

Prefácio do tradutor

No dia 4 de janeiro de 2001, Fred Everett Maus encaminhou à lista de discussão do Grupo de Estudos Lésbicos e Gueis (GLSG)¹ da Sociedade Musicológica Americana (AMS) esta mensagem de Philip Brett.

Caro Fred: Você poderia enviar o que segue à lista do GLSG?

Obrigado (e obrigado pela divulgação).

Feliz Ano Novo.

Philip

Muito obrigado, Fred, por informar-nos sobre essas linhas um tanto baratas no de resto admirável diário londrino *The Independent*.² Ficaria pessoalmente grato se fosse avisado de notícias/entrevistas similares, pois estou curioso quanto à recepção de um artigo que o *Grove*, felizmente, não se cansa de citar como “controverso”. (Eu só gostaria que o *Independent* se informasse direito. Sou um cidadão norte-americano, e não um “*male Brit*”, seja lá o que seja isso.)

Como você bem pode imaginar, todo o processo, da submissão (uma palavra tão adequada aos fatos ocorridos) à publicação (já disponível na rede, caso sua biblioteca assine), foi uma extração dentária. Tanto pelo antiamericanismo subjacente quanto pela homofobia. Cito como exemplo esta observação de Stanley Sadie: “O projeto NAMES é algo de que ninguém aqui ouviu falar: você pode esclarecer?” A pergunta, diz ele, “talvez possa fazê-lo perceber que o artigo está escrito numa perspectiva muito norte-americana” (claro, se ele cortou europeus como Klaus Nomi e Pierre Boulez para fazer valer sua opinião).

Mas pensei que, no acalorado debate subsequente, houvesse feito algum progresso com Stanley Sadie, que não é ativamente homofóbico, e derramou elogios (logo na revista dos ex-alunos da Universidade de Cambridge)³ a meu artigo sobre

¹ Atualmente, Grupo de Estudos Lésbicos, Gays, Bissexuais, Transgênero e Queer (LGBTQ Study Group); ver <www.ams-lgbtq.org>.

² Ele se refere a uma entrevista concedida ao jornal por Stanley Sadie: Michael Church, “How Music Got Its *Grove* Back”, *The Independent*, 30 de dezembro, 2000.

³ Philip Brett obteve os títulos de Bacharel em Artes (1958) e Bacharel em Música (1961) pela Universidade de Cambridge, à qual retornou, após um ano com Joseph Kerman, em Berkeley, para completar seu doutorado sobre William Byrd (1965).

Britten,⁴ precisamente por ser o primeiro a levar a sério a questão da sexualidade e integrá-la ponderadamente na discussão da vida e obra.

Stanley cumpriu muito bem seu papel de editor, mas, por exemplo, não pode deixar de lançar-nos o ultraje de um jovem editor de “música ligeira” que considerou uma “distorção capital” citarmos o título da canção “You’re a Queer One, Julie Jordan”, de *Carrossel*, tendo confundido um comentário à maneira de D. A. Miller,⁵ no qual dizíamos que o teatro musical da Broadway e do West End sempre fora um lar para nós, com uma afirmação essencialista sobre as intenções de Oscar Hammerstein. Por essa “manipulação”, fomos comparados a David Irving!⁶ O dito editor, claro, viríamos a saber depois, era gay. Suspeito que ele e vários outros sejam refratários aos moldes teóricos do artigo — não gostamos de Foucault nas Ilhas Britânicas.

E realmente decepcionamos por não expor as vacas sagradas ao tratamento sacrificial. Tanto que, ao invés de afirmar o que quer que seja de Schubert, sugerimos que todo o cânon alemão seja tão indelevelmente *queer* que na verdade pouco importa quem dormiu com quem. O principal é que *nós* temos algo a dizer sobre a música numa perspectiva lésbica. Decidi saudar quaisquer indignidades e ataques que sobrevenham, e por isso não me importo mesmo com Stanley a soltar fumaça para sua plateia britânica de inimigos do politicamente correto. Para alguns de nós que têm levado vidas protegidas, é hora, creio, de levar chumbo. Foi uma das razões para não insistirmos no ensaio seminal de Susan McClary sobre Schubert. Todos sabem de nossa dívida com ela — e vou reconhecê-la mais uma vez aqui — sobretudo como a pessoa que abriu espaço para o trabalho em estudos lésbicos e gays, feministas etc. Que ataquem outros agora.

Liz e eu tencionamos produzir um relatório sob nosso prisma, e publicar o original completo, sem cortes, no boletim GLSG oportunamente.

Philip⁷

Em 25 de maio propus lançar o original e sua tradução no Brasil. A resposta chegou no mesmo dia: “gostaria muito de ver o artigo ‘Lesbian and Gay

⁴ Philip Brett, “Britten and Grimes”, *The Musical Times*, 118/1618 (1977): 995–97 e 999–1000.

⁵ Crítico norte-americano, professor da Universidade da Califórnia, em Berkeley.

⁶ Autor inglês que nega o Holocausto.

⁷ Philip Brett, mensagem de 3 de janeiro de 2001 a Fred Maus, encaminhada à lista do GLSG no dia seguinte.

Music’ à disposição de brasileiros e outros leitores do português”.⁸ Elizabeth Wood concordou no dia seguinte: “É maravilhoso.”⁹ Ivan Raykoff tampouco se opunha: “Seria um prazer enviar-lhe por e-mail a versão integral do artigo e bibliografia que publiquei no último boletim GLSG, ou uma cópia impressa do mesmo.”¹⁰ Entre o relatório “sob nosso prisma”¹¹ e “Lesbian and Gay Music”,¹² Raykoff intercalara “notas comparativas”:¹³

Saudações aos autores por inserirem terminologia extramusical interessante, como “consolo”, no novo *New Grove*! Agora falando sério, o artigo é o legado de bem mais de uma década de inspiração, entusiasmo e trabalho árduo de todos os interessados nos prospectos e nas possibilidades de uma musicologia “*queer*”.

A versão original está abaixo (com permissão). Os parágrafos foram numerados conforme as seções para facilitar comparações com a versão impressa nas páginas 597–608 da nova edição do *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Uma leitura comparada revela cortes indiscriminados e uma profusão de revisões menos óbvias. Algumas merecem destaque:

Na primeira sentença do parágrafo 1.2,¹⁴ por exemplo, o verbo “seja” foi trocado por “fosse” — se para refletir o contexto histórico que segue ou para indicar a *heterossexualização* contemporânea da profissão musical (hum), é uma questão em aberto.

⁸ Philip Brett, mensagem de 25 de maio de 2001 ao tradutor, com cópia para Elizabeth Wood e Ivan Raykoff.

⁹ Elizabeth Wood, mensagem de 26 de maio de 2001 a Philip Brett, com cópia para Ivan Raykoff e o tradutor.

¹⁰ Ivan Raykoff, mensagem de 27 de maio de 2001 ao tradutor, com cópia para Elizabeth Wood e Philip Brett.

¹¹ Philip Brett e Elizabeth Wood, “Regarding the *New Grove* Article”, *GLSG Newsletter* 11/1 (2001): 1–2, <www.ams-lgbtq.org/Newsletters/N21.pdf>; incorporado ao artigo como “introdução” na presente edição.

¹² Philip Brett e Elizabeth Wood, “The *Original* Version of the *New Grove* Article”, *id.*, 3–20.

¹³ Ivan Raykoff, “Comparative Notes”, *id.*, 2.

¹⁴ Segundo parágrafo, página 12.

No parágrafo 1.6,¹⁵ o cardápio de 26 nomes¹⁶ (“e tantos outros”) foi sumariamente eliminado, e a promessa “que poderia ser expandida para incluir...”, transformada num esquálido e deveras inútil “que poderia facilmente ser expandida”. A prática de excluir nomes ao invés de incluí-los retorna nos parágrafos 5.2 e 5.5.¹⁷ Também cortadas: as duas últimas sentenças (explosivas) do parágrafo 2.5,¹⁸ o final do parágrafo 4.1 (a partir de “Deve-se mencionar ainda...”),¹⁹ e amplas parcelas dos parágrafos 7.10 e 7.11,²⁰ sobre Tchaikovsky.

No parágrafo 3.3,²¹ formulação original: “Já o *drag* britânico, sobrevivendo até a era da televisão através de artistas como Benny Hill, mostra a que ponto esses shows podem contribuir para institucionalizar a homofobia através do ridículo, ao invés da incitação ativa ao ódio.” Publicada como: “O *drag* britânico, por outro lado, sobreviveu até a era da televisão, em geral através de atores.”

No parágrafo 7.3,²² palavras originais: “Dado ser a própria sexualidade uma invenção moderna...” Palavras publicadas: “Como o estudo da sexualidade é um fenômeno moderno...”

A exclusão do nome de Schubert do parágrafo 7.7²³ lembra *aquela* controvérsia eterna. Ver Michael Church, “How Music Got its *Grove* Back”, *The Independent* (30 de dezembro, 2000), e também o artigo de John von Rhein, “The *Grove*’s New Groove”, *Chicago Tribune* (2 de fevereiro, 2001).

E agora, sem mais delongas...

Philip Brett enviou-me o manuscrito em 29 de maio. Trabalhamos intensamente, ele, Liz e eu. Philip assumia então o posto de Distinguished Professor of Musicology na UCLA, e ao reler o conjunto das mensagens que

¹⁵ Segundo parágrafo, página 17.

¹⁶ Nesta edição, 24 nomes: a lista de 2001 (página 4, ver nota 12) inclui Noël Coward e Cole Porter, ambos citados no parágrafo anterior; a de 2006 (página 354, ver nota 36) elimina Coward, mas retém Porter.

¹⁷ Segundo parágrafo, página 38, e segundo parágrafo, página 40.

¹⁸ Segundo parágrafo, página 24.

¹⁹ Últimas linhas da página 35.

²⁰ Segundo parágrafo da página 55, e segundo parágrafo da página 56.

²¹ Primeiro parágrafo, página 32.

²² Segundo parágrafo, página 49.

²³ Segundo parágrafo, página 53.

trocamos, vejo-me no papel da criança inquisitiva que importuna o sábio paciente, mas aflito: “Não serei capaz de manter este nível de intensidade...”,²⁴ ele advertiu em 27 de maio. E, um mês depois, confidenciou:

O mundo da música não muda! E de fato, a mínima fração desse tipo de hostilidade (i.e., condenar o estilo ou a forma do artigo sem absolutamente se comprometer com a ideia) só reforça, creio, nosso argumento, nomeadamente, que a música fornece um refúgio para homossexuais (i.e., homossexuais enrustidos ou “discretos”, não pessoas lésbicas ou gays que sejam “assumidas”), *desde que* mantenham o status quo (veja o final do parágrafo 1.4).²⁵ Mas eu não esperava que a reação fosse tão unânime, a indicar que realmente acertamos o alvo.²⁶

Sua última mensagem chegou-me em 6 de dezembro, endereçada à lista:

Fui corrigido por dois amigos que respeito. Talvez até assine a lista da AMS depois disso. Bill tem razão (e por que tenho pavor da lista da AMS, depois de confrontar a hostilidade de 1976?).²⁷ Paul expõe uma ideia simplesmente maravilhosa, luminosa, sobre não vencer, ou provar argumentos — mentes justas sempre se deixarão persuadir e convencer melhor pelo diálogo não retórico, honesto, que persuade.²⁸

Philip faleceu de câncer no ano seguinte, em 15 de outubro, véspera de seu sexagésimo quinto aniversário. Dois meses depois, “Lesbian and Gay Music”²⁹ e “Música lésbica e guei”³⁰ apareceram na *Electronic Musicological Review* —

²⁴ Philip Brett, mensagem de 27 de maio de 2001 ao tradutor.

²⁵ Primeiro parágrafo, página 15.

²⁶ Philip Brett, mensagem de 26 de junho de 2001 ao tradutor e a Elizabeth Wood.

²⁷ Ele se refere à apresentação, no encontro anual da Sociedade Musicológica Americana, de seu trabalho sobre Britten e Grimes, publicado no *Musical Times* no ano seguinte (ver nota 4), após recusa do *Musical Quarterly*.

²⁸ Philip Brett, mensagem de 6 de dezembro de 2001 à GLSG-list sobre “a última discussão sexual na AMS-list”.

²⁹ Philip Brett e Elizabeth Wood, “Lesbian and Gay Music”, *Electronic Musicological Review* 7 (2002), <www.rem.ufpr.br/_REM/REMr7/Brett_Wood/Brett_and_Wood.html>.

³⁰ Philip Brett e Elizabeth Wood, “Música lésbica e guei”, *Revista eletrônica de musicologia* 7 (2002), <www.rem.ufpr.br/_REM/REMr7/Brett_Wood/Brett_e_Wood.html>.

Revista eletrônica de musicologia com arquivos de som integrados ao texto, cortesia de Rogério Budasz. Com esse trabalho, Brett e Wood procuraram responder a “vozes que apontavam falhas” na primeira edição de *Queering the Pitch*:³¹ “uma falta de atenção a raça e classe, e às especificidades de certas nacionalidades, e uma redução da ‘música’ à música de arte, e da ‘musicologia’ às histórias e teorias da música ocidental.”³²

A presente edição reformula integralmente a tradução de 2002. Levo em conta o manuscrito de Brett e Wood,³³ as edições de 2001,³⁴ 2002³⁵ e 2006,³⁶ a versão do *Grove*,³⁷ sua atualização por Nadine Hubbs,³⁸ e discussões com os autores, colegas, e amigos. Utilizo o termo “guei” em alusão ao “Apelo ao jovem guei”, de Paulo Bonorino, publicado no número zero do jornal *Lampião*, em abril de 1978: “não sei até que ponto vamos admitir, se vamos, a americanização de nossa homofilia, que a meu ver deveria ser bem verde amarela mesmo.”³⁹ Entendo a injunção de Bonorino numa perspectiva linguística.

Num tempo que se reveste de uma fachada moralizante para acobertar violações as mais flagrantes ao direito, à lei e à justiça, e em meio à cooptação, já

³¹ Philip Brett, Elizabeth Wood e Gary C. Thomas (org.), *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, Nova York e Londres, Routledge, 1994.

³² Elizabeth Wood e Gary C. Thomas, “Preface to the Second Edition”, *Queering the Pitch*, 2006, vii.

³³ Tanto Brett quanto Raykoff enviaram-me, cada um, certo número de documentos digitais correspondentes a diferentes estágios da preparação do texto. Eu sacrificaria a lisibilidade do texto se os destrinçasse aqui: “o manuscrito”, previsivelmente, é uma abstração.

³⁴ Ver notas 11 e 12.

³⁵ Ver notas 29 e 30.

³⁶ Philip Brett e Elizabeth Wood, “Lesbian and Gay Music”, *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, org. P. Brett, E. Wood e G. C. Thomas, Nova York e Londres, Routledge, 2/2006, 349–89.

³⁷ Philip Brett e Elizabeth Wood, “Gay and Lesbian Music”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, org. S. Sadie, Londres, Macmillan, 2/2001, vol. 9, 597–608.

³⁸ Philip Brett, Elizabeth Wood e Nadine Hubbs, “Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Music”, *Grove Music Online*.

³⁹ Paulo Bonorino, “Apelo ao jovem guei”, *Lampião* 0: 15, abril de 1978.

apontada pelos autores,⁴⁰ daquilo que resultou do Gay Liberation Front, a publicação do ensaio de Brett e Wood não poderia ser mais oportuna.

Desejo agradecer a colaboração e a paciência dos autores, a insistência compreensiva das organizadoras, o apoio de diferentes colegas, e os auxílios de Rogério Budasz, Celso Loureiro Chaves, Pedro Durães, Paulo Francisco Estrella Faria, André Fischer, Denilson Lopes, James McCalla, Paul McIntyre, Fred Everett Maus, Isabel Nogueira, Analice Palombini, Ivan Raykoff, Laila Rosa, Igor Reis Reyner, Luiz Otávio Fernandino Tinoco e João Silvério Trevisan. E sem pedir permissão, dedico este trabalho a Elizabeth Travassos, representante daqueles em quem ele se espelha, e de cuja existência se beneficia.

Belo Horizonte, 18 de março de 2013

Carlos Palombini

⁴⁰ Terceiro parágrafo da página 38, continuando na página seguinte.

Música Lésbica e Guei

Philip Brett e Elizabeth Wood

Um registro, tanto documentação histórica quanto recuperação biográfica, das contendidas e sensibilidades dos indivíduos homossexuais do ocidente que se assumiram na música, e da contribuição indubitada, mas deslembrada, de homens e mulheres homossexuais à profissão musical. Em termos mais amplos, um ângulo particular do qual se pode ouvir e criticar a música ocidental de todos os tipos.

introdução

O que o *Grove* imprimiu como “Gay and Lesbian Music” não corresponde inteiramente a nossas intenções, a começar pelo título. Uma vez que nos designaram apenas duas mil e quinhentas palavras e escrevemos quase cinco vezes tanto, inevitavelmente contávamos com cortes. Estes não vieram nas seções mais teóricas, onde os receávamos, mas em certas áreas visadas: os nomes, a música popular e o papel das mulheres.

Embora alguns músicos vivos tenham podido entrar, todos aqueles que se imaginou pudessem sentir-se pouco à vontade com a divulgação de sua orientação sexual foram retirados, a começar por Boulez. Em todo o caso, tivéramos enorme dificuldade em ouvir dos lábios de quem quer que fosse os nomes de quaisquer compositores britânicos de música erudita homossexualmente assumidos, no país onde nasceu o armário.⁴¹

⁴¹ “Armário”, no original, *closet*, designa desde o século XIV “uma sala para isolamento ou recolhimento; uma sala privada; uma câmara íntima” (*Oxford English Dictionary*). Já antes do século XVI o termo passa a designar uma sala assim “enquanto lugar de estudo ou especulação solitária; especialmente com referência a meras teorias em contraposição a medidas práticas” (*OED*). A partir do século XVI, um *closet* é também “um repositório particular de valores ou, mais tarde, de curiosidades; um escrínio” (*OED*), e, no século XVII, “uma pequena sala auxiliar ou um pequeno recesso para armazenamento de utensílios, mantimentos etc.; um guarda-louça” (*OED*), de onde advém, no século XVIII ou XIX, a expressão *skeleton in the closet* (esqueleto no armário), “um problema privado ou oculto em nossa casa ou circunstâncias, sempre presente e sempre

Ao incluir boa dose de música popular, nosso objetivo era, em parte, político, em parte, creditar a quantidade de trabalhos realizados na área. Pena que Klaus Nomi se tenha visto removido em virtude de sua condição de europeu: nosso editor, Stanley Sadie, enxergava o assunto como uma preocupação exclusivamente (norte-)americana, e foi a extremos para impor sua opinião.

Sempre se correria o risco, num artigo combinado como este, de desequilíbrio entre os sexos: esforçamo-nos para eliminar tal possibilidade. Nosso editor, mais uma vez, não ajudou. A mudança de título, a seu ver inaceitável, foi uma afirmação de intenções.⁴² Rejeitada também nossa tentativa de relacionar o movimento de gueis e lésbicas pós-Stonewall e o aparecimento de perspectivas/estudos lésbicos e gueis em música nos anos noventa a contextos e eventos políticos e intelectuais. Incluía-se aí o impacto que o movimento de liberação feminina dos anos sessenta teve sobre a visibilidade das lésbicas; discussões feministas sobre sexo, diferenças de sexo e opressão sexual;

sujeito a manifestar-se” (*OED*). No sentido figurado, o substantivo designou, no século XVI, “a caverna ou a toca de uma fera selvagem” (*OED*), e, no transferencial, desde fins do século XIV, “aquilo que proporciona recolhimento, como uma sala íntima, ou aquilo que guarda, como um escrínio; um lugar oculto ou secreto, um retiro, um recesso” (*OED*). O *Oxford* observa que, “com referência a ‘lugar de privacidade’, a palavra era antigamente quase adjetiva, equivalendo a ‘privado’”, um uso que se teria tornado obsoleto por volta de 1933.

De acordo com o *Concise Dictionary of Slang and Unconventional English*, o termo *closet queen* (bicha enrustida) estava em uso na Inglaterra, especialmente em Londres, desde o final dos anos quarenta, pelo menos. A partir do final dos anos setenta, a forma adjetiva *closet* passa a ser empregada geralmente como gíria, revestida das conotações de sigilo associadas à homossexualidade, sem implicar necessariamente uma orientação sexual dessa natureza. É interessante observar que isso se dá aproximadamente uma década após o motim de Stonewall e a fundação do Gay Liberation Front, quando lésbicas e gueis começam a “sair do *closet*” de forma organizada. Como usado na expressão “sair do armário” (*get out of the closet*), o sentido está lexicalizado no *Novo Aurélio* (1999) sob “gíria”, e no *Houaiss* (2007), sob “uso informal”.

⁴² Brett rememora (26 de junho de 2001, ao tradutor):

O título encomendado pelo *Grove* havia sido “Gay and Lesbian Music”. Sadie explicou em dado momento que não era negociável. Parece que ele ficou indignado com nossa tentativa de mudá-lo em “Lesbian and Gay Music”. Não lembro agora nossos motivos: dar maior ênfase à música de mulheres, talvez, e seguir a tendência, que ganha corpo aqui, em adotar a fórmula LGB(I)T (Lésbica, Guei, Bissexual, [Intersexo] e Transgênero), sobre a qual os vários segmentos da aliança *queer* mais ou menos se acordaram (a última importação é “Intersexo”, aquilo que já se chamou “hermafroditas”). Ou simplesmente irritar o *Grove*.

o movimento “música de mulheres” e o estudo das mulheres na música; e o desenvolvimento da crítica feminista e dos estudos de gênero⁴³ e sexualidade.

Em ambas as versões, contudo, este artigo é um amálgama do trabalho de uma comunidade. Os diversos indivíduos que o leram, comentaram ou incrementaram foram citados no texto, mas, naturalmente, tais créditos foram suprimidos. Restauramo-los aqui com nosso sincero agradecimento àqueles sem os quais não poderíamos sequer ter começado.

Embora as dificuldades com o *Grove* tenham sido substanciais, e exacerbadas por certa retórica pública do organizador acerca de quão intratáveis éramos, a oportunidade de escrever sobre o conjunto da área (em contraposição às abordagens por gênero das enciclopédias anteriores) foi muito instrutiva. O que produzimos não pretende encerrar o debate acerca do que uma “Música Lésbica e Guei” possa ser, e sim valer-se da especulação teórica e da sugestão para abri-lo. Esperamos que o eventual leitor possa entrever de imediato a possibilidade de dezenas de dissertações ou temas de livros. E o dedicamos àqueles que, frequentemente em considerável desvantagem profissional, têm trabalhado nesse campo que liga nossa pesquisa a nossas vidas da forma mais fecunda.

(homos)sexualidade e musicalidade

Conceber categorias sexuais como arbitrárias ou contingentes à prática histórica ou social ainda é difícil para a maioria das pessoas, tão plenamente foi a sexualidade, como a musicalidade, naturalizada no século XX, firmemente engastada num sentido individual do eu (Jagose 1996: 17–18). Todavia, ao manterem a importância para a sociedade moderna das categorias mesmas de heterossexualidade e homossexualidade, bem como do processo de aculturação que as envolve, pensar historicamente sobre esse “sentido do eu” torna-se, de modo paradoxal, a base de boa parte dos trabalhos críticos lésbicos e gueis. E avaliza também a “teoria *queer*”, fenômeno intelectual baseado na recuperação

⁴³ Enquanto em português dizemos “estudos de *gênero*” e “*gênero* musical”, o inglês utiliza respectivamente *gender* e *genre*: “*gender studies*” e “*musical genre*”.

do pejorativo *queer*⁴⁴ e na flexão do conhecimento lésbico e guei pelo conhecimento e os modos de pensar pós-modernos. Seguindo Foucault, Halperin (1990: 24–25) indica com precisão a dificuldade histórica: “homossexualidade pressupõe sexualidade, e a própria sexualidade [...] é uma invenção moderna”, que “representa a *apropriação* do corpo humano e suas zonas erógenas por um discurso ideológico”. Antes do começo do século XIX, atos sexuais desviantes como a sodomia — “essa categoria absolutamente confusa” (Foucault 1978: 101) — não eram particularizados em gênero nem espécie; e alguns modos antigos de desejo pelo mesmo sexo, como o safismo e a pederastia, podem ser rastreados na cultura ocidental. Já no final do século, porém, o modelo dominante da heterossexualidade se baseava em sua oposição binária a uma identidade homossexual de fato (mas ainda incoerente). Processo semelhante de formação de identidade se pode ver na música, onde o termo *musicality* substituiu *musicalness*, mais antigo e mais vago, como uma qualidade inerente atribuída à “natureza”, mas efetivamente construída em instituições musicais de vários tipos, especialmente as educacionais implicadas no desenvolvimento do talento musical (ver Kingsbury 1988).

A conexão entre musicalidade e homossexualidade, e uma forte suposição de que a profissão musical seja amplamente constituída por homossexuais,

⁴⁴ Philip Brett esclarece (26 de junho de 2001, ao tradutor):

Queer era o termo prevalente nos países de língua inglesa, usado por homossexuais acerca de si mesmo, e acerca de homossexuais por seus detratores, desde aproximadamente 1910 até a adoção generalizada de *gay* como termo afirmativo nos anos setenta. No final dos anos oitenta, *queer* foi ressuscitado (por exemplo, pelo grupo de ativistas norte-americanos Queer Nation) como uma forma de exibir a diferença, combater a discriminação da AIDS, romper a oposição heterossexual/homossexual, e fornecer uma designação abrangente para todas as pessoas identificadas com a não-heterossexualidade. (E incluía até pessoas heterossexuais que trabalhavam em estudos lésbicos e gays.) Desnecessário dizer, esta última encarnação não passou incontestada e, de modo geral, parece hoje (2001) em declínio, como a “teoria *queer*”.

João Silvério Trevisan observa (20 de julho de 2001, ao tradutor):

Já ouvi/vi várias tentativas de tradução, mas nenhuma me convenceu. Implantar, sem mais nem menos, uma tradução para um termo de raízes exclusivamente inglesas, cria uma série de problemas de artificialidade etimológica. É como *camp/campy*: não há muito como traduzir. Existe um livro em espanhol sobre teoria *queer*, do Ricardo Llamas. O termo foi adaptado para “teoria torcida”: ele leva em consideração a raiz latina, pois supõe que o *queer* seja algo distorcido. Para mim isso simplesmente dá na ideia portuguesa de desvio/desviante. Uso bastante essa terminologia no meu livro *Devassos no paraíso*. Aí, falo muito do Brasil como o “país do desvio”, em várias áreas — abrangendo no desvio até mesmo o carnaval e sua profusão de máscaras (em sentido restrito e lato). Penso que se você faz questão da tradução, o melhor seria algo como “teoria do desvio” ou “teoria desviante” ou “teoria desviada”. Não se esqueça que um dos termos populares para homossexuais no Brasil é transviado ou desviado. Eu suspeito até que o termo “viado” seja uma corruptela desses dois termos. Não por acaso, já ouvi gente traduzir teoria *queer* para “teoria viada”, que também acho aceitável, em princípio, apesar das outras conotações que não são meramente transgressivas, mas implicam em assumir o lado pejorativo do termo. E nunca sei se isso é totalmente positivo.

ingressaram no discurso público como resultado indireto da sexologia, trabalho científico fundamental para o entendimento moderno da sexualidade, a começar pela pesquisa pioneira de K. F. Ulrichs sobre o uranismo na década de 1860, expandida por Richard von Krafft-Ebing, Magnus Hirschfeld, Albert Moll e outras autoridades alemãs. Na passagem do século, estudos ingleses em defesa de uma atitude liberal com o “invertido” ou “uranista” referem-se amiúde às fontes alemãs. “Quanto à música”, escreve Edward Carpenter, “certamente é a arte que, em sua sutileza e suavidade — e talvez em certo pendor para *permitir-se* a emoção —, mais se aproxima da natureza uranista. São mesmo poucos os dessa natureza que não têm algum dom para a música” (1908: 111). Havelock Ellis tratou o tema de modo ainda mais instigante (“foi dito de modo extravagante que todos os músicos são invertidos”), citando Oppenheimer para mostrar que “a disposição musical é marcada por grande instabilidade emocional, e essa instabilidade é uma disposição ao nervosismo”, e concluir: “o músico não se tornou nervoso por causa da música, ele antes deve seu nervosismo (bem como sua disposição à homossexualidade, acrescente-se) à mesma disposição responsável por sua aptidão musical” (Ellis 1915: 295).



Fig. 1. Ulrichs (1825–1895), von Krafft-Ebing (1840–1902), Carpenter (1844–1929), Ellis (1859–1939), Moll (1862–1939) e Hirschfeld (1868–1935)

Tais crenças, quando justapostas a escândalos públicos em vários países europeus, e principalmente, em 1895, aos julgamentos de Oscar Wilde, que, ao culminar na pena máxima de dois anos de trabalhos forçados pela contravenção de “ato obsceno com outro indivíduo do sexo masculino” (segundo a famosa emenda Labouchère ao Criminal Law Amendment Act de 1885), só fizeram acerbar um clima no qual não era possível reconhecer nem a presença de homossexuais na música nem suas contribuições, e a experiência da opressão

sexual que determina as vidas de lésbicas e gueis não podia ser conectada à musicalidade.⁴⁵

Nesse cenário, qualquer observação sobre música e sexualidade proibida e ilegal foi proscrita. “Você não mencionou isso”, Virgil Thomson explicou a seu biógrafo aos noventa e um, com a justificação definitiva: “claro que todos sabiam do caso Oscar Wilde” (Tommasini 1997: 69). A arte da música, a profissão musical e a musicologia do século XX foram todas moldadas pelo conhecimento e pelo medo da homossexualidade. A necessidade de separar a música da homossexualidade impulsionou a crença determinante que a música transcenda a vida comum e seja autônoma em relação aos efeitos ou à expressão sociais. Contribuiu também para a resistência à investigação crítica da política — especialmente, da sexual — da música, e de questões relacionadas à diversidade sexual, como gênero, classe, etnia e raça, crença religiosa, e poder.



Fig. 2. Virgil Thomson (1896–1989), óleo sobre tela de Alice Neel, 1971, National Portrait Gallery, Smithsonian Institution

Em contrapartida, o caráter inespecífico da linguagem musical e a doutrina de sua autonomia em relação a questões sociais levaram a uma situação específica em que a música desempenhou — e desempenha — importante papel, tanto válvula de escape quanto reguladora, no mecanismo do “armário”, não apenas símbolo da natureza oculta de muitas vidas lésbicas e gueis, mas provavelmente o atributo principal da homossexualidade no século XX, mais determinante e universal na cultura do ocidente que os próprios atos sexuais. Nas palavras do autor guei Wayne Koestenbaum, “historicamente, a música foi definida como mistério e miasma, o implícito em vez do explícito, e assim, nos

⁴⁵ A partir deste ponto, as quebras de parágrafo da edição de 2006 tornam-se mais frequentes que as do Boletim GLSG.

escondemos nela: na música podemos nos assumir sem assumir-nos, revelar sem dizer palavra” (1993: 189–90). O privilégio de expressar livremente o desejo e outros sentimentos na música, um salva-vidas para aqueles cujas emoções básicas são invalidadas, parece ter levado também a um acordo concomitante e tácito com a preservação do status quo. Embora densamente povoados por lésbicas e gueis, os vários mundos da música têm tardado em demonstrar qualquer oposição explícita à ordem heteronormativa das coisas (Brett, *in* Brett *et al.* 1994: 16–18).

A maioria dos homossexuais interiorizou a opressão. “Oscar Wilde queixou-se na prisão de ter sido desencaminhado pela ‘erotomania’ e por um apetite sexual extravagante; [...] Sir Roger Casement, o patriota irlandês, pensou que sua homossexualidade fosse uma doença terrível da qual devesse curar-se; e Goldsworthy Lowes Dickinson, humanista liberal renomado por seu racionalismo, acreditou que a sua fosse um infortúnio: ‘sou qual inválido’” (Weeks 1981: 105). Muitos músicos homossexuais combinaram essa interiorização da opressão com alguma forma de protesto, ainda que inarticulado. Os vários mecanismos em jogo são às vezes difíceis de decifrar, e a musicologia tem ainda pouca experiência com sua criptografia, mas pode-se argumentar que estejam sempre presentes. A “sublimação conspícua” (Kramer 1995: 203) de Ravel; o alheamento modernista de Maxwell Davies; a auto-supressão de Strayhorn; os códigos cautelosos de Smyth em óperas e memórias, apesar do erotismo lésbico exultante na música de Sufrágio⁴⁶ (Wood 1984; Wood *in* Solie 1993; Wood 1995); a rejeição por Mary Garden do papel de Octaviano, n’*O Cavaleiro da Rosa*, dadas suas implicações lésbicas; o radicalismo social de Blitzstein e Tippett; a excentricidade de Vladimir Horowitz e os desmentidos estridentes de Peggy Glanville-Hicks; o pacifismo de Britten, e seu discurso homoerótico acobertado pelo tratamento musical da literatura canônica; o

⁴⁶ Elizabeth Wood explica (20 de junho de 2001, ao tradutor):

“Música de Sufrágio” é a música escrita para o movimento pelo sufrágio das mulheres — uma luta internacional iniciada por volta da metade do século XIX, com uns poucos sucessos, por exemplo, entre 1890 e 1900 (na Nova Zelândia e no sul da Austrália), em 1918 (no Reino Unido), nos anos vinte (nos Estados Unidos), e mais recentemente em outros lugares — para ganhar direito de voto e de candidatura em eleições parlamentares/governamentais.

*camp*⁴⁷ musical de Poulenc, por um lado, e sua religiosidade, por outro; as alusões para entendidos nas canções de Cole Porter e Noël Coward; a fixação de Landowska no cravo antediluviano como veículo de seu virtuosismo; a evasão por Henze do serialismo e da Alemanha; o cultivo por Kathleen Ferrier (e várias outras cantoras) de uma voz “safônica” (Wood *in* Brett *et al.* 1994); a audácia e o desespero de cantoras de blues como Ma Rainey, Bessie Smith e Billie Holiday; a desmistificação, por Dent, de Beethoven e de outras noções engessadas; o envolvimento de Szymanowski com o dionisíaco (e seu romance homoerótico em dois volumes, *Ephebos*); a adesão inicial de Copland ao erotismo (representado pelo orientalismo ou pela “negritude”) e a posterior erradicação de elementos corporais ou eróticos em favor de um estilo “puro e absoluto”, conquistado através do que Metzger (1997) denomina uma “campanha composicional da terra arrasada”; a crítica subversiva de Virgil Thomson e sua colaboração com Gertrude Stein; as vozes “andarilhas”⁴⁸ de Partch; o disfarce vocal “vaqueiro solitário” realçado por falsete de Elton John, e sua representação em música no funeral de Diana, a Pária Real; a dupla adesão de Cage ao ruído e ao silêncio na música; o gamelão de Harrison, e sua advocacia do esperanto; a sentimentalidade de Menotti; o cultivo por Oliveros da “escuta profunda” comunitária, e seu afeiçoamento ao acordeom; a espetaculosidade extrema de Bernstein; e até a

⁴⁷ Elizabeth Wood sugere (20 de junho de 2001, ao tradutor):

Ao invés de adentrar a longa explicação de uma sensibilidade que não pode ser explicada ou analisada, mas ao contrário é exibida ou interpretada, e normalmente associada a *drags*, divas, a *opera queens* e outras performances, às vezes extremas, ou a gênero/sexualidades, sugiro acrescentar uma nota referindo seus leitores ao seguinte estudo clássico do *camp*: Susan Sontag, “Notes on ‘Camp’”, *Against Interpretation and Other Essays* (Nova York, 1961).

Philip Brett, Fred Maus e Paul McIntire sugerem: Moe Meyer (org.), *The Politics and Poetics of Camp* (Londres, 1993); Keith Harvey, “Translating Camp Talk: Gay Identities and Cultural Transfer”, *Translator* 4/2 (1998): 295–320; Fabio Cleto (org.), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject — A Reader* (Ann Arbor, 1999); além dos títulos de Bronski (1984) e Zimmerman e Haggerty (1999), na bibliografia original.

⁴⁸ “Vozes ‘andarilhas’”: no original, “*hobo*” voices. Embora esteja mais próximo do significado de “boia-fria” (de acordo com um mendigo anônimo, no *CDSUE*), o termo *hobo* é usado aqui como gíria para andarilho ou vagabundo. Para Wood (20 de junho de 2001, ao tradutor), trata-se de “um trocadilho com ‘homo’ (homossexual) e o francês *beau* (com o sentido de ‘almofadinha’).”

fachada mandarim⁴⁹ de Boulez e as faces agressivamente inexpressivas dos Pet Shop Boys: tudo isto — ou ainda outros aspectos da arte e da auto-apresentação desses homens e mulheres — pode ser lido como sinal tanto de uma acomodação ao fato onipresente do enruste quanto de sua subversão.

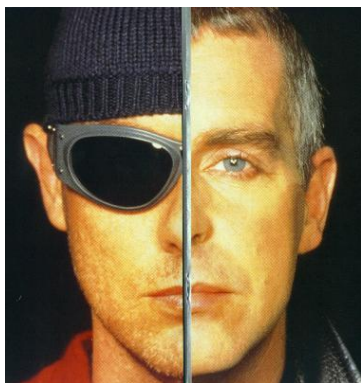


Fig. 3. Neil Tennant e Chris Lowe: “as faces agressivamente inexpressivas dos Pet Shop Boys”

Vai-se alegar que, em muitos casos, é possível achar um equivalente heterossexual. Mas uma lista dessas, que poderia ser expandida para incluir Reynaldo Hahn, Roger Quilter, John Ireland, Charles T. Griffes, Eugene Goossens, Dimitri Mitropoulos, Henry Cowell, Colin McPhee, Wolfgang Fortner, Samuel Barber, Paul Bowles, David Diamond, Ben Weber, Daniel Pinkham, Karel Goeyvaerts, Jean Barraqué, Stephen Sondheim, Sylvano Bussotti, Conrad Susa, David del Tredici, John Corigliano, Charles Wuorinen, Konrad Boehmer, Thomas Pasatieri e tantos outros, não apenas mostra quão considerável tem sido a presença homossexual na música do ocidente no século XX, mas suscita ainda a interrogação do como e do por que, na era pós-freudiana, um elemento básico da subjetividade possa ter sido tão pouco examinado em relação à música, ou por que essa relação tenha sido tão obsessivamente negada — até por uma figura como Ned Rorem, que fez farto alarde de sua homossexualidade em memórias e diários. O fato de pessoas homossexuais representarem posições estilísticas e ideológicas diferentes e às vezes opostas, independente do ramo da profissão musical em que estejam envolvidas, depõe contra uma “sensibilidade homossexual” unívoca na música, e contra qualquer relação simples entre

⁴⁹ Philip Brett esclarece (26 de junho de 2001, ao tradutor):

Mandarim assume nesse contexto o sentido transferencial do estereótipo do funcionário da corte chinesa, e aplica-se às vezes, com um senso de ironia, a intelectuais oficiais muito instruídos e peremptórios. Certamente “distante”, “ocultando-se detrás de uma fachada oficial” e até “pedante” ficam implícitos. Não era o uso relacionado ao estilo literário que eu tinha em mente, embora o estilo musical de Boulez seja também mandarim, suponho.

identidade sexual e expressão musical. Ele não corrobora a ideia da inexistência de conexão.

Para possibilitar a inusitada dissociação entre homossexualidade e música, ainda que tenham estado ambas tão visivelmente entremeadas durante todo um século, existe o mecanismo descrito como “segredo público”. Sua função “é encobrir não tanto o conhecimento quanto o conhecimento do conhecimento” (Miller 1988: 206). Seu efeito é reforçar as oposições binárias (público/privado, dentro/fora, hetero/homossexualidade) e consignar a homossexualidade à esfera privada, sempre no limiar da visibilidade, logo, sempre sob vigilância como alternativa impensável. Na medida em que a música, arte da performance, deve ocupar a esfera pública com todos os seus segredos, digamos, à vista, então, o que Miller chama uma “recuperação fantasmática” de enormes proporções deve ser montada para impedir que os segredos façam diferença.

Até que ponto a resistência possa ser efetiva em tal situação, é objeto de considerável debate em teoria *queer*. Alguns inclinam-se ao que Alan Sinfield (1994: 21–27) chama modelo da armadilha, derivado de Althusser e de diversas interpretações de Foucault, no qual a subversão meramente contribui para a contenção, ou para uma noção geral pós-modernista de um sujeito inteiramente determinado pela ideologia, e portanto sem agência. Teorias desenvolvidas a partir de Gramsci, Raymond Williams e Slavoj Žižek, por outro lado, oferecem maiores possibilidades de resistência efetiva ao se negarem a aceitar um sistema totalizante, e reconhecer que qualquer “ideologia dominante” está constantemente passando, ela própria, por⁵⁰ diversos distúrbios internos, que a dissidência pode reverter a seu favor em situações históricas específicas.

“Assumir-se” tem sido a ação política mais inquestionavelmente efetiva desde os anos setenta. Épocas anteriores exigiram táticas diferentes. Entre estas, das mais eficazes, com alguma força ainda hoje, está o “*camp*”, um estilo disruptivo de humor que desafia cânones de gosto e, por sua própria natureza, elude qualquer definição estável. Existiram outras soluções para quem recusasse tal estilo performativo auto-indicador. É possível sustentar que

⁵⁰ A edição de 2006 omite o trecho que vai de “e reconhecer que...” até “...ela mesma, por”, ao que tudo indica, por erro de impressão.

Britten, por exemplo, tenha feito melhor em explorar o segredo público e tirar proveito de seu sucesso para assegurar a ampla circulação da vigorosa crítica à família, às relações heterossexuais, à religião organizada, à autoridade patriarcal, ao militarismo, e ao que mais houver em suas obras.

O gênero, propositalmente ignorado na listagem, acrescenta estratos de complexidade à situação social de homossexuais em quase todos os contextos musicais do ocidente, assim como a raça e a etnia e a classe. O homossexual masculino está em posição particularmente ambígua na maior parte dos casos porque, principalmente se branco, teve a possibilidade de decidir exercer o privilégio e poder masculino, desde que não fosse publicamente exposto. Entre os adeptos do expediente, alguns se comportaram de formas particularmente opressivas ou ofensivas com os outros, pois frequentemente supercompensaram na elaboração do disfarce. Por outro lado, as lésbicas foram tratadas como uma minoria, em função não só de sua sexualidade, mas também, na maioria dos contextos musicais, de um sistema de gênero hierárquico que coagiu todas as mulheres a determinados papéis, como diva, harpista, pianista; castigou-as por transgredi-lo; e colocou sérios obstáculos em seus caminhos para outros, como compositora, regente, saxofonista, empresária.

Esse sistema (de modo algum extinto) tornou-se excepcionalmente rígido no contexto das salas de concerto e recital devido à ênfase da era Romântica na obra de arte eterna de “música absoluta”, e portanto em seu criador, que, pode-se dizer, tornou-se mais poderoso, apesar da reação ao Romantismo, em virtude da guerra alto-modernista contra o executante virtuoso insubmisso. (Ver os verbetes “Women and Music” e “Feminism” no novo *New Grove*.) Homossexuais masculinos e femininos tiveram assim experiências muito diferentes nos diversos mundos da música, mas a base de seu interesse comum é a codificação e a regulamentação dos papéis de gênero com posições e identidades sexuais apropriadas. A atribuição ao homossexual masculino de uma posição feminina — a única que a ideologia lhe concederá enquanto “homem falho” — espelha-se, ainda que inexatamente, no deboche dirigido a uma lésbica desafiadora ou criativa cujo trabalho é constantemente tachado de “viril”, “ másculo” e “antinatural”, ou “carente do encanto feminino que se poderia esperar de uma compositora”, como o demonstram respostas críticas à música de Ethel Smyth e

Rosalind Ellicott (Kertesz 1995; Fuller 1994) na virada do século. Que crítica similar se tenha endereçado àquele ícone da respeitabilidade feminina, a Sra. H. H. A. Beach, quando escrevesse uma Missa ou sinfonia vigorosa (o compositor George Chadwick chamou-a “*one of the boys*”),⁵¹ mostra bem as formas ligadas e imbricadas da ginecofobia (medo de mulheres) e da homofobia (medo de homossexuais), como no “protesto masculino” de Charles Ives (Solomon 1987; Tick *in* Solie 1993; Kramer 1995: 183–88).



Fig. 4. Ethel Smyth (1858–1948)

Ives retrata a masculinidade ameaçada em geral, que tende a ver *todos* os músicos e suas atividades, independente de gêneros ou sexualidades, como femininos, e a valorizá-los (ou desvalorizá-los) correspondentemente. Uma vez que todos na música partilham em alguma medida a pecha do efeminado ou feminizado, forças institucionais poderosas precisaram ser mobilizadas para neutralizar essa imagem, especialmente com a entrada da música nas universidades em grande escala, após a Segunda Guerra Mundial. A adoção generalizada de uma técnica neo-serialista, o desenvolvimento de formas arcanas de análise musical, a separação entre uma arte erudita e qualquer forma de expressão cultural popular, e a equiparação da pesquisa musical com a investigação científica, são todos sinais de um discurso heteronormativo masculinista altamente racional dominante na música, infeliz mas acuradamente caracterizado pela palavra “disciplina”.

⁵¹ Expressão coloquial: membro de um grupo que partilha interesses comuns (tipicamente masculinos), especialmente um que se amolda aos interesses e práticas do grupo (*OED*).

a música e o movimento de lésbicas e gueis

No rastro do movimento pelos direitos civis dos anos cinquenta, que começou a mudar o status dos afro-americanos dos Estados Unidos, surgiram vários contra-discursos na Nova Esquerda, entre eles um revigorado movimento feminista pelos direitos da mulher. Um movimento militante de lésbicas e gueis, que fermentava em ambas as costas dos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial, foi desencadeado em 1969 pelo motim de Stonewall, assim chamado em alusão ao bar guei de Nova York cujos clientes, em sua maioria operários e *drag queens*⁵² (alguns, porto-riquenhos e negros), organizaram-se para enfrentar a polícia, em batida de rotina no estabelecimento. O movimento aprendeu com a luta das minorias raciais oprimidas, concebeu suas próprias táticas (o “zap”)⁵³ e vinculou sua teoria ao movimento de liberação sexual e às novas teorias feministas da opressão. O conflito e subsequente conciliação entre ativistas lésbicas e feministas heterossexuais afloraram no final dos anos setenta em função de uma Emenda de Direitos Iguais à constituição dos Estados Unidos, e dentro da Organização Nacional para Mulheres (NOW), bem como, no início dos anos oitenta, em debates sobre a identidade lésbica, os silêncios e as práticas sexuais das mulheres, o aborto, a pornografia, e o estupro. Textos decisivos na

⁵² Sobre a distinção entre *drag queen* (aproximadamente, “transformista”), de um lado, e *cross-dresser* e *transvestite*, de outro, James McCalla explica (26 de junho de 2001, ao tradutor):

Cross-dresser e *transvestite* (travesti) são geralmente intercambiáveis e aplicam-se ao uso, por qualquer um dos gêneros, de roupas designadas pela sociedade como apropriadas ao outro. (Nos anos trinta, considerava-se mesmo ousado que mulheres como Katharine Hepburn ou Marlene Dietrich usassem calças em público!) A opinião pública normalmente assume que *cross-dressers* e/ou *transvestites* sejam também homossexuais, mas nem sempre é o caso. Há vários estudos mostrando que, igualmente, alguns homens heterossexuais gostam de usar roupas de mulher.

Drag queens são *transvestites*, quase sempre homens usando roupas de mulher, que enfatizam o glamoroso, o dramático, o *camp* e/ou o teatral. Trata-se não apenas de homens que usam roupas de mulher, mas de homens que usam roupas vistosas, maquiagem, perucas, e assim por diante, às vezes (antigamente bem mais que hoje) imitando determinadas estrelas do teatro ou do cinema — Mae West, Judy Garland, Bette Davis, Diana Ross, Barbra Streisand.

No Brasil, os termos *cross-dresser* e “travesti” são praticamente antinômicos, já que a figura do travesti é rotineiramente associada à prostituição. Uma parcela da semântica negativa do “travesti” da língua portuguesa — “imitação grotesca, caricatura” — é atribuída ao significante *travesty* em inglês.

⁵³ Philip Brett explica (31 de julho de 2001, ao tradutor):

O *zap* foi uma técnica de demonstração inventada na fase inicial do movimento guei militante (provavelmente em Nova York). Um grupo de manifestantes aparecia num encontro público ou em outro evento que incluísse autoridades eleitas ou nomeadas, e o interrompia, de modo a causar o máximo constrangimento possível aos dignitários.

área são “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”, de Adrienne Rich, e “Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality”, de Gayle S. Rubin (ambos em Abelove *et al.* 1993). Os vários contra-discursos chegaram a um consenso: a não ser que uma revolução sexual fosse incorporada numa revolução política, não haveria transformação real da sociedade e das relações sociais. Construíram-se ainda alianças, que levaram não só à incorporação de questões lésbicas, gueis, bissexuais, transgênero e transexuais numa designação genérica, mas também, tempos depois, ao envolvimento das minorias sexuais nas políticas de raça e classe.



Fig. 5. Cartaz original da Frente de Liberação Guei, 1969–1972

A posterior expansão global do movimento foi complementada por iniciativas de erudição humanística que consistiam (como no feminismo) tanto numa vertente histórica, designada a revelar os “ocultados da história”, como numa vertente teórica, comprometida com as questões pertinentes de identidade e subjetividade sexuais e suas relações com a sociedade capitalista, embora as duas vertentes não raro se imbricassem, especialmente em questões controversas de diferença nas práticas e categorias sexuais de homens gueis, mulheres lésbicas e indivíduos bissexuais, intersexo e transgênero, dentro dos grupos ou entre eles, interculturalmente ou em momentos históricos específicos. Essa iniciativa acadêmica suscitou a situação em que, conforme a panorâmica de Domna C. Stanton (1992: 1–46), a sexualidade moderna é tanto “a atividade humana mais saturada de sentido” (Eve Sedgwick) quanto “um sinal, símbolo ou reflexo de quase tudo em nossa cultura” (Stephen Jay Gould), e ainda, “o nome

que se pode dar a um construto histórico” (Michel Foucault) de relações sociais e sexuais cujos conteúdos e sentidos estão em constante mudança e fluxo.

Desde o início, a identidade homossexual foi considerada contingente: “nossa homossexualidade é parte crucial de nossa identidade, não por nada de intrínseco àquela, mas porque a opressão sexual quis assim” (Altman 1971: 230; 1993: 240). Questões de identidade porém persistiram, por várias razões: as categorias de identidade eram tidas por muitos como instrumentos da ordem homofóbica e heterossexista à qual procuravam opor-se; elas tendiam a apagar “hifenizações” entre identidades, quando a dominação do movimento por pessoas brancas estava a tiro; elas foram postas em desordem pelo ataque do sujeito descentrado, dividido do pensamento pós-moderno.

Consequentemente, a ênfase passou da identidade para a representação. É possível entender um pouco isso a partir da auto-apresentação de Morrissey como “um profeta do quarto gênero”, num trocadilho com o “terceiro gênero” da sexologia do século XIX, e numa recusa simultânea de ser determinado por ela (Hubbs 1996). Na tentativa de estabelecer a autodeterminação no sujeito feminista, Sue-Ellen Case sugeriu que a interpretação de papéis na cultura de bar lésbica operária poderia ser reabilitada como um “sujeito *combo* bofe-biba”⁵⁴ (reminiscente do “j/e” de Monique Wittig, mas “substituindo a barra inclinada por um bar de lésbicas”),⁵⁵ que seduz o sistema de signos com artifício e *camp* ao invés de interiorizar os tormentos da ideologia dominante (Case in Abelow *et al.* 1993: 294–306; para uma aplicação musical, ver Peraino 1992). A música, em especial a popular, não raro parece responder, com suas táticas jocosas, evasivas ou disruptivas em torno da representação vocal e visual do sexo e do gênero (vide Madonna, Prince ou Boy George), à noção de Judith Butler dessas características supostamente naturais como elocuições “performativas” (é dizer, atos de fala), às quais os sujeitos se submetem numa repetição forçada como parte do ingresso na língua e na sociedade. Butler propõe esta inversão notável: “se um regime de

⁵⁴ No original, *combo butch-femme subject*, onde *butch* designa a lésbica masculina, e *femme*, a feminina. O binômio “bofe/biba” é seu equivalente no jargão de homens gueis no Brasil.

⁵⁵ No original, *replacing the Lacanian slash with a lesbian bar*, trocadilho intraduzível: a barra inclinada (*slash*) de Lacan é substituída por um(a) bar/barra de lésbicas.

sexualidade requer uma performance compulsória do sexo, só pode ser então através dessa performance que o sistema binário do gênero e o sistema binário do sexo adquiram a mínima inteligibilidade” (Butler *in* Abelove *et al.* 1993: 307–20; para uma explicação musical, ver Cusick *in* Barkin e Hamessley 1998).



Fig. 6. Girlie Show, 1993: uma “elocução performativa” de Madonna

No estudo acadêmico da música, a prospecção de músicas lésbicas e gueis, a crítica de pressupostos heteronormativos em áreas como a teoria da música, e uma exploração da música e da subjetividade poderiam ter começado, igualmente, nos anos setenta. Mas a natureza hermética do discurso musicológico do pós-guerra, e o policiamento da música que levou muitos a aquiescerem ao status quo, retardou o processo, como retardou a investigação feminista em musicologia e a aceitação de compositoras no repertório das salas de concerto e na ópera. Esse policiamento, às vezes explícito, como na prisão de Henry Cowell (Hicks 1991), mas habitualmente silencioso e pérfido, é simbólico de uma pressão mais ampla, muitas vezes não reconhecida, manifesta, por exemplo, no recurso de mulheres ao trabalho fora do sistema. Às vezes o policiamento foi mais silenciado que silencioso, como nos “expurgos de homossexuais” que David Diamond alega terem ocorrido durante os quarenta anos de Howard Hanson na direção da Eastman School of Music (Schwarz 1994). Normalmente, e do modo mais devastador possível, o policiamento tornou-se autopolicamento.

Vias de protesto, é claro, existiam ou podiam abrir-se, como radicais de esquerda qual Woody Guthrie demonstraram através de um movimento *folksong* renovado nos anos sessenta. No decorrer dos setenta, musicistas lésbicas e

músicos gueis começaram a encontrar meios de dar expressão musical a suas sexualidades de várias formas interessantes, frequentemente através de uma reinterpretação radical de um gênero ou de uma instituição musical existente. A música de concerto e sua musicologia foram virtualmente impermeáveis nessa fase, devido aos espaços, às convenções e às instituições que governam sua performance, e devido à pressão ideológica asséptica do alto-modernismo. Mesmo a ópera, com seu enorme séquito de lésbicas e gueis (e carta branca ao ridículo), foi menos suscetível que o balé à subversão *queer*: La Gran Scena Opera Company (fundada em 1981) jamais se tornou tão bem sucedida quanto sua irmã mais velha, a companhia de balé virtuosístico de *drags* Les Ballets Trockadero de Monte Carlo (fundada em 1974).



Fig. 7. La Gran Scena Opera Company, foto de Kenn Duncan, 1984, The New York Public Library for the Performing Arts

Por outro lado, todo o universo da ópera (e, em certa medida, o da comédia musical e outros gêneros de teatro musical) há muito era um palco onde gueis e lésbicas podíamos representar ou ver representada nossa presença e humanidade. Empresários, diretores, produtores, críticos, libretistas e compositores contribuíram para essa atmosfera, junto com cantores, personagens e papéis. “Onde mais”, pergunta Margaret Reynolds (*in* Blackmer e Smith 1995: 133), “se pode ver duas mulheres fazendo amor em público?” Esses casais, aliás, percorrem o espectro que vai do *principal boy*⁵⁶ da pantomima

⁵⁶ *Principal boy*: “o papel masculino principal de uma pantomima, geralmente interpretado por uma mulher” (*OED*).

britânica das classes inferiores, com meia arrastão e gabolice de quadris cheios, ao aristocrático Octaviano, fazendo o bofe para uma Marechala mona⁵⁷ em alcova vienense fim-de-século, cena frequentemente recebida como uma performance simbólica do desejo lésbico, e provavelmente concebida para abarcá-lo (Mary Garden recusou-se a “se assumir” ao rejeitar o papel); e o potencial para semelhantes interpretações cresceu quando, ao dar à tessitura original precedência sobre a moderna sensibilidade de gênero, o dogma da performance alto-modernista empurrou sopranos e meios-sopranos de vozes encorpadas para os papéis do *castrato*. Pares femininos históricos sem travestismo também podem adquirir sentido inédito por sujeição a uma perspectiva marginal, como Dido e a Feiticeira, na leitura da ópera de Purcell por Judith Peraino (*in* Blackmer e Smith 1995). Dramas ou parábolas do enruste abundam: *Rei Roger*, de Szymanowski; *As bacantes*, de Henze; *Albert Herring*, *Owen Wingrave* e *Morte em Veneza*, de Britten. O *Peter Grimes* de Britten é uma poderosa alegoria à opressão homossexual (Brett 1977; 1983), nos moldes já sugeridos por óperas que exploram a opressão de mulheres, como *Kátia Kabanová*, de Janáček, e (particularmente) *Lady Macbeth de Mtsensk*, de Shostakovitch. Personagens lésbicas e gueis “reais” são naturalmente mais raras. Mel e Dov, o par inter-racial de *The Knot Garden* (1970), de Tippett, parecem ser os primeiros homens gueis assumidos da ópera; previsivelmente, eles rompem, e um deles retorna a um estilo heterossexual de vida. A Condessa Geschwitz, única personagem heroica e verdadeiramente amorosa da *Lulu* de Berg, brilha como exemplo de uma músico-dramaturgia que consegue transcender o essencialismo e a estereotipia (ver Morris *in* Blackmer e Smith 1995).

⁵⁷ No original, *playing butch to the Marschallin's femme* (ver nota 54). Entre homens gueis, o termo “mona” é usado para referir-se a integrantes idosos do grupo, especialmente se efeminados ou “passivos”. Entre mulheres heterossexuais, “mona” significa “mulher” ou “cara” no favelês, e é quase um equivalente, com gênero declinado, do “viado” de homens (e mulheres) heterossexuais enquanto interpelação jocosa a colegas ou amigos, e.g. “fala, viado!”



Fig. 8. Agneta Eichenholz e Jennifer Larmore nos papéis de Lulu e da Condessa Geschwitz, Covent Garden, 2009

Um fenômeno notável do período imediatamente posterior a Stonewall foi o surgimento de autoras-intérpretes, grupos, coros, selos e produtoras lésbio-feministas ou “identificadas com a mulher” (Olivia Records e Redwood Records foram fundadas em 1973).⁵⁸ Espaços como cafés para mulheres e festivais exclusivamente femininos também apareceram, com públicos compostos, em grande parte, por lésbicas: dos vinte festivais por ano, hoje em curso nos Estados Unidos, o maior é o Michigan Women’s Music Festival, fundado em 1975. Raramente irradiada ou televisionada, a “música de mulheres” foi um movimento de raiz desde o início, nos compactos “Angry Atthis”, de Maxine Feldman (Harrison & Tyler Productions, H&T-100), e “Stonewall Nation”, de Madeline Davis (Mark Custom Records, MC-5724 A), ambos de 1971, e no álbum *Lavender Jane Loves Women*, de Alix Dobkin (Women’s Wax Works, WWW-A001), de 1973, até seu crescimento e sua consumação no trabalho de artistas como Holly Near, Meg Christian e Cris Williamson, cujo álbum de estreia, *The Changer and the Changed* (Olivia Records, LF-804), de 1975, foi considerado “o álbum independente de maior vendagem de todos os tempos” (Post, em *All Music Guide*, 1994: 1039). A música, com ênfase nos instrumentos acústicos, teve raízes em estilos de *folksong*, inflectidos às vezes pelo blues, pelo rock, pelo jazz, pelo reggae e até pela música erudita. Ao colocar abertamente em jogo o desejo e os relacionamentos lésbicos, bem como a crítica feminista ao patriarcado, à misoginia e à homofobia, a “música de mulheres” tornou-se importante como um espaço no qual uma comunidade lésbica pode tomar corpo nos Estados Unidos.

⁵⁸ A data de fundação do selo Redwood Records é geralmente dada como 1972, embora o primeiro lançamento date, efetivamente, de 1973.



Fig. 9. Capa do álbum *Lavender Jane Loves Women*, de Alix Dobkin, *Women's Wax Works*, 1973

Outro fenômeno da época foi o nascimento de grupos e coros especificamente lésbicos/gueis. Entre os mais antigos contavam-se, em Nova York, a Victoria Woodhull All-Women's Marching Band (1973), nome de uma feminista e candidata presidencial do século XIX (não exclusivamente lésbico, embora seu hino fosse "The Dykes Go Marching In"),⁵⁹ e na Philadelphia, o Anna Crusis Women's Choir (1975), de Catherine Roma, ainda uma das principais organizações para a execução da música nova de mulheres. O Gotham Male Chorus, fundado em 1977, incorporou depois mulheres para transformar-se no Stonewall Chorale, primeiro coro lésbico e guei. Em 1978 Jon Sims fundou a San Francisco Gay Freedom Day Marching Band and Twirling Corps, que tornou-se

⁵⁹ *Dyke*, ou às vezes *dike*, é uma gíria de origem obscura para "uma lésbica; uma mulher masculina" (*OED*). A citação mais antiga, no *Oxford*, remete a 1942 e ao *American Thesaurus of Slang*, de Berrey e Van den Bark. O *Oxford* registra ainda o termo escocês *dike-louper*, "uma pessoa ou um animal (e.g., um boi ou um carneiro) que pula cercas", e em sentido figurado, "um transgressor das leis da moralidade" (exemplo de 1530). O *CDSUE* dá o termo como importado dos Estados Unidos por volta de 1935, e cita Bruce R. Rodgers em *The Queen's Vernacular: a Gay Lexicon* (1972): "1. a lésbica masculinizada, arrogante, soltando baforadas de charuto; 2. (pejorativo) qualquer mulher guei." De acordo com o *Dictionary of Obscenity, Taboo and Euphemism*, o coloquialismo teria uma origem curiosa: "a teoria mais provável é que se refira ao dique no qual foi inserido um dedo na história do Pequeno Holandês. Na imaginação popular, o lesbianismo está intimamente associado à penetração digital." Philip Brett observa (31 de julho de 2001, ao tradutor): "Como o entendo, *dyke* é um termo opressivo que foi recuperado. Pode ser usado afetuosa e ironicamente por lésbicas em relação a elas próprias, mas é ofensivo na boca de outros. O equivalentes para gueis é *fag* ou *queen*."

um reconhecido ponto de convergência das aspirações políticas da vasta comunidade lésbica e guei da cidade; um Gay Men's Chorus veio logo após.

Conquanto várias dessas iniciativas tenham começado como diferentes expressões de orgulho comunitário, elas desabrocharam em instituições culturais e movimentos artísticos duradouros em grande escala mundo afora. Os coros em particular medraram, e fundaram sua própria organização internacional, GALA (Gay and Lesbian Association of Choruses), nos Gay Games, em São Francisco, em 1982. Eles são hoje muito mais numerosos que os grupos musicais, que, no mesmo ano, também fundaram uma associação nacional, a Lesbian and Gay Bands of America (LGBA). Em particular, eles contribuíram para a crítica *queer* das instituições musicais e da cultura autorizada ao misturar, num mesmo concerto, músicas tradicionais, populares e cultas de todos os tipos; e através de um programa substancial de encomendas, apoiado por frequentes performances e festivais, e plateias fiéis, estimularam ainda a criatividade de compositoras lésbicas e compositores gueis, e deram apoio a outras músicas contemporâneas significativas, vistas como simpáticas ao movimento. Uma Society of Gay and Lesbian Composers foi fundada em São Francisco, nos anos oitenta, em resposta a esses e outros estímulos.

teatro musical, jazz e música popular

O teatro musical tem sido um lugar privilegiado de identificação e expressão guei, e pode-se dizer que ultrapasse mesmo a ópera nesse ponto.

Tradicionalmente, os homens gueis têm não só cultivado grande afinidade com ele, mas também participado de sua produção em todos os níveis. Entre eles estão líderes da área, como Cole Porter, Ivor Novello, Lorenz Hart, Noël Coward, Arthur Laurents, Leonard Bernstein e Stephen Sondheim. Se o sonho de todo o jovem guei sensível foi tomar de assalto a Broadway ou o West End, as reais temáticas do teatro musical eram tão heterossexistas quanto as de qualquer outra forma de representação anterior a Stonewall. No entanto, encontraram-se formas de introduzir mensagens cifradas, ou nem tanto, como "You're a Queer One, Julie Jordan" (*Carousel*, 1945), para uma plateia homossexual entendida e, ao mesmo tempo, permanecer nos limites convencionais da narrativa. Essas formas podiam incluir o título (o trabalho final de Novello, *Gay's the Word*, 1950);

a letra, como “Mad About the Boy”, de Coward (*Words and Music*, 1933), com referências crípticas a A. E. Housman e Greta Garbo, ou “Farming”, de Porter (Bronski 1984: 113); as personagens e a trama, como a Maria moleca d’*A noviça rebelde* (Wolf 1996); e intérpretes, como Mary Martin, uma lésbica travestida no papel de Peter Pan (Wolf 1997). Há também uma longa tradição de apropriar-se do material de musicais para usá-lo em todo e qualquer contexto guei concebível. Com a articulação da identidade guei e lésbica nos anos setenta, vieram musicais com temas ou personagens gueis, entre os quais vários sucessos de bilheteria do teatro tradicional. Se *Cabaret* (Masteroff/Kander/Ebb, 1966) tanto espetacularizou quanto mascarou a homossexualidade, e se *Applause* (Comden/Green/Strauss/Adams, 1970) apresentou-a como patologia, *A Chorus Line* (Hamlisch/Kirkwood/Dante/Kleban, 1975), de Michael Bennett, sentimentalizou-a de modo tipicamente liberal. *A gaiola das loucas* (Fierstein/Herman, 1983) retrata afetuosamente um casal guei que inclui uma *drag queen*, e *O beijo da mulher aranha* (McNally/Kander/Ebb, 1992) adaptou o romance forte de Manuel Puig sobre o afeto que se desenvolve entre dois prisioneiros, um deles homossexual. O teatro musical chegou a lidar até com a crise HIV/AIDS, sobretudo em *Falsettoland* (1990), parte final da trilogia de William Finn, e também em *Rent* (1996), de Jonathan Larson, baseada em *La Bohème*, de Puccini.



Fig. 10. Noël Coward (1899–1973), 1930

A relação mais restrita do jazz com a homossexualidade pode ser delineada em duas carreiras. Billy (Dorothy) Lee Tipton, pianista de jazz, realizou uma performance de gênero como uma *drag* não detectada, mas suas

improvisações impecáveis, seu dom para a mímica, seus casamentos com o mesmo sexo, e seus filhos adotivos podem estar relacionados mais à busca do sucesso numa música dominada por homens e em seus espaços que à busca do orgasmo com um consolo, em *black tie*,⁶⁰ e servem para mostrar que a diferença está no olho de quem vê (Middlebrook 1998). Billy Strayhorn, compositor de um dos títulos mais famosos da história do jazz, “Take the A Train”, entre tantos outros que muitos associam a seu mentor, Duke Ellington, parece ter voluntariamente aceito virtual anonimato, e a ocultação de seu imenso talento pela proteção benigna e afetuosa de Ellington (Hajdu 1996: 79–80), para ser abertamente guei. A lenda *queer* considera o próprio jazz e seu público heterossexuais até o âmago (como o heavy metal), mas John Gill (1995) explora essa meia-verdade e critica atitudes com músicos de jazz gueis ou bissexuais, como Sun Ra, Cecil Taylor e Gary Burton, de modo a abrir a discussão.

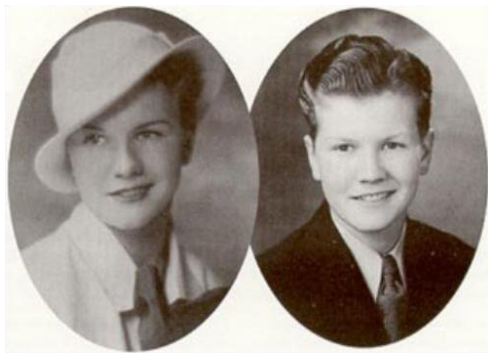


Fig. 11. Dorothy (1934) e Billy (1935): as duas faces de Billy (Dorothy) Lee Tipton (1914–1989)

A longa tradição de transformistas que sempre cantaram em parte de seus shows, diferente das sincronizações labiais das *drags* da era tecnológica, está intimamente ligada à presença e representação *queer* na cultura popular. A famosa transformista Gladys Bentley, lésbica assumida que atraiu ricos e famosos ao Harlem e introduziu em seu show o scat-singing e paródias improvisadas picantes de canções populares, bem como letras lésbicas explícitas, representa um glorioso extremo do entre-guerras. Sua voz forte, ardorosa, alça-

⁶⁰ No original, *may have had more to do with making it in a male-dominated music and its venues than in a dildo and tuxedo*, onde *making it* assume dois sentidos: na linguagem coloquial, “ter sucesso, atingir seu objetivo”; na gíria, “conseguir ter uma relação sexual (com)” (*OED*). Philip Brett explica (27 de junho de 2001, ao tradutor): “Em outras palavras, tinham mais a ver com a superação da discriminação da mulher no mundo do jazz que com o tipo de jogo de papéis sexuais no mundo lésbico de hoje.”

se às vezes ao que soa como um falsete masculino, irrompendo no que Emma Calvé chamou “quarta voz”, para marcar o seu “terceiro sexo”. Nos Estados Unidos pelo menos, o *drag* e o transformismo de mulheres carregaram o estigma da liminaridade de gênero que marcou a homossexualidade, e levou-os a ser banidos em vários lugares (Los Angeles, por exemplo) durante os repressivos anos trinta. Já o *drag* britânico, sobrevivendo até a era da televisão através de artistas como Benny Hill, mostra a que ponto esses shows podem contribuir para institucionalizar a homofobia através do ridículo, ao invés da incitação ativa ao ódio. O transformismo e a música popular não escaparam à força do enruste e do “contrato” que músicos eruditos foram obrigados a assinar. Mesmo Julian Eltinge, talvez o mais célebre transformista da primeira metade do século (com uma bela voz de contralto), foi a extremos para esconder sua homossexualidade, e vários astros pop têm demonstrado uma relutância extraordinária em revelar sua orientação sexual (Rodger 1998).



Fig. 12. Gypsy Bentley (1907–1960), à esquerda, provavelmente nos anos 1920, e à direita, com Willy Bryant (ao fundo, cartazes da apresentação de ambos no Apollo, 17 de abril de 1936)

Por outro lado, Ma Rainey e Bessie Smith puderam gravar algumas canções abertamente lésbicas nos anos vinte, e performers lésbicas ou gueis, tornar-se populares no “*pansy craze*”⁶¹ da era da Lei Seca nova-iorquina

⁶¹ Na gíria, *pansy* é “um homossexual do sexo masculino; um homem efeminado; um fraco”, frequentemente derogatório (*OED*). De acordo com Philip Brett (27 de junho de 2001, ao tradutor), a expressão *pansy craze* “é uma referência àquilo de que George Chauncey fala em seu livro, uma onda de popularidade de homossexuais e sua cultura durante a era da Lei Seca.”

(Chauncey 1994). Noël Coward e Cole Porter pouco se preocuparam em esconder seu interesse no homoerotismo por trás da alusão sexual tingida de *camp*, que funciona, no contexto do teatro de meados do século, como um código — a ser decifrado pelos entendedores homossexuais, e passar despercebido ou ignorado pelos outros. Mais tarde, o rock and roll incluiu a homossexualidade entre seus efeitos de contracultura através de performers chamativos como Richard Penniman (Little Richard) e canções como seu sucesso de 1956, “Tutti Frutti”, ou mesmo o “Jailhouse Rock” (1957) de Elvis Presley, com a famosa referência ao homoerotismo atrás das grades. Grupos posteriores como o Doors (Jim Morrison cantando “I’m a Backdoor Man” em 1968) e os Rolling Stones (cujo notório “Cocksucker Blues”, de 1970, a Decca se recusou a lançar) mantiveram a tradição. Associado quase exclusivamente a George Harrison e aos Beatles, o “raga-rock” foi de fato iniciado de pelo cantor e compositor principal dos Kinks, Ray Davies, através de uma canção de influência indiana sobre sua própria sexualidade, “See My Friends” (1965); ela confirma a conexão amiúde observada entre exotismo/orientalismo e todos os tipos de cultura homossexual do ocidente (Bellman 1998). Mais alguns passos levariam a “Walk on the Wild Side” (1972), de Lou Reed, com seu tributo à *clique* nova-iorquina de Andy Warhol, já espelhada no trabalho do influente Velvet Underground; à sempre popular canção de amor guei de Elton John, “Daniel” (1972); a “The Killing of Georgie” (1976), de Rod Stewart, o primeiro sucesso na lista das quarenta-mais a tratar de gueis de modo inequívoco; e ao comemorativo “Glad to be Gay” (1977), de Tom Robinson. A era conheceu ainda algumas cantoras independentes (e mesmo rebeldes). Janis Joplin, cujas relações mais importantes foram com mulheres, e que parecia tão sem pudor do fato quanto do resto de sua vida animada, possuía uma intensidade capaz de fundar todo um movimento, não fosse sua morte prematura em 1970. Dusty Springfield, a ebuliente cantora de soul britânica que foi um ícone lésbico, sobreviveu ao declínio, nos anos setenta, e depois consolidou seu público guei ao gravar com os Pet Shop Boys.



Fig.13. Detalhe da foto utilizada na capa da primeira prensagem britânica do compacto simples “See My Friends” (PYE 7N 15919), lançado em 30 de julho de 1965

Nos anos oitenta a grande indústria musical pareceu responder ao crescente conservadorismo da Grã-Bretanha e dos Estados Unidos com armários adicionais para artistas e músicas. David Bowie, por exemplo, e outros astros do glam rock que haviam balançado pros dois lados nos anos setenta⁶² já não faziam alarde de sua ambivalência sexual nem pretendiam ser gueis, enquanto artistas gueis na grande mídia eram via de regra cautelosos, suas canções ainda criptografadas. Alguns grupos masculinos britânicos compostos por bom número ou por uma maioria de gueis — Soft Cell, Frankie Goes to Hollywood, Erasure, Pet Shop Boys — mantiveram uma fachada discreta. Mesmo os deflectores de gênero, Boy George e o Culture Club, continuaram com evasivas (como a observação de Boy George sobre preferir uma boa xícara de chá ao sexo) muito depois de quase todos terem cessado de especular a seu respeito. Morrissey, vimos, teorizou a tergiversação. Jimmy Somerville e seu grupo Bronski Beat foram uma exceção notável, interpretando canções assumidas de forma assumida enquanto galgavam as paradas. O duo assumidamente guei Romanovsky e Phillips tornou-se amplamente conhecido, e no segundo álbum, *Trouble in Paradise* (1986), ultrapassou o folk de São Francisco, seu ponto de partida. Surpreendentemente, em 1982 o merencório baladista Johnny Mathis, velho ídolo de jovens gueis emotivos, saiu do armário sem fazer barulho.

⁶² No original, *who responded to the swinging-both-ways 1970s*, um trocadilho envolvendo as expressões *the swinging sixties* (os embalados anos sessenta) e *to swing both ways*, literalmente, “balançar pros dois lados”, mas, na gíria, “gostar de manter relações heterossexuais e homossexuais” (*OED*), i.e., ser “bissexual”, “cortar dos dois lados”, ser “gilete”.

Por ter atingido inicialmente, nas sociedades ocidentais, homossexuais masculinos e usuários de drogas intravenosas, a crise em expansão da AIDS e da infecção HIV (a partir de 1981, aproximadamente) recebeu a princípio reduzida atenção governamental, e terminou por estimular o ativismo dos anos Reagan/Bush-Thatcher. Comunidades artísticas, afetadas por essa pandemia com particular severidade, o foram também por medidas repressivas, como os ataques do Partido Republicano ao National Endowment for the Arts, nos Estados Unidos, e a Cláusula 28 do Local Government Act (1988), que proibiu governos locais, na Grã-Bretanha, de financiar ou “intencionalmente promover” a homossexualidade, e as escolas públicas, de promovê-la como “pretensa relação familiar”. Emblemática da era talvez tenha sido a opinião majoritária da Suprema Corte dos Estados Unidos no notório caso Bowers vs. Hardwick de 1986, que manteve as leis contra sodomia da Georgia e considerou “manifestamente insuficiente” a reivindicação de um direito de adultos praticarem privadamente atos consensuais com o mesmo sexo (para uma análise cultural, ver Sedgwick 1990: 6–7 e 74–82). A consequente onda de politização das artes gerou um senso de comunidade na música, expresso em numerosos eventos beneficentes e homenagens póstumas relacionados à AIDS no final dos anos oitenta e início dos noventa: o gigantesco Live Aid, no Estádio de Wembley, e posteriormente, o tributo a Freddie Mercury, uma das numerosas vítimas na música popular; o hit de 1985, “That’s What Friends Are For”, de Dionne Warwick e Elton John; concertos promovidos por sociedades de música erudita; e uma série de obras comemorativas. Entre estas, a Sinfonia Número Um, de John Corigliano (1989), e um AIDS Quilt Songbook coletivo, em andamento (primeira execução no Alice Tully Hall, de Nova York, em junho de 1992), alusivo à grande colcha do projeto NAMES (uma obra de arte coletiva internacional que conta com mais de quarenta e três mil painéis em homenagem aos mortos da AIDS, individualmente). Trabalho de protesto e homenagem é o projeto dos três álbuns de Diamanda Galás, que começou em São Francisco com o título *Masque of the Red Death* (segundo Edgar Allen Poe) em 1984, para finalmente transformar-se numa *Plague Mass* em quatro movimentos (gravada na Catedral do Divino São João, em Nova York, em 1990). Deve-se mencionar ainda o cancionista e ativista da AIDS

Michel Callen, membro de um grupo *a cappella* abertamente guei, o Flirtations, que lançou também um álbum solo em 1988; e tanto Holly Johnson, do Frankie Goes to Hollywood, quanto Brian Grillo, do Extra Fancy, que vieram a público como gueis e soropositivos. Uma das primeiras vítimas da doença foi o artista alemão Klaus Nomi (falecido em 6 de agosto de 1983), célebre por suas roupas bizarras, sua voz camaleônica e seu repertório invulgar; passando de um barítono mundano de cabaré a um terso falsete soprano, e justapondo canções populares a árias operísticas, ele tornou-se famoso entre pessoas gueis, especialmente na Europa, por sua obsedante interpretação soprano de “Air of the Cold Genius”, do *Rei Artur*, de Purcell.



Fig. 14. Cartaz do Freddie Mercury Tribute Concert for AIDS Awareness, Wembley Stadium, 20 de abril de 1992

Uma característica do efeito AIDS/HIV na música foi a reutilização e reinterpretação de músicas anteriores associadas à consciência guei. Dois sucessos disco memoráveis do Village People, cujo criador, Jacques Morali, morreu de AIDS em 1991, ressurgiram alusivamente: “Go West”, como um hino da AIDS, pelos Pet Shop Boys, e “YMCA”, numa versão “música-clássica” lúgubre para violoncelo, voz e violão, com clarinete *obbligato*, no filme *Longtime Companion* (1990). Esse arranjo hilário, número de abertura de um concerto *Living with AIDS* ao final do filme, alcança vários significados — ao prantear os mortos recentes bem como a era da liberdade sexual e sua música, e encorajar a sobrevivência através do humor e da ironia gueis. O primeiro CD da série Red Hot, da Chrysalis, para promover a conscientização sobre a AIDS e beneficiar sua pesquisa e a assistência às vítimas, consistiu em versões de Cole Porter por vários artistas, num contexto que deu sentido novo e tocante a canções como

"I've Got You Under My Skin": a gravação tornou gueis primeira vez as músicas de Porter e, mais que isso, transmitiu uma advertência contra deixar a música "reforçar um sentido genérico de abstração social". Embora lésbicas e gueis tenham concebido formas mais radicais de protesto social nesse período (ACT-UP, Lesbian Avengers, OutRage! e Queer Nation), a adoção geral, por pessoas liberais, de uma questão de enorme consequência para a comunidade *queer* marcou uma nítida mudança, e o apoio foi particularmente forte na música e em outros campos artísticos.



Fig. 15. "Go West", imagem do videoclipe de Howard Greenhalgh, 1993

avanços dos anos 1990

Essa segunda onda de ação política coincidiu com mudanças na musicologia e na crítica ocasionadas pelo impacto tardio de modos de pensar interdisciplinares pós-estruturais. Um fenômeno chamado "a nova musicologia" deu início a um processo de despojar a música absoluta da ideologia dos valores universais, da transcendência e da autonomia. E preconizou também uma prática crítica mais inclusiva e mais solidamente localizada, que se recusou a deixar a categoria "música" não-marcada, à maneira tradicional, para abarcar todos os fenômenos musicais e evitar comparações sem sentido entre gêneros diferentes e diferentes práticas culturais. Por volta de 1990 surgiu um grupo de estudiosos e críticos composto de lésbicas e gueis prontos para trabalhar em temas lésbicos e gueis com um conjunto de procedimentos derivados das críticas feminista e pós-estrutural. Como as organizações musicais lésbicas e gueis antes deles, o grupo ignorou os limites tradicionais de gênero musical. A fundação do Grupo de

Estudos Gueis e Lésbicos (GLSG) da Sociedade Musicológica Americana (AMS), em 1989, constituiu um reconhecimento do fenômeno.

Um dos efeitos foi maior destaque para compositoras lésbicas e compositores gueis do segundo pós-guerra. Nenhuma lésbica na música, antes ou depois de Ethel Smyth, esteve tão publicamente comprometida com o ativismo feminista ou foi tão franca sobre o desejo pelo mesmo sexo quanto Pauline Oliveros, que desde os anos sessenta representou seu próprio feminismo e comunidade lésbicas com eloquência no universo da vanguarda norte-americana. Lou Harrison, cuja fama não cessa de crescer, sempre foi assertivo sobre sua identidade guei. A morte de John Cage, em 1992, abriu caminho para discussões há muito proteladas sobre sua união com Merce Cunningham e o radicalismo que não ousou declarar sua sexualidade. Foi importante a auto-identificação de onze compositores gueis em meados dos anos noventa — Chester Biscardi, Conrad Cummings, Chris DeBlasio, Robert Helps, William Hibberd, Lee Hoiby, Jerry Hunt, Robert Maggio, Ned Rorem, David del Tredici e Lou Harrison — numa gravação da Composers Recordings Inc. (CRI), *Gay American Composers* (1996), seguida, um ano depois, de um disco dedicado a generosa parcela de uma geração anterior — Barber, Blitzstein, Cage, Copland, Cowell, Harrison, Nikolais, Partch, Thomson e Ben Weber — e outro que promoveu compositoras lésbicas contemporâneas: Ruth E. Anderson, Eve Beglarian, Madelyn Byrne, Lori Freedman, Jennifer Higdon, Paula M. Kimper, Marilyn Lerner, Annea Lockwood, Linda Montano, Pauline Oliveros e Nurit Tilles. Esses nomes de modo algum exaurem possíveis recursos: a música de Linda Dusman, uma escritora e compositora lésbica, também poderia ser incluída aí, bem como a de Laura Karpman, compositora cujo trabalho se tem ouvido bastante na televisão; entre os compositores gueis cujos trabalhos integram o repertório dos coros estão Byron Adams, Roger Bourland, David Conte e Lee Ganon.

Muitas das grandes companhias — BMG, Teldec, RCA — haviam lançado gravações com títulos como *Out Classics*, *Sensual Classics* e *Classical Erotica*, mas o que esses discos ilustraram foi sobretudo a crescente transformação do desejo guei/lésbico em mercadoria, e sua exploração comercial. Musicistas e compositoras lésbicas em particular mantêm a tradição não apenas de

permanecer fora das redes comerciais e institucionais, mas também de resistir a todos os modelos musicais, e o trabalho da compositora Sorrel Hays (que já gravara como a pianista Doris Hay, uma das principais intérpretes de Henry Cowell), bem como o da performer e compositora Meredith Monk, mantêm a força dessa tradição num tempo em que artistas lésbicas e gueis se veem sob crescente pressão para aderir.



Fig. 16. Out Classics (RCA, 1993), Out Classics II (RCA, 1996), Sensual Classics, Too (Teldec, 1995)

A presença guei na música foi reforçada nos anos noventa por trabalhos como *Of Rage and Remembrance*, de John Corigliano, uma versão nova do terceiro movimento de sua Sinfonia Número Um, com a incorporação de coro e solistas, que cantam um texto de William Hoffman, libretista de *The Ghosts of Versailles*, e os nomes de amigos pessoais que perderam, aos quais desejem homenagear, em surpreendente aplicação da técnica aleatória. *Harvey Milk*, ópera de Stewart Wallace e Michael Korie sobre a vida e a época do ativista guei assassinado em 1978, não foi um sucesso de crítica. Mas a ópera guei e lésbica, representada por duas estreias de sucesso em 1998, *Thomas Chatterton*, de Matthias Pintscher (Dresden), e *Patience and Sarah*, de Paula M. Kimper (Nova York), tornou-se mais viável tão logo as companhias reconheceram a força do apoio lésbico e guei.

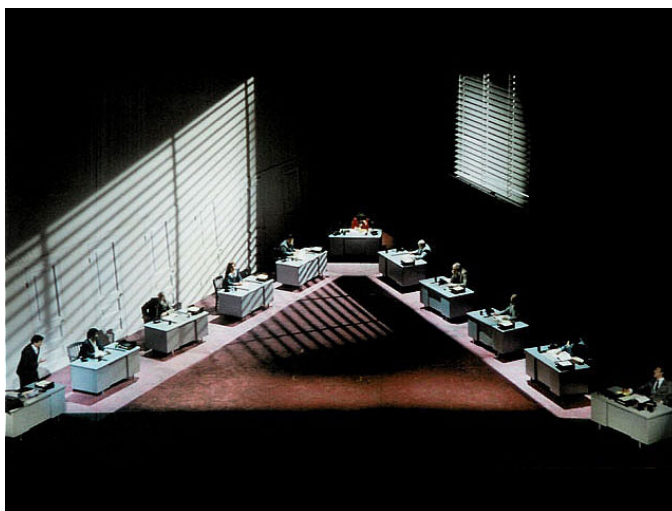


Fig. 17. Harvey Milk, de Stewart Wallace e Michael Korie, cenário de Paul Steinberg, New York City Opera, 1995

Na música popular os anos noventa assistiram a uma reversão da abordagem cautelosa dos oitenta, e à aparição, na grande mídia, de musicistas abertamente lésbicas, advindas do espaço alternativo da música de mulheres. A extraordinária cantora-cancionista k. d. lang, que já havia invadido o campo heterossexista da música country com canções de forte identificação feminina, e em consequência conquistara uma audiência lésbica, assumiu-se decisivamente em 1992 (ver Mockus *in* Brett *et al.* 1994). Melissa Etheridge e as Indigo Girls fizeram o mesmo, o que deu às lésbicas uma clara representação na cultura popular, consolidando, por assim dizer, as representações sexualmente ambíguas de Tracy Chapman, Michelle Shocked e Madonna, bem como as imagens francamente lésbicas de Phranc e das Two Nice Girls. Grupos punk femininos em maior número e o fenômeno *riot grrrl* do Pacífico noroeste significaram que as lésbicas também podiam projetar uma imagem mais agressiva na música, tal qual Tribe 8, Bikini Kill e Team Dresch (ver Coulombe *in* Barkin e Hamessley 1998).



Fig. 18. Bikini Kill, 1990–1997

O até então ambivalente Neil Tennant, dos Pet Shop Boys, assumiu-se em 1994, Michel Stipe, do R.E.M., em 1995 (como bissexual), e George Michael em 1998. O mesmo fez Rob Halford (*The Advocate*, 12 de maio de 1998), famoso por três décadas à frente do grupo heavy metal Judas Priest. Ele revelou quão simples fora transferir os apetrechos às vezes apavorantes do mundo *leather* guei para o palco metal sem perturbar uma audiência masculina primariamente heterossexual. É claro que um público heavy-metal guei entendedor, investido de supermasculinidade, havia lido/ouvido homoerótica em vez de confraternização homossocial heterossexual o tempo todo (Walser 1993: 108–36). Ao findar o século, numerosas cantoras lésbicas e cantores gueis e grupos de queercore

tinham um público híbrido ou gravavam em selos da grande mídia, entre eles Ani diFranco, Echobelly, Janis Ian, Dan Martin (fundador de OutMusic, uma organização de compositores e letristas lésbicas/gueis) e Michael Biello, Mouth Almighty, Me'Shell NdegéOcello, Pansy Division, Linda Perry, Placebo, Queer Conscience, Lucy Ray, Skin, Debbie Smith, Suede, Skunk Anansie, e Sister George. A instituição dos Gay/Lesbian American Music Awards (GLAMA) em 1996 fez muito para consolidar e estimular um campo já prolífico de iniciativas.



Fig. 19. Rob Halford, 1979

Ao final dos anos noventa, então, uma forma de arte, uma disciplina acadêmica e uma mídia jornalística que haviam todas feito finca-pé contra a noção de sexualidades desviantes terem algo a ver consigo, embora evidências em contrário as cercassem, confrontaram-se de súbito com uma modesta inundação de material “*queer*” — para usar o termo antes insultuoso, recuperado por volta de 1990 como designação genérica para a aliança de pessoas de todas as sexualidades não ortodoxas, e de quem quisesse ajuntar-se com elas.

divas e discos

O enfoque até aqui seguiu a linha modernista tradicional de enfatizar a produção: o compositor e, menos talvez, o intérprete. Pode-se sustentar que uma forma melhor de definir “música lésbica e guei”, e refutar argumentos de serem a sexualidade e o gênero “inaudíveis nas próprias notas”, seria inverter esse modelo e, invocando as “políticas e epistemologias da localização, do posicionamento e da situação” (Haraway 1991: 196), considerar tanto a audiência quanto certos espaços como criadores (ainda que por contingência apenas, e por um instante) de um rótulo para a música.



Fig. 20. Mary Garden (1874–1967) no papel título da *Thaïs* de Massenet, 1907

Em resposta à questão “o que são músicas gueis?”, formulada pela revista *Out* (novembro de 1996, 108–14) a certo número de músicos e pessoas do meio musical, Peter Rauhofer afirmou: “tem tudo a ver com o efeito diva, uma atitude com a qual pessoas gueis imediatamente se identificam”. Essa afirmação tem certa atratividade como generalização que perpassa culturas homossexuais do ocidente no século XX, e abarca tanto lésbicas quanto homens gueis. Entre homens afluentes, o efeito diva tende a produzir uma devoção por sopranos (principalmente Joan Sutherland ou Maria Callas, esta, pivô da bem-sucedida peça de Terrence McNally, *The Lisbon Traviata*) e uma posição do sujeito conhecida como *Opera Queen*, amplamente discutida e teorizada (Bronski 1984; Koestenbaum 1993; Mordden 1984; Morris *in* Solie 1993; Robinson 1994). A devoção lésbica pode ser igualmente intensa, como confirma a história da jovem que cometeu suicídio após lhe ter sido vetado o ingresso ao camarim de Mary Garden (Castle *in* Blackmer e Smith 1995: 25–6). Ela difere por afixar-se a sopranos dramáticos, meios-sopranos ou contraltos, especialmente se suspeitos de “ser” (como Garden), ou travestidos com frequência em papéis como Orfeu, Octaviano, ou o Poeta de *Ariadne auf Naxos*. A tradição é anterior à Garden (George Sand era “louca” pela Malibran, e tanto ela quanto George Eliot encontraram inspiração literária no canto de Pauline Viardot-Garcia) e incluiu entre as divas decantadas Olive Fremstad, famosa soprano wagneriana varonil⁶³ que é a heroína de *The Song of the Lark*, de Willa Cather, e de *Of Lena Geyer*, de Marcia Davenport (Castle *in* Blackmer e Smith 1995; Wood *in* Brett *et al.* 1994).

⁶³ No original, *butch*, ver nota 54.



Fig. 21. Dorothy e os três “homens falhos” no filme de Victor Fleming, *O Mágico de Oz*, 1939

O efeito diva se faz sentir igualmente na música popular. Se cultura *queer* fosse religião, Judy Garland estaria entre seus santos principais, seu céu, “Somewhere over the Rainbow” (um refúgio compensatório da opressão), *O Mágico de Oz* seria uma sagrada escritura, e “amigo de Dorothy”,⁶⁴ o mantra de seus devotos. Ao estrelar *Cabaret*, adaptação musical de *Berlin Stories*, de Christopher Isherwood, a filha de Garland, Liza Minelli, por pouco não estabeleceu uma sucessão apostólica. Outras divas notáveis seriam Marlene Dietrich, Mae West, Edith Piaf, Zarah Leander, a diva de voz profunda da cena alemã, Bette Midler, que iniciou carreira numa sauna de Nova York, Barbra Streisand, e Madonna. Se esses ídolos tiveram ou não relações amorosas com o mesmo sexo, é irrelevante: mais cruciais são certas características retratadas em seu canto, como vulnerabilidade (ou sofrimento real) associada ao enfrentamento, com as quais muitos de seus fãs se identificam. A qualidade de seu humor é outro ingrediente importante. Muitas das cantoras mencionadas, notadamente k. d. lang, exploram o efeito diva, certamente sem atingir (ou desejar) o status de uma Garden, de uma Callas, de uma Ferrier ou de uma Garland.

⁶⁴ A expressão inglesa *a friend of Dorothy* (um amigo do Dorothy) é uma gíria eufemística para “um homem homossexual” (*OED*).



Fig. 22. Wladziu Valentino Liberace, 1919–1987

O efeito diva também exerce alguma influência sobre audiências exclusivamente heterossexuais; quando isso ocorre, frequentemente imbui-se dos elementos *camp* de excesso e estilo associado a homossexuais. Liberace, por exemplo, atingiu uma vasta audiência (nem guei nem lésbica) ao desenvolver uma combinação esperta de sentimentalismo e travestismo à volta de seus candelabros e piano. O repertório incluía *camp* musical e indumentário: por exemplo, seu inspirado “Night and Day”, de Cole Porter, travestido na alta-costura da “Sonata ao luar”, de Beethoven (para uma apreciação cultural, ver Kopelson 1996: 139–85; e Garber 1992). Sua manipulação do “segredo público” foi mais extrema que a de qualquer soma de músicos gueis menos bandeirosos, mas igualmente enrustidos: os marcadores de uma identidade oculta ostentados com desassombro permitiram àqueles que o adoravam usar essa adoração — e o amor de mãe (a de Liberace e a deles) — para escorar seu próprio sentido de diferença e superioridade.



Fig. 23. Village People: detalhe da capa do álbum *Cruisin'*, 1979

Outra esfera notável de interesse e patrocínio *queer* tem sido a pista de dança. A música disco é difamada em vários cantos, mas, nos anos setenta, a vida dos *dance clubs* de toda a Europa e Estados Unidos transformou-se com o advento de Gloria Gaynor, Patti Labelle, as Pointer Sisters, Sister Sledge, Donna Summer, Sylvester, The Village People, as Weather Girls e dúzias de outros, com batida rápidas e pesadas, sons fantasiosamente sintetizados, e sentimentos reconfortantes, ao som dos quais homens gueis, e às vezes lésbicas, giraram e celebraram a “família” em espaços *queer* seguros, que estavam perto de realizar, para o momento corporizado e às vezes transcendente, o que a ópera e *O Mágico de Oz* só haviam podido começar a sugerir. Formas mais localizadas e especializadas, como a house dos anos oitenta, ainda mais rápida e forte, e a acid e o techno depois, desenvolveram-se à medida que a disco se heterossexualizava e se comercializava. Nos anos noventa, a música dançante guei foi fortemente influenciada pela arte de RuPaul, provavelmente a *drag* mais bem sucedida da indústria fonográfica. Como o rock and roll antes delas, a disco e a house derivavam essencialmente dos estilos e sons da performance negra, a diva afro-americana, de Grace Jones a RuPaul, tão importante ali quanto na ópera. A disco e a house deslocaram momentaneamente tensões raciais a fim de criar uma arena idealizada para a performance da identidade *queer* (Currid 1995). Tanto que considerar a disco uma categoria de música chega a ser inadequado: ela é “também tipos de dança, clube, moda, filme etc., numa palavra, certa *sensibilidade*, manifesta em músicas, clubes etc., histórica e culturalmente específica, ideológica e esteticamente determinada — e sobre a qual vale a pena pensar” (Dyer 1992: 149). É o que há de mais próximo à musicalidade guei, se poderia acreditar, mas a colocação da performatividade *queer* no tablado da “diva-inidade” negra gera um jogo complicado de identificação, como Currid mostra (1995).



Fig. 24. RuPaul Andre Charles, 1960–

O foco numa audiência específica e em seu “conhecimento situado” pode ainda minar argumentos críticos tradicionais que buscam erradicar da música toda a identidade, exceto a nacionalidade. A resenha do *New York Times* (Paul Griffiths, 7 de julho de 1998) da ópera de Kimper e da gravação da música de compositoras lésbicas pela CRI conclui “que a preferência sexual, assim como o sexo, é inaudível”, e chama a conclusão de “inevitável”. A resposta logo se apresenta, “inaudível para quem?” A crítica modernista, ansiosa por deter a proliferação de significado e preservar formas de autoridade e cânones de gosto, joga o ônus da prova sobre “a música em si”. Mas as notas não podem ser tão facilmente separadas do contexto (performance, espaço, gênero musical, público, alusão musical): despojadas de todas as associações — uma impossibilidade — são incapazes de produzir sentido.

Em alguns poucos casos, como nas justaposições bizarras da música instrumental de Poulenc, uma sensibilidade homossexual é claramente audível, mas ainda assim, somente por quem tenha algum entendimento da estética daquele fenômeno muito discutido, mas dificilmente definido, que se conhece por “*camp*”. Além disso, o orientalismo ou o exotismo de uma ampla gama das músicas dos séculos XIX e XX pode ser escutado não como mera aculturação decorativa, mas como uma insatisfação audível com os costumes ocidentais prevalentes. Estratégias musicais mais complicadas, como o conjunto de interações motivicas e tonais que indicam a tragédia da opressão interiorizada em *Peter Grimes*, podem se revelar à medida que a crítica se comprometa mais ampla e profundamente com tais questões. Todavia esses marcadores talvez sejam mais comuns na cultura homossexual (enrustida), na qual a música erudita está tão profundamente implicada, que na música abertamente lésbica ou guei, como a disco ou os tipos de música alternativa de mulheres. Nessas, o contexto exerce uma influência tão forte que subverte associações convencionais: até a abertura da Quinta Sinfonia de Beethoven, aquele modelo quintessencial de masculinidade heroica, encontrou seu destino guei quando, emperiquitada com uma batida pesada e outros atavios disco, pisou na pista nos anos setenta como “Uma Quinta de Beethoven”.

“A identidade da música é a questão sagrada”, explica Philip Bohlman (referindo-se a McClary 1991):

Que mulheres, proletários, gueis e lésbicas, negros, comunidades religiosas ou étnicas, ou outros quaisquer identifiquem a música de algum outro modo, ou imaginem que ela incorpore espaços culturais completamente diferentes e diferenciados, torna-se blasfêmia contra “o que a MÚSICA é”. Assim concebida, ela pode já nem ser MÚSICA. (Bohlman 1993: 417).⁶⁵

Por conseguinte, uma estratégia importante entre críticos — lésbicas ou gueis — é insistir na possibilidade e na importância de recepções diferentes de todos os tipos de música, uma insistência capaz de solapar qualquer autoridade ou objetividade que a crítica possa reivindicar para si, e de destruir o impulso essencializante ou minoritarizante de confinar a crítica da música lésbica e guei à análise do estilo. Numa declaração radical ao extremo, muito cedo na história do movimento (primeira conferência de Teoria Feminista e Música, 1991), Suzanne Cusick iterou e explorou uma relação lésbica especial com a própria música (*in* Brett *et al.* 1994). Chegando (da forma mais gentil) às vias de fato,⁶⁶ por assim dizer, esse gesto preparou terreno para boa parte do trabalho crítico subsequente (para complicar o cenário, nem todo escrito por críticos auto-identificados como lésbicas, gueis ou bissexuais) — que recusa protocolos prévios num esforço para alcançar visões imaginativas e variadas sobre que tipos de fenômenos são passíveis de coexistência como “música lésbica e guei” (ou *queer*), e como esses fenômenos podem relacionar-se com conjuntos inteiros de outras posições, inclusive a hegemônica.

⁶⁵ Essa citação e o parágrafo que a antecede aparecem de maneiras diferentes entre si no manuscrito de Brett e Wood, na edição de Raykoff (2001), e na de Wood (2006). A forma adotada resulta de uma sugestão de Brett (27 de junho de 2001, ao tradutor) e da comparação com o original de Bohlman.

⁶⁶ No original, *going (in the gentlest manner) all the way*, literalmente, “percorrendo (da forma mais gentil) todo o caminho”, mas também uma referência ao eufemismo *all the way*: “cópula com penetração completa, normalmente usado por adolescentes para distinguir dos estágios intermediários de acariciamento” (*The Faber Dictionary of Euphemisms*).

Até aqui a discussão se ateve ao século XX, à Europa, à América do Norte e a seus enclaves, bastante confinada a fenômenos musicais recentes. Pode-se dizer que a “música lésbica e guei” se restrinja a essas épocas e locais específicos, e ainda assim requeira maior flexibilidade para descrever exatamente o que acontecia naqueles clubes da Alemanha ocidental, ou notar que o Front d’Alliberament Gai de Catalunya (FAGC), fundado em 1977,⁶⁷ estava mais ligado à independência da Catalunha e à sentida canção catalã que à disco norte-americana. Ao largo do “ocidente”, o dilema torna-se ainda mais visível. Nas músicas não-ocidentais, ambiguidades e inversões de gênero e sexo, sem falar de práticas sexuais com o mesmo sexo, encontradas em várias culturas, com músicas diferentes e sexualidades diferentes, deram asas à imaginação ocidental, que se sentiu atraída por elas e as fantasiou. As inversões simbólicas em torno do *talèdhèk* masculino travestido na canção e na dança balinesas; a performance transexual pelos espíritos-guia ou *halaa’* entre os povos Temiar; o *mahu* havaiano, de gênero indeterminado; ou o mapuche do sul dos Andes, todos depõem a favor da advertência que “guei, lésbica, bissexual, homossexual, heterossexual [...] conjuram apenas uma nesga das variações de gênero que despontam na pesquisa intercultural” e “reduzem a complexidade do ser-pessoa a meia dúzia de oposições arquitetadas por um discurso etnocêntrico” (Robertson 1992).

Algumas das músicas de culturas não-ocidentais tornaram-se fontes primárias para compositores homossexuais do ocidente pescando em águas proibidas,⁶⁸ mas não podem ser amalgamadas a uma categoria ocidental ou submeter-se a ela. Compositores homossexuais ou pederásticos, a partir de Saint-Saëns, foram particularmente suscetíveis às atrações do orientalismo em algum momento, talvez devido à projeção do sexo ilícito apontada na crítica de

⁶⁷ Mais precisamente, o FAGC foi fundado em dezembro de 1975, mas lançou seu manifesto em 1977; ver Front d’Alliberament Gai de Catalunya (Armand de Fluvià *et. al.*), *Manifest*, Barcelona, FAGC, 1977.

⁶⁸ No original, *cruising off-limits*. Neste contexto, o verbo *cruise* significa tanto “navegar [...] por prazer” quanto “caminhar ou dirigir veículo (pelas ruas) em busca de parceiros (*especialmente*, homossexuais) para sexo casual” (*OED*).

Said (1978), talvez, como sugeriu Lou Harrison, por uma identificação com o Outro, ou mesmo (como no caso de Cage) por uma insatisfação com os recursos disponíveis. Esse tópico continua problemático e interessante no que diz respeito à música lésbica e guei. Contudo, já que o orientalismo na música, na passagem deste século, está representado principalmente pelo minimalismo não-guei, nenhum elo essencialista deve ser excogitado. Interessante que a etnomusicologia tenha-se mostrado ainda mais nervosa que a musicologia histórica com as categorias de comportamento sexual manifesto em música.

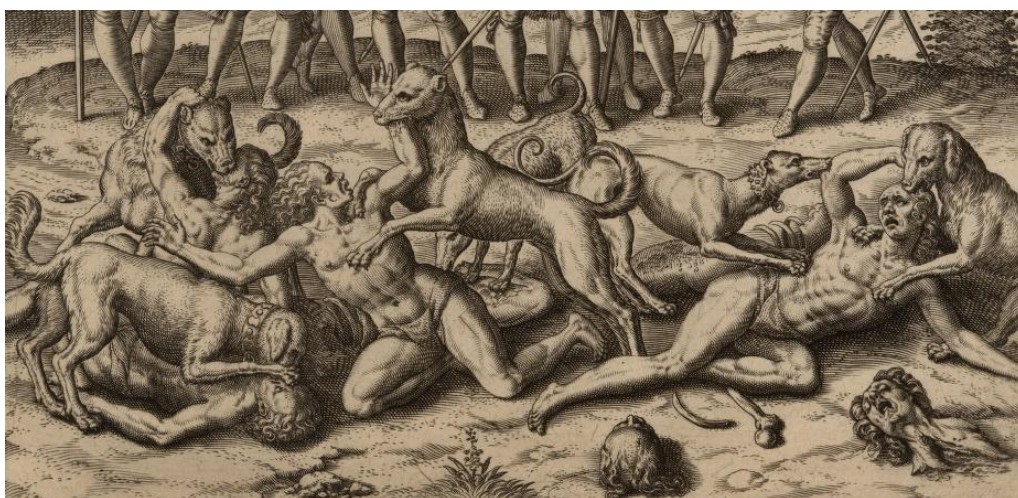


Fig. 25. Ao atravessar o istmo do Panamá, em 1513, Vasco Nuñez de Balboa encontra ameríndios envolvidos em atos de sodomia e, como castigo, entrega-os a seus cães: detalhe de água-forte de 1594 por Theodorus de Bry (1528–1598), de acordo com narrativa de Hieronymo Bezono, que esteve no Novo Mundo entre 1541 e 1556⁶⁹

Dado ser a própria sexualidade uma invenção moderna, uma longa história da homossexualidade na música é uma impossibilidade. Há espaço contudo para explorar como as relações sexuais ou eróticas com o mesmo sexo são vistas em épocas e lugares diferentes, e como a experiência social de estar comprometido com elas possa afetar o discurso musical: “será história escrita na perspectiva dos interesses gueis contemporâneos” (Halperin 1990: 29), fazendo perguntas nunca feitas durante o longo caso da musicologia com o fato macho.⁷⁰ Um exemplo seria a localização das efusões líricas de Hildegard de Bingen num contexto de erotização medieval do corpo, focada (neste caso) no desejo pelo

⁶⁹ A realidade do fato é duvidosa, mas ainda que o relato faça parte de uma campanha contra a colonização espanhola, ele não deixa de falar sobre o lugar dos sodomitas e das populações do Novo Mundo no imaginário europeu.

⁷⁰ No original, *straight fact*, isto é, tanto “o fato objetivo” (cf. Kerman) quanto “o fato heterossexual”.

mesmo sexo. Ao indicar “quão insistentemente ‘*queer*’ a cristandade medieval pode ser”, Holsinger (1993: 120) sugere que “em vez de procurar por lésbicas e homens gues ‘de fato’ na Idade Média, por que não tentar o desenruste da própria devoção medieval?” E ao voltar-se para o *organum*, ele explora escritos que insistentem em representar a prática polifônica em termos corpóreos como *copula*, e em termos relacionais como o produto de seus cantores masculinos. Essa retórica, ele sugere, não só explica a ligação constante entre sodomia e polifonia na tradição puritana, mas revela uma face *queer* no próprio cerne do *organum*, representada adicionalmente em alguns versos homoeróticos de seu compositor principal, Leoninus (Holsinger 2001, cap. 4). Ironicamente então, a polifonia e a harmonia, que mais notadamente diferenciam a música ocidental da música de outras culturas, estiveram conectadas ao desejo pelo mesmo sexo desde o início, e a “música de arte” caiu em descrédito originalmente por conta de uma associação muito semelhante à que tanto tentou evitar no século XX.



Fig. 26. No anel interior do sétimo círculo do Inferno encontram-se os que praticaram violência contra Deus (blasfemos) ou contra a Natureza (sodomitas). Residem todos num deserto de areias flamejantes sob uma chuva de chamas. Os sodomitas deambulam em grupos. Entre “funcionários e grandes eruditos famosos”, Dante encontra ali seu mentor, Burnecto Latino, com quem aprendera “como o homem se torna imortal”. Ambos conversam enquanto Virgílio contempla o grupo. Dante Alighieri, *Commedia*, manuscrito, norte da Itália (provavelmente Gênova), terceiro quartel do século XIV, p. 22, Oxford, Bodleian Library.

Parece haver hoje pouquíssimas pistas de como a acusação frequente de sodomia contra os músicos do medievo tardio e início do período moderno deva participar de uma noção da música que produziram. Não se sabe se compositores como Nicolas Gombert, Dominique Phinot, Tiburzio Massaino, Johann Rosenmüller e Jean-Baptiste Lully partilharam algo além da vergonha de seus desejos sexuais, e tampouco se isso afetou sua música. Os quatro primeiros sem dúvida sofreram: Gombert, ao cumprir três anos de galés; Phinot, ao ser

executado (seu corpo foi incinerado); Massaino, ao ir para o exílio; e Rosenmüller, ao ser encarcerado com os alunos envolvidos. Um cônego em Loreto, Luigi Fontino, foi decapitado em 1570 por sodomia com um menino do coro (Sherr 1991); e já se sugeriu que o primeiro livro de motetos de Gombert (1539) possa ter sido compilado como uma defesa em vista de um perdão (Lewis 1994: 333–67). Lully, ao contrário, fez fortuna e fundou uma tradição operística, aparentemente incólume a ataques contra *les sodomites* na corte, que em seu caso culminaram na remoção do pajem Brunet de seu convívio, sob a suspeita de que o compositor o sodomizasse. Além disso, uma vez que o libretista Campistron era membro do círculo sodomita da corte, os dois últimos trabalhos cênicos de Lully, *Acis et Galatée* (1686) e *Achille et Polyxène* (1687), podem representar a primeira “colaboração guei” de que se tenha notícia.



Fig. 27. Dante e Virgílio se afastam de Brunetto Latino, *ibid.*, p. 23

Se o caso Lully está bem documentado, particularmente em comentários desabusados da época, a recente especulação sobre Zelenka — “um homossexual louco, soturno, cuja música em sua maior parte também é louca e soturna” (R. Morrison, *The Times*, 17 de junho de 1998) — parece proceder exclusivamente de uma análise estrutural e semântica das sonatas em trio do compositor tcheco (Reich 1987). Nenhuma evidência da sexualidade ou das práticas sexuais de Zelenka sobrevive; ele permaneceu solteiro e foi uma figura solitária e despretensiosa, vista por alguns contemporâneos como um católico reservado e mesmo intolerante. Uma coisa é inferir a participação de um músico na cultura do mesmo sexo e examinar os traços ideológicos de homofobia, resultantes da condição de “suspeito” do músico, na literatura acadêmica e crítica (como Thomas, no ensaio sobre Handel, *in Brett et al.* 1994), outra, bem distinta, que o desejo pelo mesmo sexo seja discernido internamente, e então usado para fazer

um compositor menos conhecido do período parecer desviante e arrebatador, e sua música, mais comercializável. A intoxicante mistura de catolicismo e homoerotismo da qual essa nova imagem de Zelenka tira proveito diz respeito mais ao século XIX, tal qual ilustrado pelo movimento decadente e figuras fundamentais como J.-K. Huysmans, Walter Pater e Oscar Wilde (ver Hanson 1997), do que ao início do século XVIII.



Fig. 28. Dante e Virgílio conversam com três sodomitas, *ibid.*, p. 24

Muito diferente é o caso do número crescente de exames de obras à cata de traços culturais evidenciados no contexto social que as envolve, ou o de interpretações críticas baseadas na identidade, enriquecidas com um senso de história da cultura. Trabalhos sobre comunidades de freiras e as muitas compositoras italianas, por exemplo, suscitaram a questão de como o erotismo religioso do início da era moderna possa refletir uma erótica dessas vozes suprimidas, e foram um convite a interpretações lésbicas do trabalho das muitas religiosas que exibem uma devoção extravagante pela Virgem Maria. Trabalhos recentes (de Cusick) sobre Francesca Caccini mostram também como uma abordagem feminista e especificamente lésbica pode reacender e esclarecer a discussão de questões históricas em torno da música e do patriarcado. Em vista das variantes da lenda de Orfeu, interpretou-se como significativo o fato de, no *Orfeo* de Monteverdi-Striggio, o cantor perder sua amante para ascender aos céus nos braços de outro homem. Independente de Handel ter ou não dormido com outros homens, as revelações sobre os círculos nos quais transitava — e exatamente como seus biógrafos modernos articulam a aflição quanto à possibilidade de tê-lo feito — transformam o ensaio de Thomas numa salutar contribuição aos estudos sobre o compositor. O homem castrado, que é a figura central de toda a *opera seria* do tempo de Handel, não só complicou questões de

gênero e sexualidade como também corporificou a ameaça representada pela própria música: essas “Serêas Itálicas”⁷¹ são comparadas pelo autor anônimo de *Satan’s Harvest Home* (1749), à “Música Cromática” da Grécia antiga e às “Mulheres Cantoras e Eunuchos da *Ásia*”, por cuja ação, parece, os antigos romanos “bem perdêrão o Espírito de Varonilidade e com elle seu Imperio”. A Itália foi “a Mãe e a Ama da Sodomia”, onde “nenhum Cardeal ou Sacerdote de Reputação deixa de ter seu Ganymedes” (51 e 56). Na Alemanha do norte não foi preciso um *castrato* italiano para fazer soar o alarme contra efeminado: meros minuetos em sinfonias pareciam a J. A. Hiller “manchas de beleza na face de um homem: eles dão à música uma aparência afetada e enfraquecem a impressão máscula causada pelos [...] movimentos sérios” (Head 1995).



Fig. 29. A mesma cena da Fig. 26 num pergaminho italiano (provavelmente Pisa), primeira metade do século XIV, Bibliothèque Condé, Château de Chantilly

Um discurso guei e lésbico sobre a música quererá sem dúvida ir mais longe no sentido de exumar aqueles músicos identificados com o desejo pelo mesmo sexo. Mas há questões igualmente importantes a ser tratadas. Chamou-se a atenção para a homofobia na erudição musical tradicional. Seja o horror ao prospecto de um Handel ou Schubert desviante; seja a premissa que a sexualidade torna Ravel ou Britten vítimas daquela “engenhosidade fatalmente sem propósito que é um sintoma de decadência” (Grove, 6ª ed., vol. 15, 617); seja a invenção de uma “persona artística” (à maneira do New Criticism literário) para esvaziar a relação entre a vida de uma artista lésbica ou de um artista guei e seu trabalho; seja o movimento recente de importar da crítica literária a teoria da “angústia da influência” de Harold Bloom, com seu pressuposto que as

⁷¹ Utilizo a grafia portuguesa da primeira metade do século XVIII, como registrada no *Vocabulário português e latino*, de Raphael Bluteau (1638–1734), para emular o efeito da grafia inglesa de meados do século XVIII, preservada pelos autores.

relações masculinas estão invariavelmente imbuídas de competição, e não de amor (Whitesell 1994–95), um protestopositor ou contextualizante necessita ser registrado, frequentemente repetidas vezes. É preciso seguir procedimentos alternativos que não deixem a homossexualidade sem registro no invólucro do segredo público, mera decadência ou gosto pela elaboração. Inevitavelmente, parte do foco estará em questões de colaboração artística (como entre Virgil Thomson e Gertrude Stein, ou entre Britten e Pears); de patrocínio (pelo salão e círculo parisienses da Princesa de Polignac, por exemplo, incluindo a lendária Nadia Boulanger e, na música norte-americana, em torno de Bernstein, Copland, Menotti e Barber); e até no efeito, sobre compositores identificados com a heterossexualidade, de ser liberado por um círculo amplamente composto de homossexuais e sua cultura, como Stravinsky o foi pelo grupo *Mir iskusstva* (Mundo da Arte) à roda de Diaghilev; ou de sua música tornar-se o centro de um culto homossexual, como parece ter sido o caso com a de Wagner na Alemanha.

O maior desafio para uma abordagem lésbica e guei é sem dúvida o cânon alemão na música de arte e seus satélites. Compositores como Handel e Schubert, e até o feminilizado Chopin, ainda são tidos como entidades estáveis, e estudos sobre eles continuam a assumir a posição padrão de orientação sexual, até o momento em que se descubra documentação equivalente a Casanova escancarando a porta de Winckelmann enquanto o distinto estudioso clássico submetia o Amor Grego à prova prática em seu apartamento romano. A literatura sobre esses compositores solteiros revela um embaraço ou uma evasão constantes, que corroboram o argumento de uma homofobia arraigada na erudição musical. Além disso, uma vez que a ortodoxia sexual não pode jamais ser uma premissa, especialmente entre músicos, o desfile constante de heroísmo e masculinidade no repertório que vai de Beethoven a Strauss, e sua representação na crítica e na pesquisa, começam a parecer mais e mais um estratagema para desviar a atenção de um caráter *queer* endêmico tão rigidamente reprimido que apenas sugerir-lo já é um erro imperdoável de gosto e de juízo (como nos casos de Beethoven, Schumann e Brahms).

Estudos com mais nuances das circunstâncias de todos esses compositores podem ligá-los aos modelos de amor ou desejo pelo mesmo sexo que se discerniram entre as figuras literárias da era da sensibilidade e do

Romantismo. Que esses modelos não tenham nem sempre nem inevitavelmente incluído atos sexuais, de forma nenhuma diminui sua intensidade ou importância. A recepção de suas músicas de um ponto de vista lésbico ou guei (Cusick 1994b; Brett 1994; Wood 2000) deverá ampliar o âmbito da crítica em toda a extensão do espectro histórico, lançar novas luzes sobre os sentidos que as pessoas associam à música com a qual se identificam, e ajudar a abrir caminho para novos diálogos sobre o poder de vários tipos de música na vida das pessoas.



Fig. 30. Pyotr Ill'yich Tchaikovsky, 1840–1893

Finalmente, fechando o círculo no discurso sexológico com o qual abrimos o artigo, encontra-se a figura de Pyotr Ill'yich Tchaikovsky (1840–93), o primeiro, e ainda o mais famoso “homossexual” da música do ocidente. Ele era chamado, já em 1908, o único “rematado uranista” a atingir a “eminência máxima na arte” (Carpenter 1908: 111). Outros candidatos estariam habilitados: seu compatriota Modest Musorgsky (1839–1881), por exemplo, ou o amigo Camille Saint-Saëns (1835–1921); mas um era símbolo do nacionalismo (e portanto da diferença), e o outro não representava grande ameaça à hegemonia alemã (além disso, resistia firmemente ao modernismo *homosexuel* em favor do rótulo tradicional, *pédéraste*). Tchaikovsky era único em atingir um nível germânico de técnica e domínio formal, chegando a superar os afamados compositores alemães no gosto das plateias de concerto. Seu desvio manifesto permitiu que críticos assim predispostos mantivessem os sinfonistas alemães imaculados e sem jaça. Em vista de críticas que associaram o suposto sentimentalismo,

morbidez e falta de valores formais à sexualidade de Tchaikovsky, é digno de nota que a princípio sua música de concerto soou “livre da horrível efeminação da maioria das obras modernas” (Bernard Shaw), “impessoal”, e com “rasgos de mão forte” (Ernest Newman; ver Brown 1999). Quando caiu a ficha do casamento fracassado e outros indicadores óbvios de sua condição, fornecidos pelo irmão, Modest, na biografia monumental, disponível desde 1905 em tradução condensada de Rosa Newmarch, a injúria da crítica, resultante de uma conexão direta entre a obra e a vida atípica do dogma alto-modernista, passou a constituir um caso óbvio de intolerância institucionalizada, que foi de “bem como uma colegial” e “verdadeiramente patológico”, a “temos de ser expostos a todas as suas chagas?”, e os perpetradores não eram críticos obscuros, mas Gerald Abraham, Martin Cooper, James Huneker e Edward Lockspeiser (Brown, *ibid.*).



Fig. 31. Tchaikovsky e o violoncelista Anatoly Brandukov (1859–1930)

Ao final do século, Tchaikovsky continuava sendo o barômetro de atitudes com a homossexualidade na música. Em romances, peças, filmes e outras representações da cultura dominante, o homossexual sempre morre, e significativamente, acalorada controvérsia desenvolveu-se em torno da morte de Tchaikovsky. Uma monografia acadêmica inteira foi dedicada ao assunto (Poznansky 1996). O boato e o mexerico, dos quais os homossexuais temos tido de depender para construir nossa história, são audíveis em todas as passagens dessa saga, que inclui suicídio por ordem do Tzar Alexandre III, suicídio por

vontade própria, para evitar um escândalo homossexual, suicídio por sugestão do irmão guei, Modest, e mais recentemente, suicídio por ordem de ex-colegas, mortalmente preocupados com a honra da velha escola. Tampouco é claro qual versão — se o relato “oficial” da febre tifoide, na biografia de Modest, ou um dos boatos — é a mais homofóbica. O mito do homossexual torturado, mórbido, acabando com a própria vida infame é um tipo de estereótipo essencialista, mas a imagem guei positiva de um compositor homossexual daquele tempo que não sofria tensões com sua homossexualidade é igualmente essencialista e irreal. Ainda assim, a própria ideia de um compositor bem sucedido, rico e mundialmente reconhecido, no auge de sua força criativa e produtividade, cometer suicídio por ordem de advogados intimidantes, conhecidos de escola, não faz muito sentido, nem como ficção pornográfica sadomasoquista. Mas os mitos e as projeções são tão abundantes que a verdade dificilmente será revelada, nem a um biógrafo da família real britânica, um dos últimos a tratar do tema (Holden 1995).



Fig. 32. Tchaikovsky, seu amigo Vladimir Shilovsky, e Nikolai Konradi, de quem Modest era tutor



Fig. 33. O Lago dos cisnes de Matthew Bourne estreou no Sadler's Wells em 1995

Um tratamento lésbico ou guei da vida de Tchaikovsky enfocaria sem dúvida seus aspectos positivos, e a diferença que ele fez para a música de concerto, a ópera e o balé. Por exemplo, a notável reinterpretação d'*O lago dos cisnes* por Matthew Bourne (1995), na qual um corpo de baile masculino, em colante de penas, substituiu os cisnes de tutu, e a música de amor deu ensejo a um espetáculo empolgantemente homoerótico, atingiu para alguns uma autenticidade superior a tudo o que a prática da performance historicamente informada imaginou. Consideraria também evidências tanto da complicada estratificação de camadas de transgressão e transigência, resultante da construção da homossexualidade como papel ou identidade, quanto de pontos de resistência, como o balé completo que Tchaikovsky e Saint-Saëns dançaram um para o outro durante a visita deste a Moscou, para um concerto, em dezembro de 1875.

Quando jovens, haviam ambos não só sentido grande atração pelo balé, mas também tido certa habilidade natural para esse tipo de dança. E assim, certa vez, desejosos de exibir sua arte um para o outro, executaram no palco do salão do Conservatório todo um pequeno balé, *Pigmalião*. Saint-Saëns, aos quarenta e dois anos, foi Galateia, e interpretou o papel da estátua com notável aplicação, enquanto Tchaikovsky, aos trinta e cinco, encarregou-se da parte de Pigmalião. Nicolai Rubinstein [o pianista que interpretara as Variações para Dois Planos do compositor francês num concerto, com ele, em Moscou] supriu a orquestra. (M. Tchaikovsky, tradução em Brown, 1982).

Duas monas, uma em *drag*, arrasando no palco principal do Conservatório de Moscou? Não só isso, porque, de acordo com Modest, eles estavam exibindo sua arte um para o outro (que *pliés!* que *jetés!*). E não houve testemunha, a não ser o desafortunado pianista. A performance sintetiza a agrura social dos músicos

homossexuais durante todo o século seguinte: dois compositores, famosos na Europa inteira, ocupando um lugar central, o palco do Conservatório de Moscou, para encenar um drama do enruste; o deleite privado não pode ter deixado de associar-se, naquela ocasião, como em tantas outras, em tantas outras vidas, ao receio da revelação. Essas tensões do espírito humano produzidas pelas forças da opressão e pelas forças contrárias que ela engendra carecem de decodificação para que se compreenda melhor a experiência social e musical de ontem e de hoje. Ao enfocar esses temas, uma perspectiva guei e lésbica dispõe de meios para expandir todo o projeto crítico e histórico.



Fig. 34. Van Cliburn no primeiro Concurso Tchaikovsky, Grande Salão do Conservatório de Moscou, 1958

agradecimentos

Desejamos agradecer o auxílio de várias pessoas, em particular Byron Adams, John Beynon, Malcolm Hamrick Brown, Susan Leigh Foster, Bruce Holsinger, George Haggerty, Nadine Hubbs, Patrick Macey, Martha Mockus, Davitt Moroney, Mitchell Morris, Gillian Rodger, Carole-Anne Tyler, Carroll Smith-Rosenberg, Lloyd Whitesell e Daniel J. Wolf.

bibliografia

Emily Wilbourne atualizou a bibliografia de 2001 para a segunda edição de *Queering the Pitch*. Sob o título “Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Music”, Nadine Hubbs atualizou “Gay and Lesbian Music” para o *Grove Music Online*, provavelmente em 2010, e essa atualização passou a conviver, na versão digital do dicionário, com o texto de Brett e Wood, cuja bibliografia não foi complementada, o que sugere a atribuição de um caráter histórico, por assim dizer, ao artigo.

A bibliografia mantém o formato do *New Grove*: ordem cronológica por ano de publicação, com as inserções anuais ordenadas alfabeticamente. Esse modelo tem a vantagem de indicar tanto a acumulação (até 2010) quanto a expansão de temas e associações entre estudos musicais lésbicos, gueis, bissexuais, transgênero, intersexuais e *queer*.⁷²

Estudos sobre compositores, exceto aqueles citados no texto, foram omitidos. Material adicional encontra-se nas entradas sobre música da *Encyclopedia of Lesbian and Gay Histories and Cultures*, organizada por Bonnie Zimmerman e George E. Haggerty (Nova York, Garland, 2000) e de *The St. James Press Gay and Lesbian Almanac*, organizado por Neil Schlager (Detroit, St. James Press, 1998), e ainda na seção “Current Bibliography”, do boletim do Grupo de Estudos Gueis e Lésbicos da Sociedade Musicológica Americana, *GLSG Newsletter* (1991–2007),⁷³ que indexou revistas norte-americanas gueis, lésbicas e outras, tais quais *The Advocate*, *Curve*, *Lavender Lifestyles*, *Out*, *Rolling Stone* e *Village Voice*.⁷⁴

⁷² Este parágrafo abre a bibliografia de 2006; alterei-lhe somente a data.

⁷³ No texto de Brett e Wood, “(1990–)”.

⁷⁴ Este parágrafo, preparado por Brett e Wood para a publicação de 2001, reaparece em 2006.

gravações citadas

- Lesbian Concentrate: A Lesbiananthology of Songs and Poems*. Olivia Records (Los Angeles, 1977).
- Red Hot + Blue: A Tribute to Cole Porter to Benefit AIDS Research and Relief*. Chrysalis F2 21799 (Nova York, 1990). Gravação em vídeo também disponível. Partitura arranjada por R. Day (Secaucus, N.J.: Warner Chappell Music, 1991).
- The AIDS Quilt Songbook*. Harmonia Mundi USA, HMU 907602 (Los Angeles, 1994).
- John GREYSON e Glenn SCHELLENBERG. *Zero Patience: A Music about AIDS*. Milan Entertainment 731383-35675-2 ([Nova York?], 1994).
- Gay American Composers*. CRI, CD 721 (Nova York, 1996).
- And Trouble Came: Musical Responses to AIDS*. CRI, CD 729 (Nova York, 1996).
- Gay American Composers*. Volume 2. CRI, CD 750 (Nova York, 1997).
- Club Verboten*. DCC Compact Classics DZS (4) 135 (Chatsworth, Calif., 1997). Notas de R. Oliver.
- Lesbian American Composers*. CRI, CD 780 (Nova York, 1998).

artigos e livros

- E. CARPENTER. *The Intermediate Sex* (Londres, 1908).
- H. ELLIS. *Sexual Inversion: Studies in the Psychology of Sex* (Philadelphia, 3/1915).
- D. ALTMAN. *Homosexual: Oppression and Liberation* (Nova York, 1971, 2/1993).
- E. H. IBARS. *Gay Rock* (Madri, 1975).
- P. BRETT. "Britten and Grimes". *Musical Times* 118/1618 (1977): 995-97 e 999-1000, 1977.⁷⁵
- M. FOUCAULT. *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*. Trad. R. Hurley (Nova York, 1978).
- E. SAID. *Orientalism* (Nova York, 1978).
- T. AVICOLLI. "Images of Gays in Rock Music". *Lavender Culture*. Org. K. Jay e A. Young (Nova York, 1979), 182-94.
- G. WEEKS. *Sex, Politics and Society: The Regulation of Sexuality since 1800* (Londres, 1981).
- D. BROWN. *Tchaikovsky: A Biographical and Critical Study*, vol. 2, "The Crisis Years (1874-1878)" (Londres, 1982).⁷⁶

⁷⁵ Em todas as versões, isto é, dos três documentos do manuscrito de Brett até a edição de 2006, sem esquecer o *Grove*, esse artigo aparece como publicado no volume 117 do *Musical Times* (a atualização de Hubbs o omite).

⁷⁶ As referências bibliográficas dos trabalhos de Brown (1982) e Poznansky (1996), embora citados no texto, não constam nas edições de 2001 e 2006, e muito menos no *Grove*, onde sequer são mencionados. Elas me foram fornecidas por Wood em 2001, já que tampouco constam em nenhuma das três bibliografias que recebi entre os documentos do manuscrito.

- J. D'EMILIO. *Sexual Politics, Sexual Communities: The Making of a Homosexual Minority in the United States, 1940–1970* (Chicago, 1983).
- P. BRETT, Org. *Benjamin Britten: Peter Grimes* (Cambridge, 1983).
- M. BRONSKI. *Culture Clash: The Making of Gay Sensibility* (Boston, 1984).
- E. MORDDEN. *Demented: The World of the Opera Diva* (Nova York, 1984).
- D. RIMMER. *Like Punk Never Happened: Culture Club and the New Pop* (Londres, 1985).
- S. SIMELS. *Gender Chameleons: Androgyny in Rock and Roll* (Nova York, 1985).
- H. BERNSTEIN e W. SEVERSON, Org. *Catalogue of Musical Works by SGLC Members* (São Francisco, 1986).
- W. REICH. “Die Triosonaten von Jan Dismas Zelenka: Untersuchungen zu ihrer Struktur und Semantik”. *Zwei Zelenka-Studien* (Dresden, 1987), 13–59.⁷⁷
- M. SOLOMON. “Charles Ives: Some Questions of Veracity”. *Journal of the American Musicological Society* 40/3 (1987): 443–70.
- H. KINGSBURY. *Music, Talent, and Performance: A Conservatory Cultural System* (Philadelphia, 1988).
- D. A. MILLER. *The Novel and the Police* (Berkeley, 1988).
- H. CHRISTOPHERSON e J. McLAREN. *The Encyclopedia of Gay and Lesbian Recordings* (Amsterdã, 1989).
- E. GARBER. “A Spectacle in Color: The Lesbian and Gay Subculture of Jazz Age Harlem”. *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*. Org. M. Duberman, M. Vicinus e G. Chauncey (Nova York, 1989), 318–31.
- E. A. GORDON. *Mark the Music: The Life and Work of Marc Blitzstein* (Nova York, 1989).
- C. HINDLEY. “Love and Salvation in Britten’s ‘Billy Budd’”. *Music and Letters* 70/3 (1989): 363–81.
- M. SOLOMON. “Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini”. *19th-Century Music* 12/3 (1989): 193–206.
- J. BUTLER. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Nova York, 1990).
- E. A. GORDON. “GALA: The Lesbian and Gay Community of Song”. *Choral Journal* 30/9 (1990): 25–32.
- D. HALPERIN. *One Hundred Years of Homosexuality and other Essays on Greek Love* (Nova York, 1990).
- L. D. MASS. *Dialogues of the Sexual Revolution*, 2 vv (Nova York, 1990).
- T. McNALLY. “The Lisbon Traviata”. *Three Plays by Terrence McNally* (Nova York, 1990), 1–88.
- E. K. SEDGWICK. *Epistemology of the Closet* (Berkeley, 1990).

⁷⁷ Essa referência é dada de forma enganosa em todas as versões, exceto no *Grove*. Existe uma tradução condensada: Wolfgang Reich, “The Wind Sonatas of Jan Dismas Zelenka: Structural Devices and Semantic Implications”, *A Time of Questioning: Proceedings of the International Double Reed Society Utrecht 1994*, org. D. Lasocki, Utrecht, 1998, 135–52.

- W. BRAUN. "Urteile über Johann Rosenmüller". *Von Isaac bis Bach: Festschrift Martin Just*. Org. F. Heidlberger, W. Osthoff e R. Wisend (Kassel, 1991), 189–97.
- D. HARAWAY. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (Nova York, 1991).
- M. HICKS. "The Imprisonment of Henry Cowell". *Journal of the American Musicological Society* 44/1 (1991): 92–119.
- S. MCCLARY. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Minneapolis, 1991).
- R. SHERR. "A Canon, a Choirboy, and Homosexuality in Late Sixteenth-Century Italy: A Case Study". *Journal of Homosexuality* 21/3 (1991): 1–22.
- M. N. SMITH. "Sexual Mobilities in Bruce Springsteen: Performance as Commentary". *South Atlantic Quarterly* 90/4 (1991): 833–54.
- M. TIPPETT. *Those Twentieth-Century Blues: An Autobiography* (Londres, 1991).
- R. DYER. *Only Entertainment* (Londres, 1992).
- M. GARBER. *Vested Interests: Cross Dressing and Cultural Anxiety* (Nova York, 1992).
- L. MASS. "Musical Quilts". *GLSG Newsletter* 2/2 (1992): 11–13.
- F. MAUS. "Hanslick's Animism". *Journal of Musicology* 10/3 (1992): 273–92.
- M. MORRIS. "On Gaily Reading Music". *repercussions* 1/1 (1992): 48–64.
- J. PERAINO. "Rip Her to Shreds': Women's Music According to a Butch-Femme Aesthetic". *repercussions* 1/1 (1992): 19–47.
- C. ROBERTSON. "What's In a Name". *GLSG Newsletter* 2/1 (1992): 21.
- D. C. STANTON. "Introduction: The Subject of Sexuality". *Discourses of Sexuality from Aristotle to AIDS*. Org. D. C. Stanton (Ann Arbor, 1992), 1–46.
- H. ABELOVE, M. A. BARALE e D. M. HALPERIN, Org. *The Lesbian and Gay Studies Reader* (Nova York, 1993).
- P. BOHLMAN. "Musicology as a Political Act". *Journal of Musicology* 11/4 (1993): 411–36.
- J. BUTLER. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (Nova York, 1993).
- S. CITRON. *Nöel and Cole: The Sophisticates* (Oxford, 1993).
- D. CLARKE. "Tippett In and Out of 'Those Twentieth Century Blues': The Context and Significance of an Autobiography". *Music and Letters* 74/3 (1993): 399–411.
- M. DUBERMAN. *Stonewall* (Nova York, 1993).
- L. GARBER. *Lesbian Sources: A Bibliography of Periodical Articles, 1970–1990* (Nova York, 1993).
- B. W. HOLSINGER. "The Flesh of the Voice: Embodiment and the Homoerotics of Devotion in the Music of Hildegard of Bingen (1098–1179)". *Signs* 19/1 (1993): 92–125.
- W. KOESTENBAUM. *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire* (Nova York, 1993).
- A. LAKI. "The Politics of Dancing: Gay Disco Music and Postmodernism". *The Last Post: Music after Modernism*. Org. S. Miller (Manchester, 1993), 110–31.
- E. MARCUS. *Making History: The Struggle for Gay and Lesbian Rights: An Oral History, 1945–1990* (Nova York, 1993).
- D. SCOTT. "Sexuality and Musical Style from Monteverdi to Mae West". *The Last Post: Music after Modernism*. Org. S. Miller (Manchester, 1993), 132–49.

- D. SHIPMAN. *Judy Garland: The Secret Life of an American Legend* (Nova York, 1993).
- R. A. SOLIE, Org. *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship* (Berkeley, 1993).
- A. STEIN. "Androgyny Goes Pop: But Is It Lesbian Music?". *Sisters, Sexperts, Queers: Beyond the Lesbian Nation*. Org. A. Stein (Nova York, 1993), 96–109.
- R. WALSER. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music* (Hanover, NH, 1993).
- L. KRAMER, Org. *Schubert: Music, Sexuality, Culture*. Número especial de *19th-Century Music* 17/1 (1993).
- R. BAKER. *The Art of AIDS* (Nova York, 1994).
- R. BAKER (com P. Burton e R. Smith). *Drag: A History of Female Impersonation in the Performing Arts* (Nova York, 1994).
- P. BRETT. "Are You Musical? Is it Queer to be Queer?". *Musical Times* 135/1816 (1994): 370–74 e 376.
- P. BRETT, E. WOOD e G. C. THOMAS, Orgs. *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology* (Nova York, 1994).
- G. CHAUNCEY. *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890–1940* (Nova York, 1994).
- D. CLARKE. *Wishing on the Moon: Times of Billie Holiday* (Londres, 1994).
- R. COLLIS. *Portraits to the Wall: Lesbian Lives Unveiled* (Londres, 1994).
- S. G. CUSICK. "Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem". *Perspectives of New Music* 32/1 (1994a): 8–27.
- S. G. CUSICK. "Gender and the Cultural Work of a Classical Music Performance". *repercussions* 3/1 (1994b): 77–110.
- S. FULLER. *The Pandora Guide to Women Composers: Britain and the United States, 1629–Present* (Londres, 1994).
- A. LEWIS. "'Un certo che di grandezza': Nicolas Gombert's First Book of Four-Part Motets" (tese, Universidade da Califórnia, Berkeley, 1994).
- L. D. MASS. *Confessions of a Jewish Wagnerite: Being Gay and Jewish in America* (Nova York, 1994).
- P. OLIVEROS e F. MAUS. "A Conversation About Feminism and Music". *Perspectives of New Music* 32/2 (1994) 174–93.
- P. ROBINSON. "The Opera Queen: A Voice from the Closet". *Cambridge Opera Journal* 6/3 (1994): 283–91.
- N. ROREM. *Knowing When To Stop* (Nova York, 1994).
- K. R. SCHWARZ. "Composers' Closets Open for All to See". *New York Times* (29 de junho de 1994).
- A. SINFIELD. *Cultural Politics — Queer Reading* (Philadelphia, 1994).
- W. M. STUDER. *Rock on the Wild Side: Gay Male Images in Popular Music of the Rock Era* (San Francisco, 1994).
- L. WHITESELL. "Men With a Past: Music and the 'Anxiety of Influence'". *19th-Century Music* 18/2 (1994): 152–67.

- L. ARCHBOLD. "Standard Repertorie / Postmodern Critique: Confronting Masterworks of Organ Music from Late Twentieth-Century Critical Perspectives". *Early Keyboard Studies Newsletter* 9/2 (1995) 1–13.
- P. ATTINELLO. "Performance and/or Shame: a Mosaic of Gay (and other) Perceptions". *repercussions* 4/2 (1995): 97–130.
- C. E. BLACKMER e P. J. SMITH, Org. *En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera* (Nova York, 1995).
- C. K. CREEKMUR e A. DOTY. *Out in Culture: Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture* (Londres, 1995).⁷⁸
- B. CURRID. "'We Are Family': House Music and Queer Performativity". *Cruising the Performative: Interventions into the Representation of Ethnicity, Nationality, and Sexuality*. Org. S.-E. Case, P. Brett e S. L. Foster (Bloomington, Ind., 1995), 165–96.
- D. EDER, S. STAGGENBORG e L. SUDDERTH. "The National Women's Music Festival: Collective Identity and Diversity in a Lesbian-Feminist Community". *Journal of Contemporary Ethnography* 23/4 (1995): 485–515.
- J. GILL. *Queer Noises: Male and Female Homosexuality in Twentieth-Century Music* (Londres, 1995).
- W. GREGA e R. JONES. *Out Sounds: The Gay and Lesbian Music* (Nova York, 1995).
- M. HEAD. "'Like Beauty Spots on the Face of a Man': Gender in 18th-Century North-German Discourse on Genre". *Journal of Musicology* 13/2 (1995): 143–67.⁷⁹
- A. HOLDEN. *Tchaikovsky: A Biography* (Londres, 1995).
- E. KERTESZ. "'Dare One Say, A Trifle Old-Maidish?': Tackling Gender in the Critical Reception of Ethel Smyth's Music". *Context* 10 (1995): 41–46.
- L. KRAMER. *Classical Music and Postmodern Knowledge* (Berkeley, 1995).
- D. METZER. "Reclaiming Walt: Marc Blitzstein's Whitman Settings". *Journal of the American Musicological Society* 48/2 (1995): 240–71.
- G. O'DOWD [Boy George]. *Take It Like a Man* (Londres, 1995).
- T. ORTEGA. "'My name is Sue! How do you do?':⁸⁰ Johnny Cash as Lesbian Icon". *South Atlantic Quarterly* 94/1 (1995): 259–72.
- E. RIEGER. "Junge Pfauen und Cellini: Anmerkungen zur jüngsten Diskussion um Schuberts Leben". *Musik und Unterricht* 6/32 (1995): 51–53.
- M. E. ROGAN e K. WINKLER. "The Impact of AIDS on Archival Collections in the Performing Arts". *Performing Arts Resources* 19 (1995): 17–24.
- R. SMITH. *Seduced and Abandoned: Essays on Gay Men and Popular Music* (Londres, 1995).

⁷⁸ Referência omitida na edição de 2006.

⁷⁹ O artigo teria saído no décimo segundo número da revista de acordo com todas as outras versões, inclusive a do *Grove*; em todas elas, ao invés de "on genre" lê-se "of genre" (a atualização de Hubbs omite esse item).

⁸⁰ O "do?" do título aparece grafado com duas maiúsculas, "DO?", nas edições de 2001, 2002 e 2006, mas não em todos os documentos do manuscrito, e nem no *Grove*, o que sugere ter-se introduzido o erro durante a preparação do texto para o boletim GLSG.

- E. WOOD. "Performing Rights: A Sonography of Women's Suffrage". *Musical Quarterly* 79/4 (1995): 606-43.
- S. ABEL. *Opera in the Flesh: Sexuality in Operatic Performance* (Boulder, Colo., 1996).
- K. BERGERON. "The Castrato as History". *Cambridge Opera Journal* 8/2 (1996): 167-84.
- T. CASTLE. *Noël Coward and Radclyffe Hall: Kindred Spirits* (Nova York, 1996).
- L. FLEMING, Org. *Hot Licks: Lesbian Musicians of Note* (Charlottetown, Prince Edward Island, 1996).
- D. GALÁS. *The Shit of God* (Nova York, 1996).
- T. GEYRHALTER. "Effeminacy, Camp, and Sexual Subversion in Rock: The Cure and Suede". *Popular Music* 15/2 (1996): 217-24.⁸¹
- D. HAJDU. *Lush Life: A Biography of Billy Strayhorn* (Nova York, 1996).
- N. HUBBS. "Music of the 'Fourth Gender': Morrissey and the Sexual Politics of Melodic Contour". *Bodies of Writing, Bodies in Performance* (Genders 23). Org. T. Foster, C. Seigel e E. E. Berry (Nova York, 1996), 266-96.
- A. JAGOSE. *Queer Theory: An Introduction* (Nova York, 1996).
- K. KOPELSON. *Beethoven's Kiss: Pianism, Perversion, and the Mystery of Desire* (Stanford, 1996).
- S. MCCLATCHIE. "Benjamin Britten, Owen Wingrave, and the Politics of the Closet; or, 'He Shall be Straightened Out at Paramore'". *Cambridge Opera Journal* 8/1 (1996): 59-75.
- L. D. MASS. "Musical Closets: A Personal and Selective Documentary History of Outing and Coming Out in the Music World". *Taking Liberties: Gay Men's Essays on Politics, Culture, and Sex*. Org. M. Bronski (Nova York, 1996), 387-440.
- K. MUXFELDT. "Schubert, Platen, and the Myth of Narcissus". *Journal of the American Musicological Society* 49/3 (1996): 480-523 e 525-27.
- A. POZNANSKY. *Tchaikovsky's Last Days: A Documentary Study* (Oxford, 1996).⁸²
- S. WOLF. "The Queer Pleasures of Mary Martin and Broadway: *The Sound of Music* as a Lesbian Musical". *Modern Drama* 39/1 (1996): 51-63.
- P. BRETT. "Piano Four Hands: Schubert and the Performance of Gay Male Desire". *19th-Century Music* 21/2 (1997): 149-76.
- R. DELLAMORA e D. FISCHLIN, Orgs. *The Work of Opera: Genre, Nationhood, and Sexual Difference* (Nova York, 1997).
- E. HANSON. *Decadence and Catholicism* (Cambridge, Mass., 1997).
- D. METZER. "'Spurned Love': Eroticism and Abstraction in the Early Works of Aaron Copland". *Journal of Musicology* 15/4 (1997): 417-43.

⁸¹ Título grafado com erros em todas as bibliografias do manuscrito e nas publicações de 2001 e 2002, bem como no *Grove*, mas corrigido em 2006 (Hubbs o omite-o em sua atualização).

⁸² As referências bibliográficas do trabalho de Poznansky não aparecem nas edições de 2001 e 2006 (ver nota 76).

- J. RYCENGA. "Sisterhood: A Loving Lesbian Ear Listens to Progressive Heterosexual Women's Rock Music". *Keeping Score*. Ed. D. Schwarz, A. Kassabian e L. Siegel (Charlottesville, V.I., 1997), 204–28.
- A. TOMMASINI. *Virgil Thomson: Composer on the Aisle* (Nova York, 1997).
- S. WOLF. "'Never Gonna Be a Man/Catch Me if You Can/I Won't Grow Up': A Lesbian Account of Mary Martin as Peter Pan". *Theatre Journal* 49/4 (1997): 493–509.⁸³
- E. BARKIN e L. HAMESSLEY, Org. *Audible Traces: Gender, Identity, and Music* (Zurique, 1998).
- J. BELLMAN. "Indian Resonances in the British Invasion, 1965–1968". *The Exotic in Western Music*. Org. J. Bellman (Boston, 1998), 292–306.⁸⁴
- N. HUBBS. "Classical Music and Opera". *St. James Press Gay and Lesbian Almanac*. Org. N. Schlager (Detroit, 1998), 420–29 e 432–34.
- D. W. MIDDLEBROOK. *Suits Me: The Double Life of Billy Tipton* (Nova York, 1998).
- L. E. MILLER e F. LIEBERMAN. *Lou Harrison: Composing a World* (Nova York, 1998).
- G. RODGER. "Male Impersonation on the North American Variety and Vaudeville Stage, 1868–1930" (tese, Universidade de Pittsburgh, 1998).
- M. H. BROWN. "Tchaikowsky and his Music in Anglo-American Criticism". *Tchaikowsky and his Contemporaries*. Org. A. Mihailovic (Westport, Conn., 1999), 61–73.
- D. A. MILLER. *Place for Us: Essay on the Broadway Musical* (Cambridge, Mass., 1999).
- E. WOOD. "Decomposition". *Decomposition: Post-Disciplinary Performance*. Org. S.-E. Case, P. Brett e S. L. Foster (Bloomington, Ind., 2000) 201–13.
- B. ZIMMERMAN e G. HAGGERTY, Org. *Encyclopedia of Lesbian and Gay Histories and Cultures* (Nova York, 2000).
- B. W. HOLSINGER. *Music, Body, and Desire in Medieval Culture, 1150–1400* (Stanford, Calif., 2001).

acréscimos de Emily Wilbourne à edição de 2006

- E. WOOD. "Music into Words". *Between Women: Biographers, Novelists, Critics, Teachers and Artists Write about their Work on Women*. Org. C. Asher, L. DeSalvo e S. Ruddick (Nova York, 1984, 2/1993), 71–84.
- D. KULICK e M. WILLSON, Org. *Taboo: Sex, Identity and Erotic Subjectivity in Anthropological Fieldwork* (Nova York, 1995).
- S. J. LEONARDI e R. A. POPE. *The Diva's Mouth: Body, Voice, Prima Donna Politics* (New Brunswick, N.J., 1996).
- E. LEWIN e W. LEAP, Org. *Out in the Field: Reflections of Lesbian and Gay Anthropologists*, (Chicago, 1996).

⁸³ O número de volume aparece como "19" nas publicações de 2001 (imitado pela tradutor nas edições de 2002) e 2006, embora, em um dos documentos do manuscrito, leia-se "xlix" (formato de *Grove*). As palavras da citação interna aparecem hifenizadas em todos os documentos do manuscrito e em todas as edições, inclusive na atualização de Hubbs.

⁸⁴ Anteriormente publicado em *Journal of Musicology* 15/1 (1997): 116–36.

- D. R. DECHAINED. "Mapping Subversion: Queercore Music's Playful Discourse of Resistance". *Popular Music and Society* 21/4 (1997): 7-37.
- M. DU PLESSIS e K. CHAPMAN. "Queercore: The Distinct Identities of a Subculture". *College Literature* 24/1 (1997): 45-58.
- V. M. JOYCE. "What's So Queer About Composing? Exploring Attali's Concept of Composition from a Queer Perspective". *Popular Music and Society* 21/3 (1997): 35-59.
- S. WHITELEY, Org. *Sexing the Groove: Popular Music and Gender* (Londres, 1997).
- A. CECCONI. "Le emozioni della spettatrice d'Opera. Brevi note su un dibattito tra femminismo, musicologia e Queer theory". *Nuova civiltà delle macchine* 16/1-2 (1998): 164-70.
- A. Y. DAVIS. *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday* (Nova York, 1998).
- C. J. FUCHS. "If I Had a Dick: Queers, Punks, and Alternative Acts". *Mapping the Beat: Popular Music and Contemporary Theory*. Org. T. Swiss, J. Sloop e A. Herman (Malden, Mass., 1998), 101-18.
- T. W. HERBERT. "'The Voice of Woe': Willie Nelson and Evangelical Spirituality". *Reading Country Music: Steel Guitars, Opry Stars, and Honky-Tonk Bars*. Org. C. Tichi (Durham, N.C., 1998), 338-49.
- L. KRAMER. *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song* (Cambridge, 1998).
- K. PEGLEY. "Femme Fatale and Lesbian Representation in Alban Berg's *Lulu*". *Encrypted Messages in Alban Berg's Music*. Org. S. Bruhn (Nova York, 1998), 249-77.
- T. J. ROACH. "Pop/Rock Music". *St. James Press Gay and Lesbian Almanac*. Org. N. Schlager (Detroit, 1998).
- J. M. CLUM. *Something for the Boys: Musical Theater and Gay Culture* (Nova York, 1999).
- A. DAWSON. "'Do Doc Martens Have a Special Smell?': Homocore, Skinhead Eroticism, and Queer Agency". *Reading Rock and Roll: Authenticity, Appropriation, Aesthetics*. Org. W. Richey, K. J. H. Dettmar e A. DeCurtis (Nova York, 1999), 125-43.
- T. DE LAURETIS. "Popular Culture, Public and Private Fantasies: Femininity and Fetishism in David Cronenberg's *M. Butterfly*". *Signs* 24/2 (1999): 303-34.
- C. DIKINSON. "Country Undetectable: Gay Artists in Country Music". *Journal of Country Music* 21/1 (1999): 28-39.
- E. M. HAYES. "Black Women Performers of Women-Identified-Music: 'They Cut Off My Voice; I Grew Two Voices'" (tese, Universidade de Washington, 1999).
- M. MOCKUS. "Sounding Out: Lesbian Feminism and the Music of Pauline Oliveros" (tese, Universidade de Minnesota, 1999).
- B. J. MORRIS. *Eden Built by Eves: The Culture of Women's Music Festivals* (Los Angeles, 1999).
- J. E. MUÑOZ. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (Minneapolis, 1999).
- B. ADAMS. "The 'Dark Saying' of the Enigma: Homoeroticism and the Elgarian Paradox". *Nineteenth Century Music* 23/3 (2000): 218-35.

- B. ADAMS. "‘No Armpits, Please, We’re British’: Whitman and English Music, 1884–1936". *Walt Whitman and Modern Music: War, Desire and the Trials of Nationhood*. Org. L. Kramer (Nova York, 2000), 25–42.
- D. DAOLMI e E. SENICI. "L’omosessualità è un modo di cantare: Il contributo *queer* all’indagine sull’opera in musica". *Il Saggiatore musicale* 7 (2000): 137–78.
- M. GARBER. *Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life* (Nova York, 2000).
- N. HUBBS. "A French Connection: Modernist Codes in the Musical Closet". *GLQ* 6/3 (2000): 389–412.
- C. J. KEYES. "Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces: Black Female Identity via Rap Music". *Journal of American Folklore* 113/449 (2000): 255–69.
- T. LUTZ. "Claude McKay: Music, Sexuality, and Literary Cosmopolitanism". *Black Orpheus: Music in African-American Fiction from the Harlem Renaissance to Toni Morrison*. Org. S. A. Simawe (Nova York, 2000), 41–64.
- M. L. MITCHELL. *Virtuosi: A Defense and a (Sometimes Erotic) Celebration of Great Pianists* (Bloomington, 2000).
- H. POLLACK. "The Dean of Gay American Composers". *American Music* 18/1 (2000): 34–49.
- J. QUIROGA. *Tropics of Desire: Interventions from Queer Latino America* (Nova York, 2000).
- E. RIEGER. "Marxistische Wurzeln und exotische Blüten? Anmerkungen zur feministischen und schwul-lesbischen Forschung in der Musikwissenschaft". *Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung: Dokumentation einer internationalen Fachtagung vom 5.–7. November 1999*. Org. W. M. Stroh e G. Mayer (Oldenburg, 2000), 98–111.
- M. SCHIPPERS. "The Social Organization of Sexuality and Gender in Alternative Hard Rock: An Analysis of Intersectionality". *Gender and Society* 14/6 (2000): 747–64.
- L. SENELICK. *The Changing Room: Sex, Drag, and Theatre* (Londres, 2000).
- M. A. SMART, Org. *Siren Sounds: Representations of Gender and Sexuality in Opera* (Princeton, 2000).
- S. K. SOWARDS. "Juan Gabriel and Audience Interpretation: Cultural Impressions of Effeminacy and Sexuality in Mexico". *Journal of Homosexuality* 39/2 (2000): 133–58.
- J. F. WILSON. "Bulldykes, Pansies and Chocolate Babies: Performance, Race, and Sexuality in the Harlem Renaissance" (tese, City University of New York, 2000).
- K. WINKLER. "Stars of the Tubs!: A History of Performance at the Continental Baths, 1970–1976". *Theatre History Studies* 20 (2000): 47–65.
- B. J. WRAY. "Choreographing Queer: Nationalism, Citizenship, and Lesbian Dance Clubs". *Dancing Bodies, Living Histories: New Writings about Dance and Culture*. Org. L. Doolittle e A. Flynn (Banff, 2000), 22–47.
- S. AMICO. "‘I Want Muscles’: House Music, Homosexuality and Masculine Signification". *Popular Music* 20/3 (2001): 359–78.
- P. BRETT e E. WOOD. "Lesbian and Gay Music". *GLSG Newsletter* 11/1 (2001): 1–20.
- D. CONSTANTINE-SIMMS, Org. *The Greatest Taboo: Homosexuality in Black Communities* (Los Angeles, 2001).

- S. G. CUSICK. "Eve... Blowing in Our Ears"? Toward a History of Music Scholarship on Women in the Twentieth Century". *Women and Music* 5 (2001): 125-39.
- J. C. DESMOND, Org. *Dancing Desires: Choreographing Sexualities On and Off the Stage* (Madison, Wis., 2001).
- C. E. GITTINGS. "Zero Patience, Genre, Difference and Ideology: Singing and Dancing Queer Nation". *Cinema Journal* 41/1 (2001): 28-39.
- E. T. HARRIS. *Handel as Orpheus: Voice and Desire in the Chamber Cantatas* (Cambridge, Mass., 2001).
- J. KATZ. "John Cage's Queer Silence; or, How to Avoid Making Matters Worse". *Writings Through John Cage's Music, Poetry, and Art*. Org. C. Hatch e D. W. Bernstein (Chicago, 2001).
- I. BALFOUR. "Queen Theory:⁸⁵ Notes on the Pet Shop Boys". *Rock Over the Edge: Transformations in Popular Music Culture*. Org. R. Beebe, D. Fullbrook e B. Saunders (Durham, N.C., 2002), 357-70.
- P. BRETT. "A Matter of Pride: Can We Talk About Gay Music". *BBC Music Magazine* (fevereiro, 2002).
- P. BRETT e E. WOOD. "Lesbian and Gay Music". *Electronic Musicological Review* 7 (2002), na rede.
- P. BRETT e E. WOOD. "Música lésbica e guei". Trad. C. Palombini. *Revista eletrônica de musicologia* 7 (2002), na rede.
- F. BUCKLAND. *Impossible Dance Club Culture and Queer World-Making* (Middletown, Conn., 2002).
- T. M. BORGERDING, Org. *Gender, Sexuality, and Early Music* (Nova York, 2002).
- B. BRADBY. "Oh, Boy! (Oh, Boy!): Mutual Desirability and Musical Structure in the Buddy Group". *Popular Music* 21 (2002): 63-91.
- S. FULLER e L. WHITESELL, Org. *Queer Episodes in Music and Modern Identity* (Urbana, Ill., 2002).
- M. L. GROSSMAN. "Jesus, Mama, and the Constraints of Salvific Love in Contemporary Country Music". *Journal of the American Academy of Religion* 70/1 (2002): 83-115.
- D. HAJDU. "Queer as Folk: How Did an Earnest Voice and an Acoustic Guitar Become the Sound of Lesbian Culture?" *New York Times Magazine* (18 de agosto, 2002).
- M. MORINAGA. "The Gender of Onnagata as the Imitating Imitated: Its Historicity, Performativity, and Involvement in the Circulation of Femininity". *Positions: East Asia Cultural Critique* 10/2 (2002): 245-84.
- B. SANDSTROM. "Performance, Ritual and Negotiation of Identity in the Michigan Womyn's Music Festival" (tese, Universidade de Maryland, 2002).
- P. STANFIELD. "An Excursion into the Lower Depths: Hollywood, Urban Primitivism, and St. Louis Blues, 1929-1937". *Cinema Journal* 41/2 (2002): 84-108.
- S. WOLF. *A Problem Like Maria: Gender and Sexuality in the American Musical* (Ann Arbor, 2002).

⁸⁵ Título grafado "Queer Theory" na bibliografia de Wilbourne (o que, em vista do conteúdo do artigo, é uma ironia).

- D. ASTMANN. "Freylekhe Felker: Queer Subculture in the Klezmer Revival". *Discourses in Music* 4/3 (2003), na rede.
- M. BUTLER. "Taking it Seriously: Intertextuality and Authenticity in Two Covers by the Pet Shop Boys". *Popular Music* 22/1 (2003): 1–19.
- A. CVETKOVICH. *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures* (Durham, N.C., 2003).
- B. JOHNSON. "Two Paulines, Two Nations: An Australian Case Study in the Intersection of Popular Music and Politics". *Popular Music and Society* 26/1 (2003): 53–72.
- M. V. JOHNSON. "'Jelly, Jelly, Jellyroll': Lesbian Sexuality and Identity in Women's Blues". *Women and Music* 7 (2003): 31–52.
- K. NAKAMURA e H. MATSUO. "Female Masculinity and Fantasy Spaces: Transcending Genders in the Takarazuka Theatre and Japanese Popular Culture". *Men and Masculinity in Contemporary Japan: Dislocating the Salaryman Doxa*. Org. J. E. Robertson e N. Suzuki (Londres, 2003), 59–76.
- C. PALOMBINI. "'Música lésbica e guei', de Philip Brett e Elizabeth Wood: notas de tradução". *Per musi* 8 (2003): 157–62.
- C. PALOMBINI. "Translating and Editing 'Lesbian and Gay Music' by Elizabeth Wood and Philip Brett". *Echo* 5/2 (2003), na rede.
- J. A. PERAINO. "Listening to the Sirens: Music as Queer Ethical Practice". *GLQ* 9/4 (2003): 433–70.
- B. TRUAX. "Homoeroticism and Electroacoustic Music: Absence and Personal Voice". *Organised Sound* 8/1 (2003): 117–24.
- L. WHITESELL. "Britten's Dubious Trysts". *Journal of the American Musicological Society* 56/3 (2003): 637–94.
- N. HUBBS. *The Queer Composition of America's Sound: Gay Modernists, American Music, and National Identity* (Berkeley, 2004).
- R. KOZAK. "Sounding Out: Musical *Ekphrasis*, Sexuality, and the Writings of Willa Cather" (tese, Universidade de Stanford, 2004).
- R. S. LONGOBARDI. "Models and Modes of Musical Representation in Benjamin Britten's *Death in Venice*: Musical, Historical, and Ideological Contexts" (tese, Columbia University, 2004).
- M. MORRIS. "Cabaret, America's Weimar, and Mythologies of the Gay Subject". *American Music* 22/1 (2004): 145–57.
- C. RODGER. "Drag, Camp and Gender Subversion in the Music and Videos of Annie Lennox". *Popular Music* 23/1 (2004): 17–29.
- J. D. SMITH. "Playing like a Girl: The Queer Laughter of the Feminist Improvising Group". *The Other Sides of Nowhere: Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue*. Org. D. Fishlin e A. Heble (Middletown, Conn., 2004): 224–43.
- C. WILEY. "'When a woman speaks the truth about her body': Ethel Smyth, Virginia Woolf and the Challenges of Lesbian Auto/Biography". *Music and Letters* 85/3 (2004): 388–414.
- D. CIMINELLI e K. KNOX. *Homocore: The Loud and Raucous Rise of Queer Rock* (Los Angeles, 2005).

- J. HALBERSTAM. "What's That Smell? Queer Temporalities and Subcultural Lives". In *a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* (Nova York, 2005).⁸⁶
- A. LAREAU. "Lavender Songs: Undermining Gender in Weimar Cabaret and Beyond". *Popular Music and Society* 28/1 (2005): 15–33.
- G. R. LOTRECCHIANO. "Chasing the Rainbow: Gender-Religiosity and the Construction of Identity in the Music and Ritual of the Metropolitan Community Church of Northern Virginia" (tese, Universidade de Maryland, 2005).
- J. L. OAKES. "Losers, Punks, and Queers (and Elvii too): Identification and 'Identity' at New York City Music Tribute Events" (tese, Columbia University, 2005).
- P. SHAPIRO. *Turn the Beat Around: The Secret History of Disco* (Nova York, 2005).
- V. L. STEPHENS. "Queering the Textures of Rock and Roll History" (tese, Universidade de Maryland, 2005).
- J. A. PERAINO. *Listening to the Sirens: Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig* (Berkeley, 2006).

acréscimos de Nadine Hubbs à atualização de 2010

- M. B. DUBERMAN, M. VICINUS E G. CHAUNCEY, Org. *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past* (Nova York, 1989).
- F. E. MAUS. "Masculine Discourse in Music Theory". *Perspectives of New Music* 31/2 (1993): 264–93.
- S. G. CUSICK. "On a Lesbian Relationship with Music". *Queering the Pitch: the New Gay and Lesbian Musicology*. Org. P. Brett, E. Wood e G. C. Thomas (Nova York, 1994, 2/2006), 67–84.
- A. THOMAS. "The House the Kids Built: the Gay Black Imprint on American Dance Music". *Out in Culture: Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture*. Org. C. K. Creekmur e A. Doty (Durham, N.C., 1995), 437–46.
- A. ECHOLS. *Scars of Sweet Paradise: the Life and Times of Janis Joplin* (Nova York, 1999).
- C. J. OJA. *Making Music Modern: New York in the 1920s* (Nova York, 2000).
- Radical Harmonies*, DVD. Dir. D. MOSBACHER. Woman Vision (São Francisco, 2002) [documentário].
- S. WHITELEY e J. RYCENGA, Org. *Queering the Popular Pitch* (Nova York, 2006).
- N. HUBBS. "'I Will Survive': Musical Mappings of Queer Social Space in a Disco Anthem". *Popular Music*, 26/2 (2007): 231–44.
- A. J. RANDALL. *Dusty! Queen of the Postmods* (Nova York, 2008).
- A. ECHOLS. *Hot Stuff: Disco and the Remaking of American Culture* (Nova York, 2010).
- C. WRIGHT. *Like Me: Confessions of a Heartland Country Singer* (Nova York, 2010).

⁸⁶ Capítulo anteriormente publicado no *International Journal of Cultural Studies* 6/3 (2003): 313–33.

Paul BEALE, Org. *A Concise Dictionary of Slang and Unconventional English*. (Compilado a partir de Eric Partridge, *A Dictionary of Slang and Unconventional English*, Londres, Routledge, 1937, 8/1984). Londres: Routledge, 1989.

Raphael BLUTEAU. *Vocabulário português e latino*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 (vol. 1 e 2), 1713 (vol. 3 e 4). Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, 1716 (vol. 5), 1720 (vol. 6 e 7), 1721 (vol. 8).⁸⁷

Raphael BLUTEAU. *Suplemento ao Vocabulário português, e latino*. Lisboa Occidental: Officina de Joseph Antonio da Sylva, 1727 (vol. 1); Patriarcal Officina da Musica, 1728 (vol. 2).

Aurélio Buarque de Holanda FERREIRA. *Novo Aurélio: o dicionário da língua portuguesa, século XXI*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

R. W. HOLDER. *The Faber Dictionary of Euphemisms*. Londres e Boston: Faber, 1989.

Antônio HOUAISS e Mauro de Salles VILLAR. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

James McDONALD. *A Dictionary of Obscenity, Taboo and Euphemism*. Londres: Sphere Books, 1988.

Oxford English Dictionary Online. Oxford University Press.

⁸⁷ O dicionário de Bluteau e seu suplemento podem ser consultados em base de dados do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, <www.ieb.usp.br/catalogo_eletronico>, ou na forma de arquivos PDF (imagem), na Biblioteca Nacional de Portugal, <purl.pt/13969>.