

DOSSIÊ TEMÁTICO



Partituras no armário composição musical e homossexualidade masculina

Rafael da Silva Noleto¹

Resumo: Discutindo as relações entre composição musical e homossexualidade masculina, este texto visa refletir sobre a Música como área de produção do conhecimento. Embora, de modo geral, a presença de compositores homossexuais tenha bastante visibilidade no campo da Música Popular, busco tomar esse fato como uma questão epistemológica que pretende questionar as relações de poder constituintes do campo acadêmico da Música. A partir de minha experiência docente nesse campo, pretendo ainda problematizar aspectos importantes do ensino superior em Música, defendendo a necessidade de aprofundamento de questões socioantropológicas na formação de profissionais da área, especialmente no que concerne aos debates sobre gênero, raça, sexualidade e classe social em interface com a Música.

Palavras-Chave: Composição Musical; Homossexualidade; Música; Musicologia; Etnomusicologia

Sheet music in the closet: musical composition and male homosexuality

Abstract: Discussing the relationship between musical composition and male homosexuality, this paper aims to reflect on Music as a knowledge area. Although, in general, the presence of homosexual composers is very visible in the field of Popular Music, I try to take this fact as an epistemological question that intends to question the power relations that constitute the academic field of Music. From my teaching experience in this field, I also intend to problematize important aspects of higher education in Music, defending the need to deepen socio-anthropological issues in the musical professional education, especially with regard to debates about gender, race, sexuality and social class in interface with the Music.

Keywords: Musical Composition; Homosexuality; Music; Musicology; Ethnomusicology

Início este artigo advertindo que será um texto de caráter exploratório, motivado pelo meu recente retorno ao universo acadêmico da música, ao ingressar na Universidade Federal de Pelotas como Professor Adjunto do curso de Ciências Musicais, atuando na área de Musicologia e Etnomusicologia, após uma experiência de três anos como professor efetivo da Universidade Federal do Tocantins onde atuei como professor nas disciplinas de Teoria

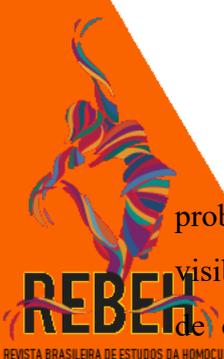
¹ Professor Adjunto da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) no curso de Bacharelado em Ciências Musicais. Docente no Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGANT/UFPEL). Coordenador do Grupo de Pesquisa em Ciências Musicais (CIMUS/UFPEL). Antropólogo, cantor e compositor. rafael.noleto@ufpel.edu.br



Antropológica no curso de Ciências Sociais. A ideia de ser um texto de caráter exploratório está também calcada na intenção de refletir, em primeira pessoa, sobre algumas experiências artísticas pregressas, que me fizeram questionar atualmente pressupostos epistemológicos com algum rendimento para o campo da Pesquisa em Música em sua interface com os Estudos de Gênero e Sexualidade². Para que se compreendam melhor as questões que serão aqui colocadas e, antes de entrar no ponto que pretendo desenvolver mais detidamente, quero apenas fazer uma breve apresentação de minha trajetória artístico-acadêmica: sou graduado em Música, mestre e doutor em Antropologia. Antes de ingressar na antropologia, atuei significativamente no campo da interpretação musical como cantor de música popular em diversos espetáculos. Estudei piano quando criança e adolescente, aprendi a executar alguns acompanhamentos de música popular ao violão e iniciei estudos de clarinete durante a graduação em Música. Entretanto, o que sempre me atraiu foi o canto popular, as possibilidades de comunicação musical com a voz e, por fim, os usos do corpo em cena. Assim, seduzido por estas possibilidades performáticas, atuei também em espetáculos de teatro e dança.

Essa trajetória artística anterior direcionou meus interesses antropológicos: ora investindo em pesquisas de caráter mais musical, ora me dedicando a pesquisas no campo da dança. Todos esses trabalhos foram atravessados pelos estudos de gênero e sexualidade, minha porta de entrada na Antropologia. Contudo, no meio de todos os meus interesses artísticos e antropológicos, sempre mantive um domínio recôndito de minha produção intelectual: a composição musical. Trata-se de um campo que me atrai e, por esse motivo, compus algumas peças para canto e piano as quais apresentei apenas para pessoas muito íntimas. Elaborei, para algumas dessas peças, arranjos camerísticos, por exemplo, para formações com canto, violão, violoncelo e clarinete. Trata-se de um ciclo de 11 canções intitulado “Noctívago”, um projeto composicional ao qual me dediquei por volta dos anos de 2007 a 2009. Mesmo com o objetivo de gravar minhas composições, adiei o projeto para me dedicar integralmente à vida acadêmica como antropólogo. Guardei as partituras em meu “armário” composicional.

² O presente artigo visa apresentar os primeiros resultados do projeto de pesquisa intitulado “Música, Diversidade e Produção do Conhecimento”, que coordeno no âmbito do Bacharelado em Ciências Musicais e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGAnt/UFPel). O projeto visa produzir reflexões sobre o campo da Música como área do conhecimento em suas interfaces com as discussões antropológicas acerca de Gênero, Raça e Sexualidade.



Aqui, essa imagem do “armário” é trazida à luz do que Eve Sedgwick (2007) problematizou: 1) como um dispositivo que é acionado pelos sujeitos para regular o grau de visibilidade de suas próprias identidades sexuais; 2) como um recurso homo-lesbo-transfóbico de opressão. Assim, o armário emerge também com uma carga semântica propriamente musical, cuja imagem surge do texto das pesquisadoras Laila Rosa e Isabel Nogueira (2015: 36) como uma metáfora para explicar seus respectivos processos de assumirem-se como compositoras num universo musical onde a composição é, historicamente, um terreno masculino e heterossexual de produção intelectual. Embora as autoras não estivessem preocupadas em desenvolver a ideia de “armário composicional” de um ponto de vista conceitual, utilizaram essa expressão como um recurso metafórico que põe em equivalência o agenciamento da visibilidade de uma identidade sexual específica (homossexualidade) e o agenciamento da visibilidade de uma habilidade musical peculiar (composição). Curiosamente, ambas as pesquisadoras se colocam como heterossexuais. Então, na perspectiva dessas mulheres compositoras, essa saída do “armário composicional”, com todas as implicações que ela carrega, não incide necessariamente sobre suas sexualidades, mas sim sobre suas identidades de gênero, evidenciando a permanência histórica do difícil processo de afirmar-se como uma mulher compositora. São perturbadoras as observações de Rosa e Nogueira – a partir de suas experiências docentes como etnomusicóloga e musicóloga – ao constatarem

a invisibilização das compositoras não somente na retórica do meio musical, como também no desconhecimento de músicos e musicistas em relação a suas obras e atuações nos mais diferentes tempos históricos, contextos e gêneros musicais. E ainda, de modo geral, enquanto educadoras, constatamos assustadoramente, a exclusão de suas obras por parte de docentes nas suas aulas de música, análise, composição, educação musical, etc., o que naturalmente reflete na formação das/os estudantes onde esta invisibilização é naturalizada (Rosa e Nogueira: 2015: 34)

Isto significa dizer que, embora haja todo um discurso feminista posto em circulação pelos movimentos sociais de mulheres (um discurso que, inclusive, fraturou a hegemonia masculina nos espaços acadêmicos de produção do conhecimento), o alcance desse discurso no campo musical parece ainda reduzido e fragilizado. Se não há obras de compositoras sendo estudadas nos cursos e disciplinas de composição e arranjo musical, este é um elemento sintomático de que, na Música, em termos quantitativos e comparativos com outras áreas do conhecimento, há um número menor de mulheres compondo e de alunas matriculadas nos



Bacharelados em Composição. Isso se refletirá nos postos docentes ocupados nos cursos superiores de Graduação e Pós-Graduação em Música, isto é, fatalmente haverá um número reduzido (ou quase inexistente) de mulheres atuando como professoras de composição, análise e arranjo musical. Por outro lado, estas informações são reveladoras de que também há poucas professoras de música, atuantes nas universidades brasileiras, interessadas em discutir gênero, sexualidade e relações raciais, trazendo essas problemáticas para pensar em como essas relações de poder estruturaram a Música como área do conhecimento.

A combinação desses fatores resulta em um debate ainda incipiente sobre essas temáticas no campo musical. Entretanto, no Brasil, há um movimento significativo de estudantes de Graduação e Pós-Graduação em Música, motivado por essas poucas professoras que atuam nos seus respectivos departamentos e colegiados, produzindo pesquisas sobre gênero e diversidade sexual. Em 2018, o congresso da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música) abriu espaço para o Simpósio Temático “A produção musical e sonora de mulheres: reflexões sobre processos e práticas a partir de uma perspectiva decolonial”, coordenado por Isabel Nogueira, Laila Rosa e Harue Tanaka. Este simpósio recebeu um total de 18 trabalhos e foi responsável pela reunião de pesquisadoras/es de diversas regiões do Brasil, pautando as discussões de gênero e sexualidade no campo contemporâneo da pesquisa em Música. Tal abertura da ANPPOM à temática já vem sendo articulada há alguns anos, cujo marco inicial foi a publicação da coletânea (para a qual contribuí com um artigo³) “Estudos de Gênero, Corpo e Música” (organizada em 2013 por Isabel Nogueira e Susan Campos Fonseca).

Mas, voltando ao texto de Rosa e Nogueira (2015) sobre seus respectivos “armários composicionais”, quero dizer que esta metáfora utilizada por elas incide, exclusivamente, sobre uma opressão de gênero quanto à produção musical e sonora de mulheres, mas não sobre suas identidades sexuais e raciais. Assim, as autoras deslocam a ideia de “armário” para um sentido que empresta ao gênero uma problematização epistemológica surgida no campo da sexualidade. Mas como conceituar o “armário composicional” para além de uma função metafórica que remete ao não revelado? Como pensar no armário composicional a partir de

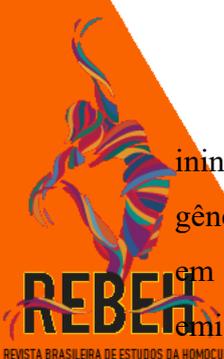
³ O artigo se refere a uma série de textos decorrentes de minha dissertação de mestrado em Antropologia na qual trabalhei com o imaginário construído em torno das cantoras de MPB a partir da escuta de seus fãs (homens) homossexuais (Noleto, 2013). Para outros textos sobre a relação cantoras/fãs homossexuais, ver Noleto (2012; 2018). Meu interesse por temáticas que perpassam o campo musical e os estudos de gênero e sexualidade, levou-me a discutir outras questões como, por exemplo, a atuação performática de Gal Costa no Tropicalismo (Noleto, 2014) e o casamento civil igualitário no Brasil a partir da trajetória biográfica e musical da cantora Daniela Mercury (Noleto, 2016).



sua perspectiva epistemológica originária em que esse dispositivo incide diretamente no campo da sexualidade dos sujeitos? Seria possível agenciar a potência do conceito de “armário” para pensar acerca de opressões musicais que abarcam mais do que apenas a sexualidade, mas se articulam aos domínios do gênero? Pensando nessas questões, sugiro que o armário composicional é um resultado dos efeitos causados por dispositivos mobilizados para desqualificar a produção musical de mulheres, homens assumidamente gays e sujeitos transexuais e transgênero. Mais do que isso, o armário composicional se configura como um recurso de autopreservação e autocensura, agenciado por mulheres, homens gays e sujeitos transexuais e transgênero, para se protegerem dos danos devastadores da hegemonia masculina, cisgênero e heterossexual que constitui a produção do pensamento musical e sonoro em termos acadêmicos.

Neste sentido, quero retomar alguns aspectos de minha trajetória artística e acadêmica que podem ser úteis para discutir o armário composicional de um ponto de vista situado na experiência. Em minha atuação artística na música, sempre fui um cantor assumido e um compositor enrustido. E este elemento é o fator-chave que me coloca numa posição específica: como cantor, estou próximo de um domínio musical (a interpretação vocal) protagonizado por uma ligação simbólica com o feminino – elemento que pode denunciar minha homossexualidade; como compositor, invado um domínio musical (a construção de discursos harmônicos e melódicos) predominantemente relativo ao universo simbólico do masculino na música – elemento que não me deixa esquecer a minha identidade de gênero masculina e o fato de eu ocupar um espaço que sempre me foi permitido ocupar.

A contraposição desses dois fatores remete exatamente à problemática da inteligibilidade dos gêneros tão bem desconstruída epistemologicamente por Judith Butler (2010): não há uma articulação única e possível entre identidades de gênero e manifestações da sexualidade. Do mesmo modo, traduzo essas questões para o campo musical ao evidenciar que não há uma conexão precisa entre certas habilidades e interesses musicais que concedem o pressuposto da coerência e da inteligibilidade dos gêneros a compositores, instrumentistas e cantores. Em outras palavras, não há uma relação compulsória e naturalizante entre composição musical e hetero/cisgeneridade. Assim como não há uma relação indissociável entre o canto, a homossexualidade masculina, a heterossexualidade feminina e as identidades de gênero também femininas. Situando-me nesse contexto, minha própria atuação artística me coloca diante de um campo de relações em que, do ponto de vista hegemônico, sou um sujeito



ininteligível, pois minha conduta não apresenta uma continuidade lógica entre identidade de gênero e sexualidade. Falando musicalmente, esta descontinuidade se revela quando conjugo, em uma única trajetória, uma dedicação específica ao canto popular, optando por uma emissão vocal em minha região mais aguda da voz, ao passo que também me dedico à composição musical e à escrita de arranjos camerísticos cuja complexidade tem surpreendido alunos e professores do meu convívio atual.

De um ponto de vista musical, não estou trazendo nenhuma novidade ao campo, pois são muito conhecidos os grandes nomes gays da música rock/pop mundial tais como Elton John, Freddie Mercury, George Michel e, no Brasil, Cazuza, Renato Russo e, mais recentemente assumido, Lulu Santos. O emblemático texto de Philip Brett e Elizabeth Wood (2013) é extremamente relevante no sentido de retirar a opacidade da diversidade sexual e de gênero na música erudita e popular, especialmente com questões relativas ao campo composicional. É particularmente interessante o exercício (feito por Brett e Wood) de exumação do armário onde estiveram enterrados célebres compositores do período romântico como Piotr Ilitch Tchaikovsky e Camille Saint Saëns. Então, se não há novidade na existência de compositores gays na história da música, o que pode haver de interessante nessa discussão que estou trazendo aqui? Esta é uma simples tentativa de contribuir para o fortalecimento desse tipo de debate no meio acadêmico brasileiro, deslocando a atenção da mera contemplação estética de artistas gays para a problematização epistemológica da produção do conhecimento em música. Este texto trata de minha primeira iniciativa nesse sentido, um protótipo de discussão mais ampla que se inicia aqui a partir de um acontecimento curioso que me colocou nessa trincheira discursiva.

Atualmente, tenho ministrado diversas disciplinas no curso de Ciências Musicais tais como “Música, Gênero e Sexualidade”, “Projeto de Pesquisa em Música”, “Antropologia Cultural”, “Práticas Musicais em Contextos Urbanos”, “Práticas Musicais Afro-Brasileiras”, “Práticas Musicais Indígenas na América do Sul”, “Musicologia IV”, dentre outras. Em todas essas disciplinas, tenho enfatizado a necessidade de os/as estudantes de música buscarem um equilíbrio entre a prática musical (tão importante para o desenvolvimento técnico de qualquer músico) e a pesquisa em música (que viria a ser exatamente uma reflexão crítica acerca da Música como um campo de conhecimento). Para muitos/as discentes, especialmente aqueles matriculados em cursos de bacharelado em canto ou instrumento, a ideia de pesquisar música é (não raro) recebida com estranhamento, pois foram habituados a pensar na música em seus



aspectos técnicos, interpretativos e formais. Exceto nos cursos de Bacharelado em Composição e Bacharelado em Ciências Musicais, que demandam habilidades reflexivas com maior pujança, a música como objeto de conhecimento para além de uma linguagem estética, é ainda um campo desconhecido para grande parcela de discentes de graduação. Entretanto, tenho estimulado as turmas a encontrarem seus objetos de interesse em pesquisa, ênfase a importância da leitura de textos formativos para que se discutam temas pertinentes à área, destaco a necessidade de um diálogo interdisciplinar com outras áreas do conhecimento e, principalmente, tenho defendido a ideia do fortalecimento da Música como uma área capaz de produzir conhecimento para além de si mesma, contribuindo com a construção de um saber mais amplo e cooperando com as outras disciplinas.

Para minha surpresa, os/as discentes que, segundo meus colegas professores, são muito resistentes à leitura de textos teóricos, têm demonstrado vigoroso interesse nos debates que venho promovendo em sala de aula. Um desses pontos sensíveis de discussão se refere às questões de gênero e sexualidade na Música. E isso remete ao fato de que os/as alunos/as demonstram abertura para discutir a constituição do campo musical a partir de relações de poder pautadas em hierarquias de gênero, raça, sexualidade e classe social. Com isso em mente, alguns deles vêm até mim para falar de suas experiências de vida e, de alguma forma, realizarem seu *coming out*. Particularmente, tenho dois alunos cujas identidades sexuais chegaram ao meu conhecimento por vias inusitadas. O primeiro deles, a quem chamarei aqui de Fulano, acompanhou-me em uma caminhada após o término de uma de minhas aulas da disciplina de “Música, Gênero e sexualidade”.

Ao sair do Centro de Artes (local onde dou aulas), o estudante se ofereceu para ir andando comigo até próximo ao Conservatório de Música, no centro de Pelotas, bairro onde residia quando da minha chegada à cidade. Durante o trajeto, conversamos sobre a disciplina, sobre sua trajetória musical como instrumentista e compositor, sobre seu interesse pela Etnomusicologia e, por fim, sobre sua sexualidade. O assunto foi colocado por Fulano ao me revelar que tinha dificuldade de participar das discussões sobre gênero e sexualidade em sala de aula, pois todas essas temáticas diziam muito acerca de certos domínios de sua vida pessoal que ele preferia deixar escondidos. Conforme o passar da conversa, o discente revelou-me estar passando por um processo de descoberta caracterizado pelo fato de se relacionar sexualmente com homens e mulheres, embora sua atração sexual mais forte e suas experiências sexuais mais frequentes tenham sido com outros homens. Trata-se de um aluno



que certa vez me revelou também ser um compositor, solicitando que, se possível, eu organizasse um recital para mostrar a produção musical de alunos e professores, articulando tais apresentações com questões de pesquisa em Música. Diante da sugestão, considerei uma boa ideia, tendo em vista que, por ser um docente vinculado ao curso de Ciências Musicais, chegam aos meus ouvidos alguns comentários de que o curso leva a fama pejorativa de que nos preocupamos em demasia com a pesquisa e negligenciamos a prática musical. Pensei que seria uma oportunidade de demonstrar que prática musical e pesquisa em música podem se desenvolver conjuntamente e com igual qualidade. Guardemos esse caso em mente.

Outro caso interessante chegou ao meu conhecimento por outros caminhos. No decorrer do convívio com meus alunos, também fiz um *coming out*: revelei-me compositor. Diante de tal informação, alguns alunos mais próximos me pediram que eu mostrasse minhas composições. Relutei, mas ao final de algumas semanas, decidi revisar três antigas partituras guardadas em meu computador e, em seguida, as enviei para três de meus alunos a quem considero que possuem maior proximidade com minhas referências musicais. Não imaginei, em nenhum momento, que minhas composições pudessem ser tocadas por eles: dois violonistas e um guitarrista, todos homens. Passado algum tempo, dois desses mesmos alunos revelaram-me estar ensaiando minhas músicas. E, embora essa informação tenha me deixado feliz, não acreditei que estavam falando a verdade.

Mas eis que, numa certa madrugada, recebo um áudio em meu celular com uma gravação caseira de uma de minhas composições. Fiquei emocionado ao ouvir, pela primeira vez, dois instrumentistas executando a minha música. Esse acontecimento motivou muitas conversas, proporcionando uma aproximação mais rápida entre nós. Desses diálogos, surgiu a ideia de realizar um projeto de pesquisa cujo teor seria produzir experimentações em música a partir de conceitos e autores que líamos na sala de aula. Ou seja, como pensar numa estrutura de arranjo musical que se utilize, por exemplo, dos conceitos de “triagem” e “mistura” de Luiz Tatit (2004)? Fui encorajado por meus próprios alunos a sair do meu armário composicional e realizar esse projeto de experimentação com minhas próprias composições. Aceitei o desafio. Marcamos um ensaio no estúdio da Universidade.

Nos dias antecedentes ao ensaio, encontrei com alguns desses três alunos, individualmente, em ocasiões diversas, visto que cada um deles estava matriculado em disciplinas específicas ministradas por mim. Num desses encontros em sala de aula, percebi que um desses alunos estava analisando a partitura de minha composição no PDF que tinha



em seu celular. Após algum tempo observando a estrutura formal da composição, lançou-me a pergunta: “Professor, foi o senhor quem escreveu toda essa música? Tipo assim, escreveu toda essa harmonia?”. Ao que respondi, com meio sorriso nos lábios e sagacidade nos olhos, que sim. O aluno devolveu: “A música parece muito boa. Parabéns!”. Agradei. Mas sua pergunta continuou reverberando em minha mente, pois ela possuía um alcance semântico relevante para pensar questões de gênero, sexualidade, geração e também para refletir sobre a constituição da música (mais especificamente a composição musical) como área de conhecimento.

Sua pergunta colocou em dúvida a capacidade criativa que um cantor possuiria para a composição musical. Mais do que isso, sua questão revelou uma provável percepção que muitos profissionais da área composicional podem ter acerca de pessoas com meu perfil: a dúvida relativa ao domínio intelectual que possuo do conhecimento em teoria musical. Em outras palavras, o seu questionamento poderia ser assim reformulado: será que um cantor, formado em Licenciatura em Música (um curso voltado para práticas pedagógicas de musicalização), afastado da prática musical a partir de sua transformação em antropólogo, sabe realmente compor músicas consideradas complexas de um ponto de vista harmônico, rítmico e melódico? Além disso, há outra dúvida subjacente à pergunta daquele aluno: será que um cantor e antropólogo homossexual tem conhecimento musical suficiente para adentrar o terreno predominantemente masculino e heterossexual da composição?

Embora todos saibam que sou graduado em Música, que estudei piano e que toco violão de modo autodidata, percebo que as informações que mais se destacam em minha trajetória são o fato de eu ser cantor, antropólogo, homossexual e, exatamente por isso, sou considerado o professor que trabalha especificamente com as disciplinas “técnicas”, isto é, aquelas que lidam com textos e não exatamente com música ou práticas musicais. Destaca-se também o meu interesse pelas questões de gênero, sexualidade e raça no campo musical. Isto significa dizer que, de acordo com essa perspectiva, atuo em subáreas disciplinares que são consideradas como periféricas em relação ao ponto central dos estudos em música: as técnicas de composição, performance e percepção musical. É interessante observar que durante todos esses meses alguns colegas professores também manifestaram sua surpresa em saber de minhas composições.

É chegado o dia do ensaio com meus alunos no estúdio. Apenas dois dos três discentes originalmente convocados compareceram. Entretanto, um baterista convidado por eles



apareceu no ensaio assim como outro aluno que é DJ (e que também toca teclado) foi convidado por mim e permaneceu conosco executando as músicas. Tocamos duas peças. A primeira chama-se “Cromática” na qual faço um trocadilho entre as ideias de “tom” no sentido de “cor” (pigmento) e “tom” no sentido de “tonalidade musical”. A música possui uma harmonia toda trabalhada em acordes tensos compostos por tríades maiores com sétima menor e nona. Isso significa que grande parte do discurso melódico da música está amparada em uma harmonia que não apresenta acordes de resolução na tônica, realizando cadências harmônicas perfeitamente inteligíveis para o nosso ouvido tonal. O efeito causado por esse tipo de harmonia é certa impossibilidade de identificar em qual tonalidade aquela música está sendo tocada. Ou seja, a música se desenvolve inteiramente sobre um encadeamento de acordes que causam efeito suspensivo, sem resolução, que nos causam sensação de estranheza e dificuldade de “segurar” uma tonalidade auditivamente. Criei essa metáfora harmônica e melódica para que expressasse musicalmente o discurso textual contido na letra da música. Esta peça foi composta em 2008 quando, em uma consulta médica, descobri que tenho dificuldade de distinguir alguns tons de verde, especialmente aqueles tons que se aproximam do marrom, muito usados em trajes de camuflagem militar. A partir dessa motivação, compus uma peça (cujas partitura contém a dedicatória “Para um cantor daltônico”) que traduz musicalmente uma imprecisão tonal que está referida num universo visual. Durante o ensaio, conversamos sobre a música em termos de sensação física e perguntei a eles: qual a sensação física que essa harmonia provoca nos corpos de vocês? Obtive a resposta de que se trata de um “arrepio” e uma sensação de “arrebato interior”. Guardei as respostas comigo para explorá-las adiante.

Durante o processo de ensaio, continuamos a conversar sobre as sensações físicas provocadas pela harmonia. Um deles comentou que há trechos da música em que é preciso “segurar” os acordes, abrí-los, aproveitá-los e não marcar o ritmo no momento em que certos acordes estão sendo executados. É como se quisesse afirmar que é necessário retardar ao máximo a sensação causada por aquela progressão harmônica. Diante disso, insisti na questão e perguntei a eles se aquela descrição de “segurar” os acordes remete a alguma sensação física em que se deseja retardar um acontecimento fisiológico inevitável. Entendendo a sagacidade de minha pergunta, um deles riu e respondeu: “É isso! Essa harmonia nos faz ter a sensação de que estamos prestes a ter um orgasmo e que precisamos retardar esse processo para aproveitar ao máximo as sensações estimuladas pela música”. Ou seja, finalmente eu os fiz



chegar numa reflexão central acerca daquilo que resume o meu pensamento musical: encadeamentos harmônicos que produzem efeitos suspensivos e que podem ser experimentados fisicamente como diversas sensações tais como “orgasmos”, “arrepios”, “frios” e “calores” diversos. Nesse ponto, concordo plenamente com as discussões levantadas pela musicóloga Suzanne Cusick (2009), ao analisar a produção musical de mulheres no período barroco, quando problematiza a provável relação existente entre composição, execução e audição musical com o próprio desejo sexual. A harmonia, com seu desenvolvimento baseado em acordes de tensão e repouso, pode ser interpretada sob a metáfora sexual de excitação e orgasmo.

Além dessas conversas que tivemos em termos propriamente musicais, esse encontro foi revelador da identidade homossexual de um desses estudantes. Instrumentista, produtor musical, atuante em diversos grupos instrumentais da cidade, totalmente inserido em âmbitos de produção musical extremamente heterossexuais, esse estudante poderia “passar despercebido” quanto a questão de sua homossexualidade. Confesso que não sei ao certo se sua homossexualidade é de conhecimento público, mas nossa conversa foi suficiente para que ele me relatasse como é difícil o convívio no meio da música instrumental cuja sociabilidade masculina é majoritariamente pautada no universo simbólico da heterossexualidade. Também foi particularmente interessante o fato de este instrumentista homossexual ter confessado que, somente agora, estimulado pelo outro colega que nos acompanhava naquela conversa, ele começara a compor, a expressar suas ideias composicionais e a perceber seu potencial como um autor de obras musicais.

Assim, aquela ocasião proporcionou uma dupla saída do armário daquele estudante em relação a mim: assumir uma identidade homossexual é tão complexo quanto assumir uma identidade composicional, especialmente quando esses dois elementos estão articulados. É por este motivo que, em minha própria experiência musical, sempre foi mais cômodo ser um cantor assumido, mas um compositor enrustido. Ou seja, permaneci durante muitos anos enfatizando o campo musical que corresponde, coerentemente, ao pensamento hegemônico de que mulheres e homens gays podem ser cantores e, no máximo, instrumentistas com desenvolvimento técnico apenas razoável. Contudo, meu retorno ao universo acadêmico da música tem me proporcionado uma saída desse armário composicional no qual me coloquei como forma de proteção contra a possível desqualificação de minha produção musical em função de minha homossexualidade e da ênfase dada ao canto (e não a execução de



instrumentos) em minhas performances musicais. É válido lembrar que toda essa discussão deve muito às contribuições teóricas que Susan McClary (1993; 1994; 2011) deu ao campo da Musicologia Histórica ao inserir a diversidade sexual e de gênero num debate que visa reescrever a história da música em outros termos.

Para finalizar, quero mencionar outro recente exemplo bom para pensar nessas questões. No período em que começava essas reflexões sobre Música, Gênero e Sexualidade, fui convidado a participar da banca examinadora de um concurso público para professor substituto na área de composição musical. Aceitei de bom grado e participei do processo. Ao tomar conhecimento dos pontos do concurso, eu mesmo me questioneei sobre minha capacidade para avaliar os candidatos sem cometer nenhum erro ou injustiça, motivado por algum desconhecimento sobre técnicas de composição musical. No entanto, fui surpreendido ao perceber que, durante todas as etapas do concurso, todas as discussões teóricas ali colocadas eram plenamente inteligíveis para mim, ainda que eu não tenha sido formado originalmente num bacharelado específico em composição musical. Isto significa dizer que meu interesse nas questões de composição e minha inserção autodidata nesse campo de estudos me possibilita um diálogo satisfatório com profissionais voltados para essa área.

Ao final do concurso, perguntei aos colegas por que eles achavam que eu havia sido convidado para integrar aquela banca. Um deles me respondeu que o fato de eu ter sido aprovado recentemente num concurso público para professor efetivo fazia com que eu tivesse uma memória ainda viva desse tipo de processo seletivo. Enfatizou ainda que meu nome foi também cogitado pela identificação de minhas competências para avaliar as questões didáticas dos candidatos. Ao obter suas respostas, agradei e disse a ele que tinha ficado muito feliz ao constatar que eu não estava tão distante quanto pensava do universo conceitual das técnicas composição. No fundo, embora não tenha sido a mim revelado de modo explícito, aquele convite para compor a banca examinadora era a manifestação de um voto de confiança em relação aos meus conhecimentos em composição, pois meu *coming out* composicional já reverberava em termos políticos, surpreendendo positivamente colegas docentes ao constatarem a validação de minhas composições musicais por parte de alunos instrumentistas que são atuantes nesse campo. Quando, enfim, encerramos as atividades do certame, fui ainda convidado a integrar, no próximo ano, um recital para divulgação das composições dos professores dos cursos de Música. Honrado pelo convite, aceitei e, aos poucos, percebo que

minha saída do armário composicional tem quebrado barreiras simbólicas em múltiplos sentidos.

Finalizo este texto ao ratificar a importância de se fortalecer as discussões de gênero e sexualidade no campo etno/musicológico. Isso pode se manifestar de diversas maneiras para além da inclusão de disciplinas sobre essas temáticas na matriz curricular dos cursos. Por exemplo, por que não adotar obras de compositoras nas disciplinas de análise musical? Por que não ministrar disciplinas de História da Música (Brasileira, Ocidental dentre outras) dando destaque às questões de gênero e sexualidade? Estas ações seriam elementos que desconstruiriam a ideia de que discutir diversidade sexual e de gênero na Música é uma questão meramente optativa tal como geralmente as disciplinas de “Música, Gênero e Sexualidade” aparecem nos currículos. Nesse ponto, considero que as relações de poder que estruturam as hierarquias sexuais e de gênero são também constitutivas das hierarquias musicais e, por isso, não podem ser consideradas como questões acessórias nos cursos de formação superior em Música. Minha intenção não foi aqui trazer uma narrativa simplesmente autocentrada, mas buscar na minha própria experiência as implicações epistemológicas contidas no processo de me tornar um compositor assumido. Sinto que este movimento tem tido repercussões políticas no pequeno universo de relações do qual faço parte. Ao que parece, minhas partituras foram lançadas para fora do armário e, aos poucos, parecem ocupar a visibilidade das estantes usadas pelos músicos em suas performances instrumentais.

Referências Bibliográficas

- BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth. 2013. Música lésbica e guei. In: FONSECA, Susan; NOGUEIRA, Isabel (orgs). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, p. 383-456.
- BUTLER, Judith. 2010. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CUSICK, Suzanne. 2009. Gênero e música barroca. *Per Musi* 20: 07-15.
- MCCLARY, Susan. 1993. Reshaping a discipline: musicology and feminism in the 1990s. *Feminist studies - women's bodies and the state*, 19(2), 399-423.
- MCCLARY, Susan. 1994. *Feminine endings: music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota.

MCCLARY, Susan. 2011. Feminine Endings at Twenty. *TRANS – Revista Transcultural de Música* (15): 01-10.

NOLETO, Rafael da Silva. 2012. O que é que uma diva tem? Cantoras brasileiras, vozes, corpos e poderes vistos por entendidos. *Cadernos de Campo* (21): 45-63.

NOLETO, Rafael da Silva. 2013. “Quero ficar no teu corpo feito tatuagem: cantoras brasileiras, fãs homossexuais e performatividade”. In: FONSECA, Susan; NOGUEIRA, Isabel (orgs). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, p. 203-232.

NOLETO, Rafael da Silva. 2014. “‘Eu sou uma fruta gogóia, eu sou uma moça’: Gal Costa e o Tropicalismo no feminino”. *Per Musi* (30): 64-75.

NOLETO, Rafael da Silva. 2016. “O canto da laicidade: Daniela Mercury e o debate sobre casamento civil igualitário no Brasil”. *Religião e Sociedade*, 36 (2): 136-160.

NOLETO, Rafael da Silva. 2018. “... é tudo somente sexo e amizade”: cantoras brasileiras como mediadoras de relações afetivas e sexuais entre homens gays. *Ponto Urbe* (22), p. 01-25. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/3679> [Acesso em 25 ago. 2019]

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

SEGDWICK, Eve. 2007. A epistemologia do armário. *Cadernos Pagu* 28(1): 19-54.

TATIT, Luiz. 2004. O século da canção. Cotia: Ateliê Editorial.

Recebido em: 08/09/2019

Aceito em: 09/11/2019