de gravação, templos religiosos, ambientes informais ou mesmo domésticos. Trata a voz feminina (e sua multivocalidade) como expressão musical e lugar de fala, propondo formas de salvaguardar e incentivar suas práticas por meio de políticas públicas de cultura e incentivos coletivos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cantoras Improvisadoras; Improvisação Vocal Feminina, Etnomusicologia Feminista; Música Popular Urbana; Estudos de Gênero.

## SINGERS WHO IMPROVISE: WHERE ARE THE WOMEN? VOICES, SPACES AND PLACES IN MUSIC

**ABSTRACT:** Exploring the musical practices of singers who stand out through vocal improvisation in urban Brazilian popular music, this work has a strong component of gender and feminism studies in the context of Ethnomusicology. It addresses the differences and the search for equality between men and women in their means of professional performance, so that with this practice it is possible to obtain recognition from other musicians and the public. It questions power relations in the musical

milieu, based on what we already know about the female role throughout the history of Western Music. We can infer that there is still a lot to be done for women to be recognized and gain status through their musical production, whether as an interpreter, improviser or composer. It seeks to reflect on the place and spaces that a singer who improvises occupies, such as the stage, professionalizing musical training schools, recording studios, religious temples, informal or even domestic environments. It treats the female voice (and its multivocality) as a musical expression and a place of speech, proposing ways to safeguard and encourage its practices through public policies of culture and collective incentives.

**KEYWORDS:** Singers who improvise; Female Vocal Improvisation; Feminist Ethnomusicology; Urban Popular Music; Gender Studies.

Observando performances profissionais femininas na História da Música Popular, ou até mesmo na música erudita, dificilmente nos recordarmos de exemplos em que uma mulher esteja no palco assumindo outra função que não a de cantora. Esforçando-nos um pouco mais, conseguimos trazer à memória exemplos de mulheres pianistas ou ocupando as seções de cordas friccionadas e flautas nas orquestras, na maioria dos casos. A divisão dos instrumentos musicais por gênero é uma construção social bastante arraigada na nossa sociedade e com um historial bastante antigo. Acerca desse tema várias pesquisas e trabalhos importantes vêm sendo desenvolvidos, principalmente na área de Educação Musical. Já na música popular, quando pensamos em mulheres atuando na cena musical, o mais comum seria citarmos cantoras e exemplos de pianistas que cantam. Dentro dos meios de produção cultural quase não encontramos mulheres guitarristas, baixistas ou bateristas, por exemplo, que se destacam em proporções parecidas às dos homens. São valores sociais e culturais que influenciam quais instrumentos a menina e o menino (ou muito provavelmente os pais) irão escolher: aqueles que não retiram a condição feminina da mulher que o executa ou que poderão de alguma forma masculinizar a mulher (TRAJANO, 2004).

A arte por meio do canto procura incitar, mover e transformar sentimentos. Está presente no cotidiano de todos os indivíduos desde a infância. O cantar, ainda que amador e reduzido a espaços reservados, possibilita a expressão de variados discursos e sentimentos. Não requisita um momento de estudo exclusivo, em que atividades diárias deixam de ser realizadas, como outros instrumentos musicais requerem. Em contextos não profissionais não é necessário um momento apropriado para sua prática, uma vez que o corpo é o instrumento. A prática vocal na música está presente onde está o corpo. É possível, por exemplo, cantar e lavar louça, cantar e tomar banho, cantar e ninar uma criança. Esta maneira de praticar o canto, associado a outras atividades domésticas e cotidianas, ou em contextos religiosos comumente permitidos às mulheres, faz parte das rotinas femininas ao longo dos séculos. Por este motivo também é mais provável que uma mulher se torne cantora.

Sou uma cantora improvisadora. Desde o início dos meus estudos musicais me deparei com questões que me acompanharam ao longo de minha trajetória profissional na música e que continuam nos dias atuais, sobretudo agora que ocupo também o lugar de educadora do Canto Popular numa instituição formal e profissionalizante. Desde o início percebi que não bastaria estudar o canto e o repertório da música popular com maestria e afinco para que eu fosse legitimada enquanto musicista de excelência e de alta *performance*. Compreendi que ser uma cantora que improvisa contribuiria muito para que eu fosse respeitada, uma vez que na Música Popular Brasileira são pouquíssimas as intérpretes que se destacam improvisando. Era preciso provar aos músicos, homens, que era tão capaz quanto eles para que eu pudesse ter voz ativa dentro da minha própria banda, por exemplo. A improvisação exige conhecimentos teóricos musicais avançados e horas de estudo e prática. Nesse contexto, em busca de respostas iniciais que pudessem fundamentar estes questionamentos, percebi que aspectos femininos não são o suficiente para validar a inserção de mulheres em ambientes majoritariamente masculinos. Quando lidamos com colegas homens, precisamos constantemente elencar qualidades e adjetivos que se aproximam do universo masculino. Uma mulher que não canta e opta por tocar um instrumento precisa ser frequentemente comparada a um homem. Já aquela que canta precisa tocar algum outro instrumento para ser considerada uma boa musicista.

A iniciativa dessa pesquisa surgiu com as dificuldades em sala de aula em ensinar improvisação vocal aos meus alunos de canto popular, em sua maioria mulheres, uma vez que os métodos conhecidos são os baseados no *Scat Singing* do Jazz norte americano, além de vivências criativas a partir da minha experiência particular enquanto professora e instrumentista vocal que improvisa. Quando pensamos em improvisação vocal na música brasileira, Leny Andrade é sem dúvida alguma uma das maiores referências para várias outras cantoras improvisadoras. Inspirou-me a estudar improvisação, para além da interpretação comum dos temas em aulas de canto. Dolores Duran, Elza Soares, Flora Purim, Gal Costa e Elis Regina são também grandes referências para a escola do canto popular brasileiro, além de cantoras improvisadoras atuais, como Badi Assad, Luciana Souza, Vanessa Moreno, Tatiana Parra, Dani Gurgel e outras. Inspiraram-me a aprofundar questões que vão além do método, pautadas em comportamentos sociais, históricos e culturais, que fazem as mulheres, na maioria dos casos, optarem por estudar canto ou piano, improvisar ou não improvisar, na música popular. Isto se deve, em parte, ao que Lucy Green chamou de transgressão do ideal de feminilidade imposto pela sociedade:

As mulheres instrumentistas são parcialmente transgressoras, porque estão mais próximas de um trabalho intelectualizado, enquanto as mulheres compositoras e improvisadoras são totalmente transgressoras deste ideal de feminilidade socialmente imposto. O trabalho intelectual é visto assim como transgressor do modelo de contenção, posto que não seria algo compatível com o feminino (GREEN, 2001, p. 24).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Las instrumentistas femeninas son parcialmente transgresoras, porque están más cerca de una obra intelectualizada, mientras que las compositoras e improvisadoras son totalmente transgresoras de este ideal de feminidad socialmente impuesto. El trabajo intelectual es visto como una transgresión del modelo de contención, ya que no sería algo compa-

Mulheres sempre atuaram e compuseram, dentro de seus limites culturais. Não podemos deixar de considerar que tivemos nossos lugares de atuação menos valorizados socialmente. Composições e performances musicais femininas precisam se “masculinizar” ou ser comparadas às dos homens, assumindo análises pejorativas, para ganhar notoriedade. Esse comportamento não é exclusivo ao fazer musical. Pode ser observado também em outras atividades profissionais, como literatura<sup>2</sup>, artes plásticas e ciência. O cinema está repleto de obras que ilustram este tema. Recentemente o filme *Hidden Figures* (EUA, 2016)<sup>3</sup>, baseado no livro homônimo de Margot Lee Shetterly, retrata as mulheres matemáticas negras que trabalharam na NASA na década de 1960 dando suporte aos cientistas homens e brancos. Atuando em linhas de frente, não assinaram importantes projetos, pois estes sempre foram de responsabilidade e autoria masculinas. Outro título interessante é *Big Yes* (EUA, 2014)<sup>4</sup>, drama biográfico dirigido por Tim Burton que conta a estória do casal de artistas plásticos Walter e Margaret Keane, famoso no final dos anos 1950 e início dos 1960 por retratos de mulheres e crianças com olhos grandes. As obras de autoria de Margaret eram assinadas por Walter. Felizmente, Margaret consegue reverter a situação e levar ao tribunal o próprio marido, requerendo para si os direitos autorais de suas obras.

Um dos aspectos mais evidentes do controle conjunto de espacialidade e identidade dessas representações e práticas culturais no Ocidente está relacionado à distinção cultural entre público e privado. A tentativa de confinar as mulheres ao mercado doméstico era tanto um controle espacial específico quanto, através disso, um controle sobre identidade. Composições e obras de arte muitas vezes assinadas por homens sempre foram tidas como garantia de selo de qualidade (NOGUEIRA, 2015). O fato de várias mulheres se sentirem compelidas a ocultar a feminilidade e assumir a autoria sob uma identidade neutra ou masculina mostra que o preconceito de gênero ainda é e sempre foi muito real. As mulheres deveriam ocupar o espaço doméstico de seus lares. Habitavam literal e metaforicamente a esfera privada. Assim, era natural que as mulheres compusessem formas menores, como o *Lied*<sup>5</sup>, canção para piano e voz. O termo música de salão tornou-se sinônimo de “música de mulher”. Implicava amadorismo e, portanto, menor valor criativo. Na Musicologia, o espaço ocupado por mulheres tem sido alvo constante de discussão. Uma rápida vista de olhos nas atividades musicais é suficiente para constatar que os trabalhos das mulheres estão fora do Cânone<sup>6</sup> (CITRON, 1990). É difícil encontrá-los em programas de concertos,

---

tible con el femenino feminino (GREEN, 2001, p. 24). Livre tradução.

2 Na literatura temos alguns exemplos. George Eliot foi pseudônimo usado por Mary Ann Evans (1819 – 1880), romancista autodidata britânica, para que seus trabalhos fossem levados a sério. Assim como George Sand é o pseudônimo de Amandine Aurore Lucile Dupin (1804 – 1876), baronesa de Dudevant, aclamada romancista e memorialista francesa.

3 Título em português: “Estrelas Além do Tempo”.

4 Título em português: “Grandes Olhos”

5 Plural de Lied, canção alemã.

6 O termo Cânone advém da Literatura e é uma ferramenta básica na definição do escopo da disciplina. Os trabalhos admitidos neste prestigiado grupo conquistam profundo respeito, tornam-se material de base para discursos críticos e estabelecem padrões de exclusão para obras cuja qualidade e conteúdo temático não atendem a certos critérios disciplinares. Cânone é mais ou menos equivalente a repertório padrão, standard. Dá uma espécie de salvo conduto, pois se

em livros de História e antologias da música padrão. Nas coleções tradicionais, o gênero não é uma condição necessária declarada para inclusão, nem uma categoria para análise, embora o resultado de fato seja a exclusão quase ou total das mulheres.

Essa inexistência categórica geralmente ocorre quando as normas e valores da cultura dominante, neste caso a sociedade masculina, são assumidos para toda a sociedade. Um padrão semelhante se refere às categorias de classe e raça. Condições e convenções ligadas ao gênero frustram as chances da mulher ter status profissional, um requisito para a inclusão potencial de Cânones. Ainda que o espaço urbano fosse costumeiro e cotidiano para as mulheres escravas, imigrantes e as muitas trabalhadoras, ele era proibido para aquelas que pertenciam às classes média ou alta e que baseavam sua trajetória de vida na manutenção do *status quo*. Muitos dos espaços sociais de cultura, produto do modernismo, fizeram dos espaços públicos da cidade os espaços dos homens. Sabemos que, por razões de “propriedade” socialmente construída, as mulheres respeitáveis simplesmente não podiam passear pelas ruas e parques desacompanhadas. As outras teriam seu movimento restringido pela ameaça de violência dos homens. A urbanização do século XIX foi um período crucial no desenvolvimento da noção de separação das esferas e o confinamento das mulheres (MASSEY, 1994). A possibilidade do desenvolvimento da atividade musical profissional era vista como não desejável, sujeita a suposta perda de sua respeitabilidade.

As subáreas de conhecimento das Ciências Sociais e Humanas apresentam um mundo vasto a ser explorado. Nesse sentido, as maneiras como as multidisciplinaridades se inter-relacionam têm cooperado imensamente com os estudos musicais e artísticos. As discussões envolvem questões de gênero, identidade, gosto musical e as formas de recepção do ouvinte, aprendizagem formal e informal da Música e do Canto Popular, mas também estudos de mídia, funcionamento da indústria cultural e formação do gosto coletivo, desenvolvimento de habilidades, estéticas e sensibilidades musicais, diferenças entre popular e erudito, além de normas e padrões culturais estabelecidos em nossa sociedade acerca de condutas morais de comportamento. Podemos citar inúmeros exemplos de estudos acadêmicos que abarcam estes aspectos de forma isolada, mas que se comunicam entre si. Não é possível fazer um estudo sobre o feminino na música sem antes considerar o esforço de grandes autoras. Para isso, devemos reconhecer a trajetória dessas investigações no âmbito musicológico. As obras de Susan McClary (1991) e Ellen Koskoff (1987, 2014), por exemplo, abordam temas sensíveis e delicados, que merecem todo o cuidado e atenção, pois tocam em esferas emocionalmente profundas do cotidiano cultural de nossa sociedade.

A Geografia sonora dialoga com a Etnomusicologia e nos revela campos de estudo que sempre estiveram intimamente ligados. Geógrafos culturais, sobretudo a partir dos anos 2000, consideram que os lugares evocam emoções e relações individuais em uma determinada sociedade, ainda que inconscientemente. Emoções se movem e afetos presume que certos repertórios ou textos são melhores e mais merecedores que outros (CITRON, 1990).

circulam. Ambos são móveis. Na geografia afetiva, há a perspectiva em que o corpo não é visto como pessoal, mas como transpessoal. Podemos ainda perceber, sob outra perspectiva, que a ligação entre corpo e espaço não é universal, ainda que a humanidade venha assumir estereótipos (CAMPBELL, 1990) e símbolos inconscientes (JUNG, 1964). Diferentes corpos possuem diferentes capacidades afetivas, de sentir e de participar no mundo (TOLIA-KELLY, 2006). O engajamento geográfico com a voz se apresenta como opção para explorar sons e espaços da política e como eles afetam nossas capacidades de ouvir e responder ao outro. Mais do que escutar os elementos musicais de um fato sonoro é necessário compreender que os significados da música se encontram em todos os seus processos. Contar a história da presença feminina na arte do canto, dentro e fora de espaços públicos ou privados, é uma forma de trazer à superfície questões delicadas. Iluminar estes pontos, resgatando a produção musical das mulheres, contribui para aumentar os espaços e o empoderamento femininos.

A interseção entre música e lugar despertou crescente atenção nos últimos anos à medida que diferentes disciplinas adotaram o bastão acadêmico para aumentar a riqueza e a complexidade dos estudos sonoros. O relacionamento entre música e lugar pode ser descrito como coprodução, em que a música reflete, mas também produz lugar (COHEN, 1995). A distinção de lugar na música geralmente se baseia na suposição de que existe uma conexão entre um local real e as características do som produzido nesse local (BRANDELLERO & PFEFFER, 2015). O som é inseparável de paisagem social. A voz, ou a falta dela, é o mais imediato meio de expressão, mas ela não é apenas um meio de comunicação de palavras e frases entre pessoas. Vozes e suas articulações linguísticas são produtos de relações, geografias e subjetividades. Kanngieser (2012) concorda com Butler (1997) acerca das maneiras como as vozes são moldadas. Para ela, uma geografia da voz é capaz de moldar mundos e espaços, revelando a operação criativa e constitutiva de fala e linguagem. Reproduz codificações de poder, classe, gênero e raça. Tomando as experiências de espaço e lugar das mulheres, pesquisadoras feministas, especialmente, não estavam apenas atentas às emoções e sentimentos que as mulheres experimentaram em lugares e espaços específicos, mas o que eles poderiam provocar numa determinada sociedade ou grupo cultural.

As relações entre o fazer artístico e suas representações criam e organizam experiências. Espaço e lugar, e nossos sentidos sobre eles são discriminados pelo gênero. Variam entre culturas e ao longo do tempo. “Espaço e lugar refletem e têm efeitos sobre as maneiras pelas quais o gênero é construído e compreendido nas sociedades em que vivemos” (MASSEY, 1994, p. 186)<sup>7</sup>. A nova geografia cultural demonstra como representações particulares (re) produziram classes desiguais, gênero e relações de poder raciais (ANDERSON, 2019). Lugares de prática musical e espaços de encontros são ricos

---

<sup>7</sup> Space and place reflects and has effects on the ways in which gender is constructed and understood in the societies in which we live (MASSEY, 1994, p. 186). Livre tradução.

em codificações e narrativas, pois produzem política. Precisamos pensar no que essa forma de representação faz para mulheres, como produz ativamente conceituações do que é feminino e o que é masculino, como ele influencia a forma das relações de gênero, e como contribui para a circunscrição física e social da vida das mulheres, uma vez que representações tornam vivas imagens e palavras.

A perpetuação da desigualdade de gênero reforça estereótipos acerca do que é entendido como masculino e feminino dentro das práticas e performances artísticas, culturais e nas estruturas sociais. Estabelecidas pelos processos históricos, estas categorias de identidade raramente são questionadas e são continuamente reforçadas. Perceber estes processos sob a perspectiva de gênero possibilita compreender e definir identidades. Gênero é um meio de estabelecer redes de poder, capital, autoridade e é um processo de resistência. É também uma ferramenta analítica e crítica contra estas relações de poder (SETTIMINI, 2020). Vale salientar que gênero não pode ser tratado como um problema exclusivo das mulheres. Homens também têm gênero. Entretanto, esta perspectiva binária de gênero, em que se polariza masculino e feminino, há muito vem sendo contestada e desmistificada. Sabemos que há mais possibilidades e fluidez entre estes polos. Estudos sobre sexualidade em várias áreas do pensamento demonstram que gênero abrange uma complexidade de fatores: biológicos, psicológicos, sociais, culturais etc. Seria superficial uma tentativa de universalizar experiências masculinas e femininas, negligenciando questões de classe, etnia, idade e sexualidade, entre outros. Mas o que todo este discurso social e biológico tem a ver com a música e o que esperar dos estudos de Etnomusicologia feminista que buscam incansavelmente trazer estas questões à superfície e iluminar a produção musical das mulheres?

Já sabemos que mais do que apenas escutar os elementos musicais de um fato sonoro pertencente a uma manifestação cultural é necessário compreender que os significados da música se encontram em seus processos contextuais, sejam eles sociais, econômicos, políticos, históricos, psicológicos ou culturais. É consenso na literatura acadêmica que o mundo musical contemporâneo e ocidental ainda vem sendo um ambiente de predomínio e privilégio masculino. Antes de 1800, a atividade musical era organizada em torno de unidades políticas e eclesiásticas e as mulheres foram institucionalmente excluídas, pois tanto as convenções tradicionais quanto as proibições formais as impediam. É claro que as mulheres tiveram vários graus de sucesso na tentativa de alcançar seus objetivos. A cultura dominante pode não reconhecer tradições do feminismo como valiosas. No entanto estas precisam de proteção ou salvaguarda semelhante às utilizadas pela patrimonialização. A definição de patrimônio cultural intangível encaixa-se bem com interesses mais efêmeros e não comerciais, os quais há documentação limitada (WHITERS, 2015).

Um dos grandes desafios feministas diz respeito à indústria da música capitalista. As práticas musicais de mulheres que estão à margem do grande público tendem a desaparecer sem os esforços da patrimonialização. A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio

Cultural Imaterial (2003) é uma ferramenta que orienta as práticas não comerciais da música popular. Oferece estruturas para reconhecer e salvaguardar formas de produção cultural que surgem e ajudam a moldar as comunidades políticas e suas identidades. A definição de patrimônio imaterial da UNESCO é útil para pensar sobre o valor patrimonial da música criada em comunidades que a usam para protestar contra a ordem dominante, derrubar sexismos, hierarquias e exploração econômica, mas, sobretudo também, para produzir cultura. A busca por esta igualdade não se refere apenas a priorizar mulheres. Pessoas pretas, indígenas, homossexuais e outros grupos étnicos e religiosos, frequentemente discriminados, precisam ser incluídos e preservados. A presença de políticas que possam reconhecer os excluídos, aliada às políticas de igualdade, favorecem as práticas culturais das minorias como um todo, que são elementos essenciais na construção do patrimônio cultural e estão intimamente ligados à identidade cultural de um grupo, nação ou povo. A luta pela identidade emana do processo de modernização com seus padrões renovados de dominação e subordinação (BLAKE, 2000). Identidades são fluidas, subjetivas e multidimensionais. A inclusão demanda especificidades diferentes em cada um dos casos. Não há como aplicar uma política global para obter os mesmos resultados em todas as situações. Talvez o contraste entre os incluídos e os excluídos seja simples demais para essa complexa realidade global (NAS, 2009). Em princípio, este processo irá excluir artistas que nunca gravaram nada, cujos registros áudio visuais são escassos ou nulos. Mas é necessário promover políticas que possam dar continuidade histórica para o legado artístico de comunidades feministas. A patrimonialização é uma maneira de levar a sério as práticas, representações, conhecimentos e habilidades desenvolvidas por mulheres e outras minorias.

Sarah Cohen (1993), em seus estudos de Etnografia e música popular, nos revela que ao analisar uma etnografia, também é importante utilizarmos uma abordagem comparativa com diferentes grupos ou culturas e como elas podem classificar, organizar e conceitualizar relacionamentos de maneira diferente. Para a autora, a Antropologia também tendeu a ser holística, pois as relações e atividades sociais são vistas com dimensões culturais, políticas e econômicas diferentes. A coexistência delas é examinada em contextos específicos, mas eles também podem estar situados em um contexto mais amplo e histórico, a fim de observar, por exemplo, a inter-relação de sistemas políticos, econômicos e culturais em determinados momentos e lugares. E é por estes motivos que contribuições que envolvam igualdade de gênero, patrimonialização e música popular precisam referenciar e endossar as pautas políticas dos governos. Cabe a nós, investigadores, continuarmos a fazer nosso trabalho em prol de melhorias para a sociedade, para que aja mais equidade de oportunidades e respeito à diversidade.

É ainda necessário salientar que, mesmo após construir uma carreira, ainda tenho dificuldades no ambiente musical formal e acadêmico apenas pelo fato de ser mulher, pois a sociedade impõe dificuldades diferentes para homens e mulheres. Percebi então

o quanto está materializado na sociedade e nas mais diferentes culturas o machismo e o patriarcado (Brasil e Portugal são exemplos), ainda que o feminismo das últimas décadas tenha contribuído muito para que vários comportamentos estruturais se modificassem. A questão das práticas musicais no âmbito feminino e, mais especificamente, a prática da improvisação, verifica-se ser uma área de investigação bastante recente, com viés Etnomusicológico e multidisciplinar, em que a Música se relaciona com as outras grandes áreas das Ciências Humanas, como a Sociologia, a Antropologia, a História e a Comunicação. Não há como excluir estas intersecções em uma pesquisa. A ainda escassez de fontes escritas abordando estes aspectos aperfeiçoa a importância da investigação, privilegiando documentar, analisar e recuperar com isso parte da memória musical. A forma como estes aspectos se articulam e provocam reflexões sugere uma contribuição relevante para os estudos da Música Popular Urbana e dos estudos de gênero, sobretudo dentro da Etnomusicologia.

Ao longo desta pandemia provocada pelo COVID-19, em que estivemos em casa tanto tempo, recorreremos às redes sociais em grande parte dos nossos dias. Assistimos a filmes, séries e peças de teatro, ouvimos músicas e álbuns inteiros nos *streamings*, assistimos à *lives* de músicos e à shows de bandas famosas no *Youtube*, *Facebook* e *Instagram*, acompanhamos Festivais online etc., recursos estes que foram criados para sustentar a classe artística neste momento de difícil crise econômica na Cultura, área bastante afetada pelos efeitos da pandemia. A sociedade está conseguindo perceber a importância da arte em nossas vidas coletivas e sua contribuição para a sanidade mental dos indivíduos. Perguntei-me diversas vezes quantos homens estariam seguindo musicistas no *Instagram*, participando de suas *lives*, assistindo a seus vídeos. Estariam também outras mulheres apoiando umas às outras mutuamente? Alguns festivais *online* foram criados exclusivamente com musicistas, outros procuraram aumentar os espaços femininos em contextos de diversidade. Utilizar os meio *online* tem sido uma prática recorrente para salvaguardar a arte realizada por mulheres, por meio de visitas virtuais a sites de museus, *fanpages*, bibliotecas, revistas especializadas e páginas dedicadas a todos os tipos de artistas.

Dar mais oportunidades para as mulheres que não fazem parte do circuito comercial para que possam ocupar os espaços, ainda que virtuais, não é suficiente. É preciso chegar às diferentes audiências, mantendo a autonomia. A multivocalidade como passagens de fronteira no contexto do canto é um estudo recente e compreende bem essas intersecções amplas e fluidas do nosso mundo contemporâneo. Cantoras multivocais costumam ser aquelas que precisam continuamente identificar e cruzar fronteiras em sua vida cotidiana - mulheres pretas, imigrantes ou cantoras que navegam por fronteiras de gênero, étnicas e até religiosas (MEIZEL, 2020). Percebo que dentro da categoria “música de mulheres”, o subgrupo “cantoras que improvisam” ou “instrumentistas improvisadoras” ainda ocupa pequenos espaços e faz parte de uma estética que alcança um público seletivo e difícil de

agradar. Ainda somos dependentes das políticas públicas de cultura para participar de editais e festivais de música, bem como para produzir gravações e álbuns. Entendendo o período histórico que estamos vivenciando no Brasil e no mundo, a falta de incentivo às práticas culturais como um todo, a dificuldade em manter vivas as tradições populares, o retrocesso aos direitos humanos básicos dos brasileiros, me pergunto como conseguiremos dar voz às minorias (que na verdade são majorias) e permitir que ocupem os espaços sociais, urbanos, sem que sejam calados enquanto lutam por suas subsistências. Está difícil nos mantermos vivos nesse caos planetário. Seguiremos estabelecendo e delimitando nossos espaços, firmando e fazendo nossas vozes ecoarem em busca de uma sociedade com mais equidade e justiça. Como sempre.

## REFERÊNCIAS

ANDERSON, Ben. Cultural Geography II: The Force of Representations. *Progress in Human Geography*. Durham University, UK, v. 43, p. 1120-1132, 2019.

BLAKE, Janet. On Defining the Cultural Heritage. *International and Comparative Law Quarterly*, v. 49, p. 61-85, 2000.

BRANDELLERO, A. & PFEFFER, K. Making a scene: exploring the dimensions of place through Dutch popular music, 1960–2010. *Environment and Planning A*, v. 47, n.7, p. 1574-1591, 2015

BUTLER, J. *Excitable Speech*. New York: Routledge, 1997.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CITRON, Marcia J. Gender, Professionalism and the Musical Canon. *The Journal of Musicology*, University of California Press, Vol. 8, n. 1, p. 102-117, Winter, 1990.

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

COHEN, Sara. Sounding out the city: music and the sensuous production of place. *Transaction of the Institute of British Geographers*, London, v. 20, n.4, p. 434–446, 1995.

COHEN, Sara. Ethnography and Popular Music Studies. *Popular Music*, Cambridge University Press, v. 12, n. 2, May, p. 123-138, 1993.

GREEN, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata, 2001.

JUNG, C. G. *Man and His Symbols*. New York: Dell Publishing Co, 1964.

KANNIESER, Anja. A sonic geography of voice: Towards an affective politics. *SAGE Journals*. *Progress in Human Geography*, v. 36, n.3, p. 336 – 353, 2012.

KOSKOFF, Ellen. *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. Urbana: University of Illinois Press, 1987.

KOSKOFF, Ellen. *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender*. Chicago: University of Illinois Press, 2014

MASSEY, D. *Space, place, and gender*. University of Minnesota Press, 1994.

McCLARY, Susan. *Feminine Endings*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.

MEIZEL, Katherine. *Multivocality*. Oxford University Press, 2020.

NAS, Peter. Masterpieces of Oral and Intangible Culture: reflections on the UNESCO World Heritage List. *Current Anthropology*, v. 43, n.1, p. 139 – 148, 2009.

NOGUEIRA, Isabel. Entre o espelho e o mosaico: reflexões sobre performance e musicologia na construção da identidade feminina em música. *Revista da Tulha*, Ribeirão Preto, v. 1, n. 2, p. 302-342, 2015.

SETTIMINI, Elena. Women's representation and participation in UNESCO heritage discourse, *International Journal of Heritage Studies*, London, v. 27, n. 4, p. 1-15, 2020.

SMITH, LauraJane. Heritage, Gender and Identity. In Graham and Howard (eds) *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, 2008.

TOLIA-KELLY, Divya P. Affect – an ethnocentric encounter? Exploring the 'universalist' imperative of emotional/affectual geographies. *Royal Geographical Society* (with The Institute of British Geographers), 2006.

TRAJANO, Wilson Filho. *O Sentido dos Sons: Uma Etnografia dos Atos de Música*. Brasília, 2004. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília.

WITHER, Deborah M. Intangible Cultural Heritage and the Women's Liberation Music Archive. In Cohen, Knifton, Marion Leonard, and Les Roberts (eds). *Sites of popular music heritage: memories, histories, places*. New York: Routledge, 2015, p. 125-139.