

A Negociação de Gênero da compositora Kaija Saariaho na Finlândia: a Mulher Compositora como Sujeito Nômade¹

Pirkko Moisala² | Helsinki University (Finlândia)

Camila Durães Zerbinatti (tradução)³ | UDESC (Brasil)

Resumo: Este texto é a minha interpretação da negociação de gênero da compositora finlandesa Kaija Saariaho na Finlândia. Eu demonstro, através da análise da recepção pública de Saariaho e de suas experiências, como acontecem a negociação de gênero da identidade de gênero e o aparecimento de uma mulher compositora, como processos contínuos, entre as esferas da alteridade convencional (a categoria socialmente construída de mulheres compositoras) e as experiências da vida real. A análise é feita através das lentes teóricas oferecidas por DE LAURETIS (1988), CITRON (1993), FOUCAULT (1984) e pela epistemologia das transições nômade de BRAIDOTTI (1991, 1994). Reivindico que Saariaho negociou seu gênero não "dentro" do sistema dominado pelos homens, mas "com" ele, definindo uma nova posição de gênero de sujeito: a posição de sujeito nômade.

Palavras-chave: Kaija Saariaho; negociação de gênero; sujeito nômade; composição; mulher

¹ Gender Negotiation of the composer Kaija Saariaho in Finland: The Woman Composer as Nomadic Subject. Data de submissão: 20/10/2015. Data de aprovação: 17/11/2015.

² Pirkko Moisala é professora titular do Departamento de Filosofia, História, Cultura e Estudos de Arte da Universidade de Helsinki, Finlândia. Dirige o projeto de pesquisa "Pesquisa Deleuziana em Música", baseado na filosofia de Deleuze e Guattari e investiga novos referenciais teórico-metodológicos para a pesquisa em música. Teve projetos de pesquisa financiados pela Academia da Finlândia e pela Sociedade de Literatura Sueca na Finlândia. É autora, coautora e editora de importantes livros da área de gênero e música como *Music and Gender*, *Gender and Qualitative Methods*, *Kaija Saariaho e Musiikin toinen sukupuoli* (O Outro Sexo da Música). Email: pirkko.moisala@helsinki.fi

³ Camila Durães Zerbinatti é violoncelista e pesquisadora, mestra em Musicologia-Etnomusicologia pela UDESC com a dissertação *Sept Papillons, de Kaija Saariaho: análise musical e aspectos da performance*, pós-graduada em Práticas Interpretativas dos Séculos XX e XXI com ênfase em violoncelo e música de câmara pela UFRN e graduada em Educação Musical pela USP. Desenvolve pesquisas nas áreas de performance do violoncelo e análise de música contemporânea; gênero, feminismos e música. Email: camiladuze@gmail.com

compositora.

Abstract: This essay is my interpretation of the gender negotiation of the Finnish composer Kaija Saariaho in Finland. I demonstrate, by examining the public's reception of Kaija Saariaho and her own experiences, how the gender negotiation of gender identity and the presentation of a woman composer take place, as ongoing processes, between the realms of conventional otherness (the socially constructed category of women composers) and real-life experiences of the individual. The analysis is done through the theoretical lenses offered by DE LAURETIS (1988) CITRON (1993), FOUCAULT (1984) and the epistemology of nomadic transitions by BRAIDOTTI (1991, 1994). I claimed that Saariaho has negotiated her gender not “within” the male-dominated system but “with” it, defining a new gender subject position: the position of the nomadic subject.

Keywords: Kaija Saariaho; gender negotiation; nomadic subject; composition; woman composer.

Este estudo⁴ é baseado na premissa pós-moderna de que a subjetividade – assim como a identidade – é um processo contínuo, discursivamente construído, dentro do qual o gênero é um fator fluido e mutável. O gênero e a identidade de gênero são constantemente negociados em novas situações e contextos sociomusicais. Como Teresa de Lauretis (1988) enfatiza, "mulher" é tanto o Outro – uma representação cultural construída institucionalmente – quanto uma pessoa da vida real com experiências individuais. Uso essas premissas para examinar a categoria de "mulher compositora" tanto como construção sociocultural quanto como uma identidade criada e vivida individualmente e uma posição de sujeito performada.⁵

Quando estava lendo as biografias, as anotações, os diários e as correspondências de mulheres compositoras de diferentes nacionalidades e de diferentes séculos e períodos da arte de tradição ocidental, incluindo o contemporâneo, fiquei impressionada com as muitas semelhanças em suas experiências e trajetórias musicais, a despeito das diferenças entre seus contextos nacionais e culturais. Esses aspectos comuns, juntamente com os pensamentos normativos subjacentes, particularmente

⁴ Este texto foi originalmente publicado por Pirkko Moisala em língua inglesa com o título “Gender Negotiation of the Composer Kaija Saariaho in Finland: The Woman Composer as Nomadic Subject” como o sexto capítulo do livro *Music and Gender* (Música e Gênero), editado por Pirkko Moisala e Beverly Diamond, publicado no ano de 2000 pela Editora do Conselho de Curadores da Universidade de Illinois, detentora dos direitos autorais deste texto. A editora permitiu a tradução e a publicação deste texto no número de dezembro de 2015 da Revista Vórtex, concedendo os direitos autorais. From *Music and Gender*. Copyright 2000 by the Board of Trustees of the University of Illinois Press. Reprinted with permission of the University of Illinois Press.

⁵ Assim como os termos são usados aqui, a identidade advém de processos inconscientes, enquanto que a subjetividade política é uma posição consciente e deliberada (BRAIDOTTI, 1994, p.166).

aqueles relacionados à criatividade e à profissionalização, são bem coletados e analisados por Marcia Citron em seu excelente livro *Gênero e o Cânone Musical* (1993). Os elementos comuns entre as mulheres compositoras, no entanto, não são a verdade completa; como também observado por Citron, as mulheres compositoras diferem em tempo, lugar e, possivelmente, acima de tudo, na experiência individual. Parafraseando Rosi Braidotti (1994, p.62), podemos dizer que a categoria "mulher compositora" é um termo guarda-chuva amplo que reúne diferentes tipos de mulheres, diferentes modos e qualidades de experiência e identidades distintas. Além disso, ser uma mulher compositora é um processo internamente heterogêneo, multifacetado, e até mesmo conflituoso. O gênero (neste caso, de uma compositora), entendido como um processo social, inevitavelmente e adicionalmente envolve as estruturas de poder e de conhecimento que produzem o sujeito como um elemento daquele processo social (como abordado em Foucault, 1984).

No espírito de Braidotti (1991, 1994) e de sua epistemologia das transições nômade baseada na perspectiva da diferença sexual positiva, eu adoto o posicionamento de que a identidade e a subjetividade de uma mulher compositora são discursivamente construídas em três domínios interligados: diferenças entre homens e mulheres, diferenças entre mulheres e diferenças dentro de cada mulher. Na vida de cada mulher compositora, a feminilidade é constantemente negociada em relação às convenções e estruturas generificadas, em várias situações sociomusicais, em interação com pessoas do outro e do mesmo sexo, dentro da esfera pública da vida musical e como um processo de crescimento interno para cada compositora. A negociação de gênero, "o modo nômade... como uma arte da existência" (BRAIDOTTI, 1994, p.59) pode envolver várias estratégias para apresentar (ou performar, se preferir) o gênero, ou para escondê-lo, ou até mesmo para mascará-lo.

Este texto é a minha interpretação⁶ da negociação de gênero da compositora finlandesa Kaija Saariaho, internacionalmente aclamada do início dos anos 1980 até os dias atuais.⁷ Eu demonstro, através da análise da recepção pública de Kaija Saariaho e de suas próprias experiências, como acontecem a negociação de gênero da identidade de gênero e o aparecimento de uma mulher compositora como processos em curso entre as esferas da alteridade convencional (a categoria socialmente construída de mulheres compositoras) e as experiências da vida real do indivíduo. A análise é amplamente baseada em minha entrevista com Kaija Saariaho⁸ e em entrevistas suas previamente publicadas por outras pessoas⁹, assim como em resenhas críticas de suas obras¹⁰ que interpretei através

⁶ Minha posição como autora é a de uma etnomusicóloga feminista com formação em musicologia. Como contemporânea de Saariaho, eu também tenho trabalhado nos campos dominados por homens da música finlandesa e da musicologia.

⁷ Veja o Apêndice A para uma breve nota biográfica.

⁸ A entrevista com Kaija Saariaho foi feita em sua casa de infância em Helsinki, em outubro de 1995, quando ela visitou a Finlândia a fim de fazer um discurso durante o quinquagésimo aniversário da União Finlandesa de Compositores.

⁹ Os dados, que consistem em perto de 200 críticas e artigos, foram coletados a partir dos principais jornais finlandeses, *Helsingin Sanomat*, *Huvudstadsbladet*, e *Uusi Suomi*, bem como das revistas de música *Rondo*, *Synkooppi*, e *Finnish Music Quarterly* (Periódico da Música Finlandesa).

das lentes teóricas anteriormente mencionadas. Não tenho a intenção de "psicologizar" sua vida; ao contrário, quero enfatizar que esta é a minha própria interpretação. Depois de ter lido um esboço deste texto, no entanto, Saariaho validou a minha interpretação, reconhecendo, porém, que esta é uma nova perspectiva para ela. Além disso, embora o gênero tenha sido um fator influente ao longo de sua vida, ele obviamente não foi o único fator que influenciou sua carreira como compositora. Esta análise de Saariaho também vai abordar tecnologia e nacionalidade.

A análise da negociação de gênero de Saariaho, seu "nomadismo", é apresentada em duas partes. A primeira seção discute o gênero como um fator na construção de sua identidade como mulher compositora, e a segunda se concentra em sua negociação de gênero em relação ao seu ambiente social, particularmente a imprensa finlandesa. Considerando que a primeira enfatiza processos internos envolvidos na construção do gênero e na identificação, a última trata mais da interação dentro e entre as instituições e os elementos do lado de fora. Isso, no entanto, não implica que esses domínios de negociação de gênero estejam separados; essa organização é simplesmente uma forma de apresentar claramente a discussão. A construção de gênero é sempre um processo social simultaneamente tanto interno quanto interativo. Não organizei a história de Saariaho de forma sistemática, cronologicamente, porque, na minha opinião, o processo de negociação de gênero não ocorre em uma progressão linear, mas é muito mais como a luz refletida por um cristal: o gênero é performado diferentemente dependendo do contexto e da situação.

BUSCA DE IDENTIDADE: DIFERENÇAS INTERNAS

Como muitas outras compositoras (mulheres) antes dela, Kaija Saariaho já exibia vários talentos artísticos quando criança. Ela pintou e tocou piano, violino, e, mais tarde, órgão. Depois que terminou a escola, ela começou a estudar artes visuais e gráficas, porque, mesmo que tivesse um grande interesse em compor, ela não acreditava que poderia um dia tornar-se compositora. Suas imagens de um "compositor" e de uma "pessoa criativa" não se ajustavam com sua própria autoimagem:

As imagens que eu tinha de um compositor me fizeram pensar que eu não poderia corresponder a essas imagens nem externamente nem internamente. Quando alguém, quando criança e estudante de música, lê sobre grandes compositores, forma a sua imagem [de um compositor] e, além disso... a imagem que se tem de Sibelius. Que tipo de entendimento você tem sobre a musicalidade em geral [é influenciado pelo fato de que um compositor é] em sua maioria esmagadora, uma pessoa criativa e extrovertida. Esses foram os pensamentos que me paralisaram, porque eu nunca poderia nem imaginar encenar essas imagens.¹¹ (SAARIAHO, 1995)

¹⁰ Veja o Apêndice B para uma discografia selecionada.

¹¹ Quando nenhuma outra referência é dada, a citação é retirada da entrevista de 13 de outubro de 1995.

As imagens que Saariaho tinha dos compositores e das pessoas criativas foram formadas dentro da cultura da música finlandesa das décadas de 1960 e 1970. Jean Sibelius, sempre retratado como um velho homem vigoroso com um grande charuto foi, sem dúvida, o compositor mais conhecido nesse meio. Nem o currículo do curso de história da música nem o cotidiano padrão dos concertos incluíam mulheres compositoras, nem mesmo Barbara Strozzi ou Lili Boulanger. Naquela época, Ida Moberg (1859-1947), conhecida agora como a primeira mulher compositora na Finlândia, estava completamente esquecida, e a única mulher finlandesa compositora reconhecida nessa época, Helvi Leiviskä (1902-1982), era vista como não pertencente aos círculos musicais modernos e de vanguarda. A marginalização de Leiviskä, que trabalhou como bibliotecária na Academia Sibelius, não diminuiu a distância que Saariaho sentia entre ela mesma e a composição. Saariaho sentia que "a composição e a música eram coisas tão grandes, que eu, do tipo de pobre menina que era, não poderia alcançá-las." (SAARIAHO, 1995)

Talvez graças a Sibelius, que proporcionou orgulho nacional à jovem nação finlandesa no início do século XX, bem como durante os anos da Segunda Guerra Mundial, o status dos compositores sempre foi excepcionalmente elevado na Finlândia. Em pesquisas de opinião ou levantamentos, o ofício de "compositor" é sempre classificado entre as melhores profissões. Na cultura da música finlandesa, o título de "compositor" é dado quase que exclusivamente para aqueles que têm treinamento formal (ou seja, um diploma) em composição. Embora existam algumas notáveis exceções (como Aulis Sallinen, o bem conhecido compositor de ópera), um indivíduo com treinamento formal, mas com poucas ou nenhuma composição é mais provavelmente considerado um "compositor" do que alguém com uma longa lista de obras, mas nenhum treinamento formal.

Esse ambiente cultural e musical não incentivou Saariaho a estudar composição nem lhe ofereceu modelos a seguir. A necessidade de compor tornou-se tão urgente, no entanto, que, em 1976, ela insistiu para que o professor de composição da Academia Sibelius, Paavo Heininen, a aceitasse como estudante. A forma pela qual Saariaho descreve sua vocação interna corresponde intimamente à concepção idealista de um artista que se sente compelido a fazer arte: "Eu entendi que a única coisa que significava algo para mim era a música, e era insuportável pensar que eu não poderia fazer isso. Era uma 'necessidade' interna exigindo que eu me tornasse uma compositora. Música e eu, nós tínhamos de estar juntas. Eu não tenho identidade nenhuma sem a minha música." (SAARIAHO, 1995) Saariaho estava em uma posição sem precedentes. Assim, nas palavras de Marcia Citron (1993, p.68), como ela poderia sentir-se validada como compositora? Saariaho tinha de negociar sua vocação como compositora dentro da tradição masculina da música de arte, na qual a criatividade estava localizada na subjetividade racionalizada do homem (CITRON, 1993, p.57-69). As diferenças entre a imagem que ela tinha de um compositor e a sua própria autoimagem criaram um conflito interno, "uma ansiedade de

autoria" (CITRON, 1993, p.55-78), que ela inicialmente tentou superar buscando mascarar sua feminilidade: "Então, em uma certa época [em torno dos vinte anos], comecei a fumar charutos e tentei projetar uma imagem mais forte de mim mesma. No entanto, essa fase passou rapidamente. Passado isso, eu já não tenho mais tido quaisquer problemas com a minha autoimagem." (SAARIAHO, 1995)

A contradição entre a imagem que Saariaho tinha do compositor e a sua própria autoimagem foi possivelmente um fator central na "paralisação" de sua criatividade no início da sua formação. Essa paralisia deveu-se, em meu entender, bem mais à ambivalência provocada por essa contradição do que à falta de confiança, pois ela deve ter tido uma grande dose de confiança para insistir que um professor de composição a aceitasse como estudante. Além de sentir-se paralisada, Saariaho descreve a si mesma, na época, como sendo "fechada". Ela agradece ao seu primeiro e, em sua opinião, mais importante professor de composição, Paavo Heininen, por ajudá-la a encontrar o caminho de volta para a sua criatividade perdida. Heininen era um professor exigente e severo que, de certa forma, forçou-a a tornar-se mais confiante. Entre outras coisas, ele a fez olhar para o espelho vinte vezes por dia e dizer: "Eu consigo".

De certa forma, ele teve de arrancar certas coisas de mim para fora, mas eu acho que tudo o que ele fez foi bem-sucedido, realmente, porque eu era muito fechada naquela época. Eu tinha essa enorme insegurança... naquele tempo, na minha vida e também no meu trabalho [a composição]. Tinha alguma coisa a ver com a minha identidade enquanto uma jovem mulher e com todos os meus relacionamentos humanos. Paavo fez um trabalho imenso comigo. Eu sinto que ele me trouxe para a vida. (SAARIAHO, 1995)

Saariaho não experimentou sua relação de professor-e-aluna com Heininen como generificada, embora ela admita que não pode dizer se uma professora mulher teria feito a diferença. Saariaho explica que sua criatividade redescoberta era algo que ela já possuía quando criança. Será que ela perdeu essa criatividade ao enfrentar a representação cultural de "mulher" à qual a criatividade não está ligada?

De alguma forma, algo dentro de mim começou a se abrir, e eu entrei em uma espécie de mundo de criança que não tinha insegurança e nem medo. Não era a primeira vez que eu estava naquele mundo com essas cores e vozes, com todas essas dimensões. Eu encontrei-o novamente. Era um mundo de grandes e livres associações no qual eu já tinha vivido. (SAARIAHO, 1995)

O PAPEL DOS MODELOS A SEREM SEGUIDOS: DIFERENÇAS ENTRE MULHERES

Em entrevistas feitas por jornalistas mulheres, Saariaho era frequentemente indagada se tinha modelos femininos a seguir. Com a exceção de Helvi Leiviskä, a quem ela conheceu brevemente no início de 1980 e com quem ela não sentiu nenhuma conexão, ela não conhecia e nem tinha conhecimento de outras mulheres compositoras. Enquanto jovem mulher, ela compensou essa falta

com ídolos literários: Virginia Woolf, Sylvia Plath e Edith Södergran (poeta sueco-finlandesa). Na época, quando o projeto pós-moderno começava a reconstruir as "Grandes Histórias de Grandes Artistas", Saariaho descobria que era possível identificar-se a si mesma como uma artista, no sentido romântico do termo. As histórias de vida dessas mulheres escritoras atestavam a dificuldade de conjugar uma "vida de mulher" com o trabalho criativo.

O processo de Saariaho de busca por uma identidade aconteceu – e, possivelmente, ainda acontece – dentro das contradições não só entre a imagem de um compositor e suas experiências da vida real, mas também entre a sua concepção de vida tradicional de uma mulher e seu próprio desejo de ser uma artista. Novamente, as convenções culturais pareciam ser irreconciliáveis com suas próprias experiências. "Mulher", como um signo cultural, esteve presente tanto nas pressões sociais colocadas sobre Saariaho (por meio de perguntas como "Por que você não tem filhos?" ou "Por que você não está casada?") quanto em sua própria compreensão da vida tradicional de uma mulher, implícita em suas palavras. Ao longo das entrevistas da década de 1980, "artista/compositora" e "mulher" foram dicotomias irreconciliáveis em sua mente. Os seguintes termos foram tomados e interpretados a partir dessas entrevistas:

Composição	Papel tradicional de uma mulher
Holística, trabalho de longo alcance	Maternidade, crianças
Coisas abstratas, distantes da realidade	Coisas cotidianas: cozinhar, trabalhos domésticos
Egocêntrico	Altruísta
Antissocial	Social

Bem no início de sua carreira, quando ela provavelmente se sentiu mais sobrecarregada pelas pressões sociais, este conflito de identidade causou sentimentos de culpa e de inutilidade. Ela tinha encontrado uma identidade enquanto artista, mas ainda não estava livre das expectativas sociais. Com a idade de trinta e um anos, no entanto, ela afirmou ter deixado de ter esses sentimentos negativos: "Agora eu só faço o que preciso fazer para o meu trabalho" (SAARIAHO, *Helsingin Sanomat*, 23 de outubro de 1983; todas as traduções do finlandês são de minha autoria). No entanto, ela ainda pensava que "ao se tornar uma artista, uma mulher deve desistir de muitas coisas e suportar, além disso, as pressões da sociedade" (ibidem). Essa atitude pode ter sido influenciada por um dos professores de composição de Saariaho em Freiburg: "Ele usou metade de seu tempo de ensino para me explicar que, se uma mulher compositora tem filhos, ela já não pode compor mais nada além de canções de ninar. 'Eu já vi isso acontecer', ele disse." (SAARIAHO, 1995)

Cinco anos depois, em 1988, Saariaho reafirmou que, de acordo com sua própria experiência, uma mulher compositora precisa desistir de muitas coisas: "Não se pode ter tudo, mas eu sinto que é um privilégio que eu possa fazer exatamente o que quero" (SAARIAHO, *Uusi Suomi*, 23 de junho de

1988). Essa crença, no entanto, mudou depois do nascimento do seu primeiro filho, em março de 1990. Após um mês, ela começou a compor novamente. Ela descobriu que a maternidade não precisa excluir a composição. Sua segunda filha nasceu em 1994: "[Agora] eu acho que é inacreditável que alguém possa afirmar que [o nascimento de uma criança] tenha qualquer outro efeito além de um prático: posso organizar minha vida de forma que tenha tempo para compor? O ato de compor é tão forte que é difícil negá-lo." (SAARIAHO, 1995)

Saariaho enfatizou frequentemente em entrevistas publicadas, tanto explícita quanto implicitamente (por exemplo, recusando-se a falar sobre seu gênero), que ela não queria que seu gênero fosse uma questão e que ela não queria mais nem ser chamada de uma "mulher compositora" e tampouco ser rotulada como uma "compositora de computador". Ela queria que as pessoas experimentassem a sua música simplesmente como música, e não como música composta por uma mulher: "Eu não ignoro a perspectiva da mulher, mas considero que é um tipo de guetização a minha música ser abordada dessa forma" (SAARIAHO, *Helsingin Sanomat*, 5 de setembro de 1990).

Ao longo da década de 1980, no entanto, sua condição de mulher estava muito evidente na imprensa finlandesa. Jornalistas mulheres, em particular, frequentemente lhe perguntavam sobre a forma como ela experimentava seu gênero em relação ao seu trabalho como compositora. Essa ênfase no gênero pelo jornalismo (feminino) provavelmente surgiu a partir da onda de discussão feminista na Finlândia naquele momento. Embora o feminismo como disciplina acadêmica, força social, e um dos tópicos preferidos de discussão, tenha percorrido poderosamente a cultura finlandesa na década de 1980, a vida musical em torno da música de arte permaneceu como um dos últimos bastiões intocados. Havia um mandato social por uma mulher compositora que servisse como um exemplo de mulher artista bem sucedida. Saariaho recusou este papel. Ela também se distanciou do feminismo:

É inútil esperar qualquer perspectiva feminista de mim, ou explicar a minha música como feminina. Pode-se encarar, porém, sua condição de mulher todos os dias. Pode-se conseguir atenção temporária, mas isso permanece como uma curiosidade. Mesmo assim, conosco na Finlândia, em que a igualdade [entre os sexos] é muito discutida, ainda existem algumas pessoas para quem uma mulher compositora é um sacrilégio" (SAARIAHO, *Helsingin Sanomat*, 23 outubro de 1983).

Em 1994, quando Riitta Valkeila e eu publicamos nosso livro sobre mulheres compositoras (*Musiiken toinen sukupuoli*), houve uma grande discussão pública na Finlândia sobre as mulheres na música e sobre o esquecimento das mulheres compositoras na história da música. Outras mulheres compositoras, tais como Anneli Arho, contemporânea de Saariaho, que deixaram de compor para cuidar de sua família, e jovens estudantes de composição do sexo feminino da Academia Sibelius foram entrevistadas, e perguntou-se como elas experimentavam seu gênero em relação à música. Todas elas responderam de forma semelhante: elas disseram que não queriam chamar atenção como mulheres

compositoras e afirmaram que o gênero não tinha nada a ver com o seu trabalho de composição. Como feminista que trabalhou para tornar mulheres compositoras do passado e do presente conhecidas na Finlândia, me senti ofendida, mas entendi sua necessidade de negar a condição de mulher em público.¹²

É possível que a negação pública de seu sexo ou gênero por essas compositoras tenha sido parcialmente baseada na confusão da terminologia. Quando as entrevistadoras perguntavam se seu sexo havia influenciado seu trabalho composicional (há apenas uma palavra tanto para sexo quanto para gênero em finlandês; o termo "gênero" é uma palavra artificialmente construída e traduzida literalmente para o finlandês como "sexo social"), essas mulheres podem ter pensado que elas estavam sendo indagadas se suas composições eram de algum modo "femininas" por causa de seu sexo, e elas, portanto, negaram uma visão tão essencialista. Elas também podiam querer, assim como Saariaho, se distanciar elas mesmas da representação convencionalmente construída de mulher. A explicação mais plausível, contudo, é que a negação do gênero como um fator de influência em seu trabalho de composição tenha sido, e possivelmente ainda é, uma estratégia utilizada para sobreviver na cultura dominada por homens da música de arte finlandesa. Afirmar-se uma feminista poderia ter sido o último prego no caixão profissional de alguém. Como Citron (1993, p.67) reivindica, ainda não existe uma tradição feminina completamente formada na música de arte; assim, como uma mulher poderia identificar-se com confiança como uma compositora mulher? À luz da minha pesquisa, parece que apresentar-se como diferente das outras mulheres compositoras e enfatizar uma individualidade (neutra) é, para uma mulher compositora, uma estratégia mais eficaz para alcançar reconhecimento como compositora do que usar (ou querer usar) mulheres compositoras como modelos a seguir – ou, possivelmente, esse é o caso apenas na Finlândia, onde mulheres compositoras ainda hoje são raridade.

Seguindo seu próprio desejo de alcançar reconhecimento como compositora sem qualquer classificação de gênero, Kaija Saariaho não considera o gênero ao estabelecer relações com outros compositores; em vez disso, ela procura contatos profissionais puramente baseados em sua capacidade de inspirá-la artisticamente: "Eu conheci apenas algumas mulheres compositoras; bem poucas, na verdade. Não posso considerar uma pessoa como uma "mulher compositora". Para mim, ela é primeiro uma compositora, e se seu trabalho me interessa, eu também estou interessada nela como pessoa. Todos os contatos profissionais são assim." (SAARIAHO, 1995)

¹² Essa anedota ilustra como a pesquisa é política e como as escolhas que fazemos enquanto estudiosos influenciam a vida musical, que, por sua vez, nos influencia. Estamos envolvidos na vida musical, e nossa responsabilidade é a de estar cientes de – e comunicar – o nosso envolvimento.

NEGOCIANDO UMA POSIÇÃO DE SUJEITO: DIFERENÇAS ENTRE HOMENS E MULHERES

Os contextos sociais – a comunidade de compositores, os júris de premiações, os regentes, as associações musicais, as salas de concerto, e assim por diante – em que uma compositora contemporânea de música de arte ocidental faz seu percurso musical são, talvez, mais dominados pelos homens do que a maioria das outras áreas da vida cultural ocidental. A negociação de gênero de uma mulher compositora acontece em contextos sociais nos quais o poder reside quase que exclusivamente nas mãos de homens. Nesses ambientes sociais dominados pelos homens, a negociação de gênero torna-se uma tarefa extra e árdua. A mulher compositora precisa lutar com habilidade para encontrar maneiras aceitáveis tanto para negociar seu gênero dentro de uma tradição musical baseada em uma ideologia patriarcal, quanto para negociar sua posição de sujeito com maestros, músicos e trabalhadores de estúdio do sexo masculino, de forma a evitar arriscar-se a si mesma enquanto compositora. Essa luta é tanto externa como interna; as dificuldades sociais que uma mulher experimenta influenciam sua confiança como compositora.

Kaija Saariaho tem trabalhado ao longo de sua carreira em ambientes sociais exclusivamente dominados por homens. Após a morte de Helvi Leiviskä nos anos 1980, ela foi, até recentemente, a única mulher membro da Sociedade de Compositores da Finlândia, e depois que ela se mudou para Paris em 1982, ela era a única mulher compositora a trabalhar no IRCAM, o Instituto de Pesquisas e de Coordenação Acústica / Música (Institut de Recherche et coordination Acoustique / Musique). Quando Saariaho foi convidada a recordar-se de circunstâncias durante a sua formação e sua carreira nas quais ela foi tratada de forma baseada em seu gênero, ela disse que o gênero sempre foi um fator influente na sua carreira: "Claro que o gênero tem sido um obstáculo. Muitos não lidam seriamente com uma mulher compositora. Quando a auto-confiança já está baixa, isto me faz afogar-me em lágrimas." (SAARIAHO, *Helsingin Sanomat*, 5 de setembro de 1990).

Em ambientes exclusivamente dominados por homens, uma mulher enfrenta sua alteridade de muitas maneiras. Ser tratada como "algo diferente" não é sempre negativo ou injusto, mas pode simplesmente acontecer por causa das qualidades diversas de comportamento cultural masculino e feminino. Nos ambientes exclusivamente dominados por homens, uma mulher se sente como um intruso – nas próprias palavras de Saariaho, "alguma coisa diferente", "um pássaro estranho":

Entre os colegas do sexo masculino [na Finlândia], eu era a única mulher. Mesmo que suas esposas e namoradas estivessem muitas vezes presentes, elas eram completamente outra coisa. Os meus colegas do sexo masculino eram leais a mim em grande medida, mas, em algumas ocasiões, havia as tais coisas "masculinas", e então eu era tratada como uma intrusa. Todos esses amigos, que ainda são meus amigos, nunca acreditaram que eu não podia fazer alguma

coisa porque eu era uma mulher. Eles realmente estavam interessados na igualdade, apesar de terem os seus próprios sistemas masculinos nos quais minha posição era bastante anormal. Senti que havia regras que eu não entendia. (SAARIAHO, 1995)

Ao lidar com o gênero como um elemento em suas carreiras, no entanto, as mulheres compositoras devem lidar não só com ambientes exclusivamente dominados por homens, mas também, ainda hoje, com preconceitos dirigidos contra mulheres compositoras:

Era bastante óbvio que as pessoas não podiam me reconhecer [como compositora]. ‘O que você está fazendo aqui, garota bonita?’, perguntou-me um compositor mais velho. Isso naturalmente não reforçou a minha confiança enquanto compositora. Ao contrário, fiquei desconcertada, mas não podia demonstrar. Eu não acho que isso tenha atingido o meu senso de minha vocação, mas talvez, afinal, tenha tornado tudo mais difícil. (SAARIAHO, 1995)

No caso de Saariaho, as dificuldades que ela experimentou no início de sua carreira mudaram, se não diminuíram, na proporção da admiração que ela ganhou por fim como compositora. Ela está agora em uma posição privilegiada alcançada por poucos compositores, aquela em que ela geralmente pode escolher com quem trabalha e quem toca as suas obras. Um dos critérios para escolher as pessoas com quem ela trabalha são as suas atitudes com relação ao gênero:

Eu conheci tantos músicos, minha música é tão tocada, que eu me relaciono com uma diversidade de pessoas, e com algumas delas é completamente impossível de se trabalhar. Mas essas são as pessoas com quem eu já não quero me associar mais. Claro que, hoje em dia, em que minha música é valorizada, eles são mais tolerantes comigo; as pessoas raramente são terríveis comigo agora, mas isso ainda acontece ocasionalmente. Eu tento apagar esses tipos de pessoas e memórias, e se couber somente a mim, não volto mais a eles. Hoje em dia, tenho boas oportunidades para influenciar... quem interpreta a minha música e quem a conduz. (SAARIAHO, 1995)

Mas serão o sucesso e o status que uma mulher ganha como compositora o fim das dificuldades e problemas que ela enfrenta por causa de seu gênero? Será que a negociação de gênero e a busca de estratégias para sobreviver apesar de ser do gênero "errado" terminam quando ela se estabelece no mundo musical dominado pelos homens? Perguntei a Saariaho o quão longe ela teve de ir em sua carreira antes que conquistasse o fim das tentativas de subjugar-la por causa de seu gênero:

Elas nunca terminaram; elas nunca acabam. Eu não posso acreditar que elas acabem algum dia. Estou bastante resignada com meu destino nesse sentido. Hoje em dia, o mau tratamento devido ao meu gênero acontece, embora com menor frequência. Acho que quando eu estiver velha, com muitas rugas, eles já não vão ousar tentar [risos]. Às vezes, penso que, se um homem estivesse nesta posição, será que ele precisaria pensar nas mesmas coisas que eu penso apenas para poder lidar com isso? Não se pode fazer mais nada além de rir. É assim que é. (SAARIAHO, 1995)

O desejo de Saariaho, de que sua posição de gênero na música se torne menos estressante na medida em que ela envelhecer, relaciona-se com várias discussões sobre o inter-relacionamento entre a sexualidade, a idade e as atribuições musicais das mulheres em outros contextos, tais como, por exemplo, na antologia inovadora editada por Ellen Koskoff (1987). A idade liberta as mulheres do preconceito e do tratamento escancaradamente baseados no gênero. Isso pode acontecer em parte devido às realizações que já não podem mais ser negadas, mas também, em certa medida, graças à diminuição das expectativas sexuais projetadas sobre elas. As mulheres mais velhas na música (assim como em outros domínios) chegam a ser tratadas mais como seres humanos do que como mulheres – ou seja, do que como objetos sexuais.

Marcia Citron (1993, p.56) demonstra que muitas mulheres não resistem aos códigos generificados na música, códigos que sugerem que as mulheres aceitam a dominação dos homens por causa da maneira pela qual ambos foram formados. Nessa situação, a conformidade delas pode levar ao que Fetterly (1978; CITRON, 1993, p.156) chama de "imasculinização", ou seja, tomar o ponto de vista dos homens e identificar-se como diferente de outras mulheres. Mesmo que Saariaho claramente se dissociasse de outras compositoras mulheres – e de mulheres "comuns" antes de se tornar uma mãe – não interpreto isso como uma manifestação extrema de imasculinização. Na minha opinião, ela nunca identificou-se a si mesma ao negar aspectos de sua feminilidade (apesar do curto período com a idade de vinte anos em que ela tentou fumar cigarros e parecer-se com Sibelius). Ela, por exemplo, sentiu-se insultada por ouvintes que tentaram fazer elogios dizendo que eles nunca tinham acreditado que sua obra fora composta por uma mulher.

Em vez de tentar identificar-se com compositores homens, Saariaho tentou encontrar uma espécie de posição de gênero neutra que a libertasse da posição marginal ocupada por mulheres compositoras. Neutralizar o gênero é uma das estratégias que uma mulher pode usar em contextos de dominação masculina.

Como sabemos (CITRON, 1993, p.69), a marginalidade e a alteridade também podem ser experimentadas como vantagens por mulheres compositoras. Essa também foi a situação com Saariaho:

Eu nunca tive de perder meu tempo com problemas edipianos como muitos colegas [homens] fizeram porque nunca tive a possibilidade de me identificar com meu professor. Tenho a sensação de que alguns jovens colegas do sexo masculino têm identidades musicais bastante obscuras e incertas. Se você ouvir composições feitas por jovens compositores, soa como se tivesse um pouco disso e um pouco disso e pouco daquilo. Você ouve que essa pessoa é talentosa, mas você se pergunta, qual será o seu estilo próprio na música, como vai ser a sua música? Eu não sei se isso é porque eles se identificam totalmente com algum compositor que admiram. Eu nunca tive essa oportunidade. Eu nunca fui um homem jovem irritado que precisava, em algum momento, quebrar seus laços com a história. (SAARIAHO, 1995)

Pode-se concluir que o status de intrusa que uma mulher compositora experimenta no mundo dominado pelos homens da música de arte ocidental, a maneira como ela é tratada como o Outro e o diferente, permitem-lhe desenvolver sua individualidade em um estilo único de composição. Este, por sua vez, pode levar à marginalidade – se o estilo não ganhar aceitação – mas também pode levar ao sucesso, como foi o caso com Saariaho. Na minha opinião, ela tem habilmente negociado uma nova subjetividade feminista livre da restrita e convencional "feminilidade" sem imasculinizar-se a si mesma, sem perder sua individualidade positiva como uma mulher.

GÊNERO E NOVAS TECNOLOGIAS: SAARIAHO NOS ESTÚDIOS DE COMPUTAÇÃO

A música para fita magnética e a música produzida e controlada por computadores eram típicos nas obras de Saariaho da década de 1980. No início dos anos 1980, a música com computadores ainda era um fenômeno bastante novo na Finlândia, o que provocava o desprezo de alguns críticos: "Somente os compositores muito fracos usam o suporte das "muletas informáticas"; eles estão mais interessados na movimentação de números e botões do que em lentamente rascunhar visões deslumbrantes de som no papel."(Seppo Heikinheimo, *Helsingin Sanomat*, 4 de outubro de 1983).

Kaija Saariaho recebeu sua parcela desses comentários preconceituosos. Ela foi rotulada tanto como uma mulher compositora quanto como uma compositora de computador. A combinação de uma mulher compondo com a ajuda de computadores foi considerada uma esquisitice espantosa e exótica. Apesar disso, penso que os computadores de alguma forma também fortaleceram Saariaho e diminuíram a extensão em que suas obras eram consideradas como "feminilizadas". De qualquer modo, Saariaho enfrentou um desafio dobrado na tentativa de superar os preconceitos com relação a ambos, ao seu gênero e à tecnologia que ela usava em sua obra:

Minha música pode ser categorizada de qualquer maneira, mas eu não gosto particularmente do termo "música de computador", assim como também não gosto do conceito de "música de mulheres". Os computadores já são utilizados por um período tão longo de tempo que os meios não deveriam determinar o resultado" (SAARIAHO, *Helsingin Sanomat*, 10 de setembro de 1987).

Quando Saariaho foi para o IRCAM em 1982 para trabalhar em estúdios de computação melhor equipados, ela obviamente não encontrou preconceito contra os computadores, mas seu gênero combinado à nova tecnologia formou um problema ainda maior na interação social com os trabalhadores homens do estúdio. Quando eu perguntei a ela sobre essa interação, ela respondeu da seguinte forma:

KS: Durante meus primeiros anos em Paris, fui bastante ignorada por ser mulher. Quando se é uma mulher, uma compositora, e, ainda mais, trabalhando com os computadores, isso é uma combinação muito chocante para muitos. No estúdio, é necessário, para se terminar uma composição por completo, trabalhar com um assistente técnico. Eles são sempre homens, e sua relação com a música é, em geral, problemática. Muitos deles gostariam eles mesmos de compor. Conflitos terríveis podem ser evocados se o compositor com quem eles trabalham, esse "ser criativo", é uma mulher.

P.M.: De que forma isso ficou evidente?

KS: Mulheres compondo com computadores são tão poucas que a forma pela qual os assistentes homens do estúdio se relacionavam comigo foi, no início, bastante assustadora. Eles só queriam me ridicularizar. Eu nunca tive muito interesse em aprender programação de computadores; estou interessada na música e em como posso usar esse equipamento para fazer música. Mas isso não era aceitável. No entanto, se algum compositor homem bem conhecido só quer contribuir com ideias e os "escravos" fazem a programação, isso é considerado como algo bastante normal. Se eu quiser realizar algumas ideias maiores e trabalho com um assistente, isso é uma relação terrivelmente complexa e uma situação muito delicada.

P.M.: Como você lidou com isso na prática?

KS: Depois de algumas experiências catastróficas, eu me tornei muito simpática e cuidadosa, e o tempo todo deixava claro que eu respeito o trabalho deles – o que é de fato a verdade. E eu tentava formular as minhas palavras de tal forma que elas não soassem imperiosas, porque um homem não pode aceitar tal situação. (SAARIAHO, 1995)

Assim como analisado pelas estudiosas pioneiras de gênero na música, Ellen Koskoff (1987, p.15) e Carol Robertson (1987, p.242), o poder está, sem dúvida, sempre presente nas negociações de gênero na música. As experiências de trabalho de Saariaho no estúdio em Paris exemplificam como o poder refere-se a gênero e deve ser negociado como parte das configurações de gênero em todas as situações musicais. Além de ser a pessoa que é "criativa", um compositor no estúdio é aquele que tem o poder e a autoridade. A estratégia de Saariaho para lidar com essa situação não-convencional (mulher-compositora-autoridade) foi mascarar a sua posição formal para atingir seus objetivos, para permitir que a relação de trabalho funcionasse, para conseguir que suas ideias musicais fossem realizadas.

Ainda assim, será apenas a relação de poder "inversa" que torna a configuração do estúdio complicada? Uma interpretação possível é a de que os assistentes de estúdio homens – que, de acordo com Saariaho, gostariam eles mesmos de compor – não podem identificar-se com uma mulher compositora, e essa distância torna a relação de trabalho com ela menos gratificante do que com um compositor homem cujas ideias eles ajudaram a implementar, o que lhes dá uma fonte de identificação positiva. Possivelmente, portanto, não é só a posição de poder não-convencional, mas a impossibilidade de identificar-se com uma mulher compositora o que torna difícil o relacionamento no estúdio.

GÊNERO E O ORGULHO NACIONAL FINLANDÊS EM INTERAÇÃO

Mulheres compositoras negociam suas diferenças de gênero não só em contextos sociais masculinos, mas também nos meios de comunicação dominados por homens. A maioria dos críticos de música na Finlândia (e possivelmente também fora da Finlândia) são homens, e o jornalismo musical

como um todo – como outras áreas da música de arte ocidental – é baseado em convenções masculinas e na ideologia patriarcal. Este último elemento, no entanto, é muito mais importante do que o anterior. Uma análise preliminar (MÄMMELÄ, 1997) de críticas de concerto sobre estreias de obras publicadas na imprensa finlandesa entre 1985 e 1995 sustenta a reivindicação de que a presença de linguagem e de interpretações sexistas não depende do gênero do crítico. Esses fenômenos são parte da linguagem e da ideologia da música de arte ocidental.

Intérpretes, novas composições e seus criadores são percebidos e avaliados a partir da perspectiva de dominação masculina da vida musical e da publicidade dominadas por homens. Que tipo de recepção uma mulher compositora pode esperar nesse contexto? As biografias de mulheres compositoras ao longo dos tempos sustentam a alegação de que suas obras são avaliadas principalmente como obras de mulheres, isto é, como curiosidades, como obras feitas por alguém que não pertence à vida musical dominante (ver, nomeadamente, Olson, 1986 e Mitgang, 1987). Esse foi o mesmo tratamento que Saariaho recebeu da imprensa finlandesa no início de sua carreira, embora a desconfiança sobre suas composições também tenha sido devida, em parte, à sua criação de música manipulada por computadores e de música para fita magnética. As críticas de suas primeiras obras foram amargas, se não duras: "Kaija Saariaho se esforça, em sua obra *Vers le blanc* (Em direção ao branco), para criar, dentro da ampla e estática forma global, microprocessos tão minúsculos que um ouvinte não os reconheça. De fato, não se reconhecem: a composição inteira é uma sucessão interminável de ruído, na qual absolutamente nada de interessante acontece." (Seppo Heikinheimo, *Helsingin Sanomat*, 04 de outubro de 1983). Essa avaliação pode ser interpretada como a reação de um crítico cuja simpatia e cujo conhecimento não são favoráveis nem aos processos minimalistas nem à música de computador. Um pouco mais tarde, no entanto, em outra crítica das obras de Saariaho, o mesmo crítico perguntou: "Quem iria ouvir as composições de Saariaho se ela fosse uma mulher feia?", o que sugere que suas atitudes em relação às mulheres influenciavam suas avaliações sobre as obras delas. A maioria dos artigos e críticas das obras de Saariaho dessa época invoca seu gênero de uma forma ou de outra. Além disso, como observou Saariaho, o vocabulário "feminino" das avaliações de sua obra é impressionante; "As críticas são influenciadas pelo fato de que eu sou uma mulher: 'Ela retrata as luzes nórdicas; ela faz esse tipo de coisa feminina, música como um véu, que não tem estrutura; ela faz poemas sonoros'. Esse é o padrão ao qual eles me empurram, e isso me irrita muito, porque EU ESTOU interessada na forma musical" (SAARIAHO, *Helsingin Sanomat*, 20 de abril de 1991, grifo da autora).

As palavras e escolhas de frases "femininas" feitas por jornalistas podem ser reinterpretadas como sexistas. A quantidade de linguagem "feminina" utilizada depende do crítico em questão, é claro, e do estilo do escritor. Uma análise do sexismo no vocabulário utilizado deve ser contextualizada em

relação a outras críticas escritas pelo mesmo autor. Muito mais como regra geral, no entanto, o vocabulário feminino continua nas descrições de Saariaho na imprensa finlandesa até o presente. Sua mais recente estreia, *Château de l'âme* (O castelo da alma), foi descrita com a ajuda de adjetivos como "romântica", "sensível", "brilhante", "suave", "íntima" e "bela" (*Helsingin Sanomat*, 11 de agosto de 1996). Eles fazem o leitor perguntar-se se as críticas são capazes de perceber a música de Saariaho apenas através de lentes específicas que excluem qualquer outra percepção que se tenha dela.

A ênfase depositada em seu gênero foi provavelmente uma das principais razões que fizeram Saariaho se recusar terminantemente a discutir seu gênero na mídia – pelo menos quando eles a deixaram fazer isso. Ela queria ser não uma *mulher* compositora, mas um compositor entre outros compositores. Ela enfatizava o caráter abstrato da composição e, assim, esperava neutralizar o gênero de sua imagem pública. As novas tecnologias que ela usava presumivelmente ajudaram-na nessa tentativa.

A recepção de Saariaho na imprensa finlandesa é influenciada não só pelo seu gênero, por suas obras, e pelo preconceito contra computadores como ferramentas de composição, mas também por elementos nacionais. Já que é uma nação pequena, a Finlândia e os seus meios de comunicação têm uma tendência a buscar heróis que possam promover a identidade nacional. Em especial – possivelmente por causa do papel que Sibelius desempenhou no processo de construção da nação – o sucesso internacional de compositores e músicos atraem a atenção da imprensa finlandesa.

As críticas sobre a obra *Verblendungen* (Delírios), que marcou o início da ascensão de Saariaho rumo ao reconhecimento internacional, são particularmente reveladoras. *Verblendungen* (1982-1984), uma obra para fita magnética e orquestra, foi encomendada pela Corporação Finlandesa de Radiodifusão e produzida em colaboração com a Corporação Francesa de Rádio. O material da fita magnética consiste em ruído de fita e em dois tipos de som produzidos pelo violino: *sforzando* e *pizzicato*. O conceito formal básico da composição foi o de uma imagem visual que dá a impressão de uma pincelada, de *fffff* até *ppppp*. Em março de 1984, Saariaho descreveu a composição em seu diário como "superfícies deslumbrantes, distintas, tecidos, texturas, profundidades. Cegueira simbólica. Interpolações. Contra-ataque. Morte. A soma de mundos independentes. Cores sombreadas e refletidas." (SAARIAHO, brochura do concerto realizado pela Orquestra Sinfônica da Rádio Finlandesa em 10 de dezembro de 1986). Os críticos finlandeses dos dois principais jornais não ficaram impressionados com essa composição. À luz do sucesso internacional adquirido por *Verblendungen*, as seguintes críticas me fazem perguntar se os críticos estavam simplesmente impossibilitados de reconhecerem o valor da obra, se eles não estavam suficientemente civilizados para ouvir suas nuances manipuladas por computador e a grande estrutura, ou se a sua capacidade de ouvir e avaliar foi obscurecida por atitudes em relação ao gênero da compositora:

Como compositora, Kaija Saariaho tem-se concentrado em estudar processos de ruído lentos e longos, que são mais facilmente produzidos com a ajuda de computadores. *Vers le blanc*, ouvida no outono passado, foi uma obra particularmente estática e lenta. *Verblendungen*, estreada nesta última terça-feira, incluiu apenas dois processos: a parte da fita se movendo na direção oposta à da orquestra. Embora a parte orquestral tivesse alguns detalhes diferentes, as ideias de Kaija Saariaho parecem, para mim, ainda insuficientes para tais obras de grande escala que exigem um grande número de artistas... chato é ouvir esse ruído quase estático, por isso mesmo muito enfadonho. (Seppo Heikinheimo, *Helsing Sanomat*, 11 abril de 1984)

O início pomposo da nova obra prometeu mais para o ouvinte pontual da peça sustentada do que obras anteriores da compositora-sonhadora. No entanto, quando a imitação da... canção do pássaro desapareceu no final, a impressão do todo permaneceu inconsistentemente escassa. (Heikki Aaltoila, *Uusi Suomi*, 13 de abril de 1984)

Verblendungen foi escolhida para ser apresentada no festival da música do mundo organizado pela Sociedade Internacional de Música Contemporânea na Holanda em 1985, e recebeu o prêmio Kranichsteiner Musikpreis em Darmstadt em 1986. De sua maneira típica, os jornais, as revistas, o rádio e a TV finlandeses deram considerável publicidade à Saariaho depois deste sucesso. Ela foi convidada a comentar sobre a vida musical finlandesa a partir de sua perspectiva em Paris e a comparar suas experiências em Paris com as na Finlândia:

À distância, a vida musical finlandesa parece isolada e 'perturbada pela música folclórica'. Claro, nós também temos compositores internacionais. É fácil ser um compositor na Finlândia: para qualquer tipo de lixo que você escreva, sempre haverá alguém para tocar e apresentar. Aqui [em Paris], é o oposto; é difícil conseguir que qualquer obra seja apresentada. Uma obra apresentada por ano é uma grande conquista. A melhor coisa em Paris, no entanto, é a liberdade. Aqui há espaço para reflexões. (SAARIAHO, *Helsingin Sanomat*, 24 de setembro de 1986)

Por causa de seu sucesso no exterior, Saariaho já não era mais tratada como uma ameaça feminina para o mundo musical dominado por homens. Em vez disso, ela passou a ser vista como uma "menina finlandesa" que, apesar de seu uso de tecnologias mais recentes, ainda mantinha uma relação altamente admirada e mítica com a natureza finlandesa. Seu sucesso induziu seus críticos a perdoar os computadores e a reduzir a mulher compositora a uma garota amante da natureza:

Kaija Saariaho utiliza avidamente as possibilidades oferecidas pelas tecnologias. Elas a fascinam. Mas provavelmente pode-se ainda afirmar de uma forma ligeiramente romântica que a intimidade com a natureza da menina finlandesa não desapareceu nela. Tecnologia e natureza: talvez aí resida o segredo da música de Kaija Saariaho. (Hannu-Ilari Lampila, *Helsingin Sanomat*, 22 de março, 1987)

Depois de sua primeira onda de reconhecimento internacional, a carreira de Saariaho pareceu alcançar vôo. Em 1988, ela foi premiada com um prêmio dinamarquês de composição e com o Prix Italia pela peça radiofônica *Stilleben* (Natureza morta); em 1989, ela ganhou o prêmio austríaco Ars

Electronica por *Stilleben* e *Io* (Eu). Depois de estabelecer-se fora da Finlândia, ela podia se dar ao luxo de avaliar criticamente o sistema de gênero finlandês, que, de fato, tinha sido um dos principais motivos pelos quais ela tinha deixado a Finlândia para trabalhar em Paris:

Você dificilmente pode imaginar uma mulher francesa como compositora. Aqui [em Paris] há até mais discriminação do que entre nós. Na Finlândia, temos uma situação estranha: por um lado, somos iguais; por outro, um sistema completamente patriarcal governa. Cada área precisa ter algum tipo de figura paterna, Kekkonen [o presidente da Finlândia durante vinte e cinco anos] ou Kokkonen [um dos compositores mais relevantes na Finlândia da década de 1950 a 1980]. Há algo construído nisso; todo o sistema de educação leva a isso. (SAARIAHO, *Uusi Suomi*, 23 de junho de 1988)

Esse tipo de crítica pública já não podia prejudicar a carreira de Saariaho como compositora na Finlândia. Mesmo que ela tenha, no início dos anos 1980, constantemente enfatizado que não queria que seu gênero fosse uma questão pública, e que tenha firmemente se distanciado do feminismo no início dos anos 1990, ela começou a dar entrevistas sobre suas experiências como mulher compositora e, depois que seu primeiro filho nasceu, sobre a forma como ela combina a maternidade com a composição. Algumas de suas declarações, como as que acabamos de citar, tornaram-se criticamente feministas.

Eu sugiro que, por causa do sucesso internacional que foi tão desejado por uma pequena nação, o sexo e o gênero de Saariaho foram finalmente "perdoados" e aceitos pelos meios de comunicação finlandeses. Em 1991, ela foi uma das três pessoas que receberam prêmios especiais da Fundação Cultural da Finlândia. A maneira com a qual o *Uusi Suomi*, um dos principais jornais da época, comentou essa ocasião, é reveladora:

A compositora Kaija Saariaho, 38, que vive em Paris, trabalha em uma área tradicionalmente masculina; no entanto, é improvável que a Fundação Cultural Finlandesa lhe tenha dado o prêmio por uma razão tão trivial. Isto é, claramente, apenas para dizer que Saariaho é a nossa mais famosa compositora mulher e a única mulher compositora finlandesa que ganhou reputação internacional. Provavelmente, é mais correto vê-la simplesmente como um compositor (gênero necessário, mas não crucial) que tem consistentemente avançado ao longo de seu próprio caminho, que evitou estar limitada por sistemas, pelos perigos da "música de cérebro e de papel", e que criou uma música que impressiona com seu conteúdo humano, e que é bem recebida em todos os lugares. (*Uusi Suomi*, 28 fevereiro de 1991)

Mais uma vez, nessa ocasião, Saariaho foi convidada a comparar a atmosfera cultural na França e na Finlândia, particularmente no que se refere aos seus códigos de gênero. Ela começou a responder a esses pedidos:

Todos os finlandeses importantes são homens mais velhos, incluindo [na] música. Isso vem da mitologia finlandesa. Portanto, é especialmente difícil tornar-se a única compositora mulher na Finlândia. Sempre houveram Väinämöinen [Väinämöinen é o herói nos épicos nacionais finlandeses, Kalevala] que têm o desejo de mandar. Por outro lado, na França, a discriminação

é notória no comportamento público mais evidentemente do que na Finlândia, uma vez que existem beijos na mão e beijos na bochecha. Na Finlândia, a discriminação é escondida pela aparente igualdade. (SAARIAHO, *Neue Zeitschrift für Musik*, janeiro 1991; *Helsingin Sanomat*, 20 de março de 1991)

No outono de 1991, Saariaho participou de um festival especial, que durou uma semana, dedicado às "mulheres e a música" em Helsinque, que tinha claros objetivos feministas. Desde então, ela prosseguiu em suas avaliações críticas sobre os desequilíbrios de gênero em sua vida musical. Além disso, ela espontaneamente me deu esta oportunidade de analisar o gênero como um aspecto de sua trajetória musical. Sua crítica aberta e corajosa em relação ao sistema de gênero finlandês na música já não pode mais tirar a glória nacional que ela conquistou. O maior elogio que a mídia finlandesa pode possivelmente dar a um compositor é relacionar a ele ou à sua obra o mítico espírito Kalevala e as obras de Sibelius, como na crítica de uma das últimas composições de Saariaho:

Château de l'âme é o mundo interno da compositora que revela seus enormes tesouros. O plano mítico cria uma pulsação mágica e xamânica. Será que a tradição xamânica finlandesa despertou na música de Kaija Saariaho? Uma associação com '*Luonnotar*' de Sibelius, e algumas outras obras no espírito Kalevala surge. (Hannu-Ilari Lampila, *Helsingin Sanomat*, 11 de agosto, 1996)

O gênero tem sido – e talvez ainda seja – um obstáculo no caminho musical de Kaija Saariaho, forçando-a a negociar seu gênero de formas socialmente aceitáveis dentro do mundo musical dominado pelos homens. As experiências de Saariaho demonstram como, a fim de sobreviver, uma mulher compositora, como um cavaleiro em um antigo conto de fadas, deve procurar exatamente pelas estratégias adequadas a fim de superar os obstáculos colocados em seu caminho, simplesmente porque ela é do gênero "errado".

O GÊNERO NA MÚSICA COMO A LUZ REFLETIDA POR UM CRISTAL

Esta análise interpreta a história das experiências de uma mulher compositora, experiências em colisão com "mulher" como um conceito cultural na Finlândia. A premissa básica da análise é que a identidade de gênero e a subjetividade feminina são construídas no cruzamento entre as experiências da vida real e as representações culturais de "mulher", tanto quanto entre as diferenças percebidas entre homens e mulheres, entre mulheres e dentro de si mesma. Como observado por Dorothy Smith (1987), as experiências nascem em relação a algo, a outras pessoas, a lugares, instituições e práticas. Além disso, a experiência é um processo contínuo em que a subjetividade é construída: uma mulher localiza-se a si mesma e está localizada dentro de uma realidade social (DE LAURETIS, 1984, p.159). As experiências se relacionam ao processo de se tornar um sujeito feminista, bem como aos processos culturais nos

quais os significados são dados ou criados. O gênero de uma mulher "compositora" (na verdade, de qualquer pessoa que faça música) não pode ser essencializado ou dado como garantido, uma vez que é discursivamente construído, mutável e fluido. Por isso, as interpretações de gênero na música precisam ser localizadas.

Como uma história da negociação de gênero feita por uma mulher compositora que "chegou lá", minha interpretação também pode ser lida como uma história sobre a maneira pela qual uma mulher compositora negocia seu gênero com o (mas não dentro do) sistema de dominação masculina da música de arte ocidental, e de como sua obra se torna parte do cânone¹³. Como demonstrado por Marcia Citron, as obras de um compositor não são o único elemento usado para determinar a sua canonização; o gênero (entre outras coisas) também desempenha um papel nesse processo.

No caso de Saariaho, a negociação exigiu diversas estratégias para superar os obstáculos e limitações convencionais de gênero do sistema patriarcal ocidental com o qual ela tem lutado. Esse enfrentamento foi situado dentro de si mesma, em vários contextos sociomusicais, e em suas interações com as pessoas e com os meios de comunicação. Ela, em momentos específicos, neutralizou, se não mesmo negou, seu status como mulher, no sentido dentro do qual sua cultura constrói a categoria, e distanciou-se dos papéis tradicionais de gênero, encobrendo e mascarando seu gênero quando necessário e buscando um novo tipo de posição de gênero. O poder é uma parte inseparável dessas negociações; posições "erradas" de gênero precisam ser mascaradas para atingir os objetivos desejados, e o status conquistado fornece o poder de performar o gênero diferentemente. A construção de novas posições de sujeito e de novas identidades de gênero livre das restrições convencionais é um processo interminável, interno e externamente conflituoso.

Eu reivindico que Saariaho negociou seu gênero não "dentro" do sistema dominado pelos homens, mas "com" ele. No meu entendimento, ao construir sua posição de sujeito feminista sem imasculinização, e quando, simultaneamente, de forma consistente e determinante, rejeita a "feminização" de suas obras e de sua subjetividade, ela definiu uma nova posição de gênero de sujeito que não é a mulher convencional, não é uma imitação do homem convencional, e não é a do gênero neutro ou andrógino; ao contrário, é a posição do sujeito nômade. A posição de sujeito nômade não fica dentro do sistema patriarcal da música de arte, mas, ao contrário, o transforma.

Enquanto escrevia este artigo, eu ouvi a música de Saariaho intensivamente (ver o Apêndice B para a discografia). Entre suas obras, uma das minhas favoritas é uma peça orquestral em duas partes, *Du cristal... à la fume*, que, na minha opinião, fornece uma metáfora musical e textual apropriada para o gênero em relação à música: música e gênero relacionam-se entre si assim como um cristal reflete e

¹³ Kaija Saariaho já é, sem dúvida, parte do cânone Finlandês da música de arte, e ela pode muito bem estar em seu caminho para estabelecer-se como parte do cânone da música contemporânea ocidental.

corta a luz. Gênero é performativo, e a performance de gênero é situacional. No contexto da música, a performance de gênero reflete, reage a, e interage com, as restrições sócio-históricas da música em questão. A performance de gênero na música também pode transgredir as fronteiras convencionais de gênero. A metamorfose de qualquer posição convencional de gênero naquela de uma nômade é como aquela da fumaça a partir de um cristal. É uma metamorfose de uma entidade organizada e controlada em alguma coisa que é imprevisível, flexível e fluida.

APÊNDICE A: Notas Biográficas¹⁴

Kaija Saariaho (1952-) estudou artes visuais primeiramente, especialmente as gráficas, antes de entrar na Academia Sibelius, onde estudou composição com Paavo Heininen de 1976 a 1981. Ela continuou sua educação musical em Freiburg com Brian Ferneyhough e Klaus Huberer, ganhando um diploma em 1983. Ela vive em Paris desde 1982, trabalhando frequentemente no IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique / Musique). Em 1984, ela se casou com o compositor e diretor do departamento pedagógico do IRCAM, Jean-Baptiste Barrière; o primeiro de seus dois filhos nasceu em 1990.

A música para e com fita magnética e a música produzida e controlada por computador ocupam uma posição central nas obras de Saariaho da década de 1980, mas as novas tecnologias foram apenas um entre muitos recursos instrumentais que ela usou em sua atenção microscópica e nas manipulações de som. Timbre, harmonia, e a inter-relação entre eles a interessam de maneira especial. De acordo com o crítico inglês Robert Maycock, Saariaho é um dos poucos compositores que se libertaram da tirania das notas e métricas. Nesse período, a forma geral de muitas de suas composições é baseada em ideias visuais. Os campos de som e os prolongamentos sonoros são fundamentais para a lógica de suas obras, enquanto que melodia e ritmo desempenham um papel menos essencial.

As composições de Saariaho incluem tantos tipos de estilos composicionais que é completamente impossível dar à sua obra um rótulo único. Seu estilo fortemente singular encontrou várias maneiras de se expressar. Em suas obras da década de 1990, Saariaho voltou-se mais para os instrumentos acústicos e os elementos melódicos. Uma de suas últimas obras, *Château de l'âme* (encomendada pelo Festival de Salzburg, onde foi estreada em agosto de 1996), era puramente acústica.

As composições de Saariaho vêm conquistando muitos prêmios e reconhecimento internacionais, incluindo o Kranichsteiner Musikpreis, recebido por *Verblendungen* em Darmstadt em 1986, que foi seguido por um prêmio de composição dinamarquês (1988), o Prix Italia, pela peça radiofônica *Stilleben*

¹⁴ Levando em consideração a data da primeira publicação deste artigo em língua inglesa, o ano de 2000, recomendamos aos (às) interessados (as) uma consulta na Internet e na página oficial de Saariaho, www.saariaho.org, para conhecimento mais atualizado da carreira de Kaija Saariaho, de suas conquistas e de sua criação composicional desde então.

(1988), o prêmio austríaco Ars Electronica para *Stilleben* e *Io* (1989), e o Prêmio Finlândia (1994). Em 1988, ela trabalhou como compositora financiada por bolsas e comissões em San Diego, Califórnia.

Ao longo dos anos, Saariaho tem desfrutado de concertos bem sucedidos em vários países, por exemplo, na França e na Inglaterra em 1989 e, posteriormente, no Canadá, no Japão e em todos os países da Europa central. Um festival de música suíço de 1992 foi dedicado a Saariaho e a Elliot Carter, e ela foi um dos principais compositores no Festival de Música de Strasburg em 1994, bem como no Festival de Salzburg em 1996. Muitas instituições notáveis encomendaram composições dela; entre outros, um concerto para violino chamado *Graal Théâtre* (1994), composto para Gidon Kremer, encomendado pela BBC. Em 1997, foi dado a Kaija Saariaho um título honorário, Chevalier à l'Ordre des Arts et Lettres, na França. Ela está atualmente trabalhando em uma ópera que vai estreiar em Salzburg em 2000.

APÊNDICE B: Discografia Seleccionada¹⁵

Verblendungen, Jardin secret I, Laconisme de l'aile, ...sab den Vögeln. Orquestra da Rádio Finlandesa, regida por Esa-Pekka Salonen. BIS LP 307 (1986).

Im Traume. Risto Poutanen, violoncelo; Ilmo Ranta, Piano. Jase LP 00100 (1986).

Jardin Secret II. Jukka Tiensuu, cravo. Finlandia 1576533572 (FACD 357; 1987).

Lichtbogen. Endymion Ensemble. Finlandia 15765336 129 (FACD 361; 1989).

Verblendungen, Lichtbogen, Io, Stilleben. Avanti! Orquestra de Câmara, regida por Esa-Pekka Salonen e Jukka-Pekka Saraste. Finlandia 1576533742 (FACD 374) (1989).

Jardin Secret I. Fita eletromagnética. Wergo WER 2025-2 (1990).

Petals. Anssi Karttunen, violoncelo. Neuma Records 450-73 (1990).

Lichtbogen. Nouvel Ensemble Moderne. UMMUS UMM 102 (1990).

Suomenkielinen sekakuorokappale, Nej och inte. Tapiola Coro de Câmara. Ondine ODE 769-2 (1992).

Maa. Vários intérpretes. Ondine ODE 791-2 (1992).

Monkey's Fingers, Velvet Hand. Aki Takahashi, piano. Eastwood TOCE-8021 (1992).

Adjö. Conjuntos misto. Ondine ODE 808-2 (1993).

Du cristal... à la fumée, Nynphea (Jardin secret III). Orquestra Filarmônica de Los Angeles Philharmonic; Quarteto Kronos. Ondine ODE 804-2 (1993).

Petals. Anssi Karttunen, violoncelo. Finlandia 4509-95767-2 (1993).

Jardin secret II. Vivienne Spiteri, cravo. J and W CD 931 (1993).

Laconisme de l'aile. Pia Kaufmanas, flauta. Dana Cord DACOCD 423 (1994).

¹⁵ Ibidem.

Laconisme de l'aile. Manuela Wiesler, flauta. BIS-CD 689 (1995).

Nymphea. Quarteto de Cordas Arditti. Disques Montaigne (1995).

Private Gardens. Ondine ODE 906 (1997).

Spins and Spells, Prés, Petals. Anssi Karttunen, violoncelo. Petal 001 (1998).

AGRADECIMENTOS

Eu, Camila Durães Zerbinatti, na condição de tradutora deste texto da língua inglesa para o português, uso este espaço para agradecer imensamente à Pirkko Moisala e à Editora da Universidade de Illinois, detentora dos direitos autorais deste texto, na pessoa de Angela L. Burton, diretora de direitos, permissões e premiações dessa editora, pela cessão dos direitos autorais, necessária para que esta tradução possa ser publicada pela Revista Vórtex. Agradeço pela confiança e pela colaboração de vocês.

REFERÊNCIAS

BRAIDOTTI, Rosi. *Patterns of Dissonance: A Study of Women in Contemporary Philosophy*. Cambridge, U.K.: Polity, 1991.

_____. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 1994.

CITRON, Marcia. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

DE LAURETIS, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. London: Macmillan, 1984.

_____. *The Essence of the Triangle; or, Taking Essentialism Seriously*. London: Differences, 1988, I: 3-37.

FOUCAULT, Michel. The Subject and Power. Em: *Art after Modernism: Rethinking Representation*, Ed. Brian Wallis. New York: New Museum of Contemporary Art; Boston: David R. Godine, 1984, p. 417-35.

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

MÄMMELA, Paula. *Solea soprano ja jylisevä basso* (Soprano melodiosa e um baixo estrondoso). Dissertação de Mestrado, Departamento de Musicologia, Turku University: 1997.

MITGANG, Laura. *Germaine Tailleferre: Before, during and after Les Six*. Em: *The Musical Woman*, vol.2, Ed. Judith Land Zaimont. Westport, Conn.: Greenwood, 1987, p. 177-221.

MOISALA, Pirkko; VALKEILA, Riitta. *Musiikin toinen sukupuoli* (O outro sexo da música). Helsinki: Otava, 1994.

OLSON, Judith E. Luise Adolpha Le Beau: Composer in Late Nineteenth-Century Germany. Em: *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, Eds. Jane Bowers e Judith Tick. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 282-303.

ROBERTSON, Carol E. Power and Gender in the Musical Experiences of Women. Em: *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, ed. Ellen Koskoff. Urbana: University of Illinois Press, 1987, p. 225-44.

SAARIAHO, Kaija. *Entrevista concedida por Kaija Saariabo a Pirkko Moisala em 13 de Outubro de 1995*. Helsinque: Arquivos pessoais de Pirkko Moisala, 1995.

SMITH, Dorothy. *The Everyday World as Problematic: A Feminist Sociology*. Boston: Northeastern University Press, 1987.

ARQUIVOS

Arquivos pessoais de Pirkko Moisala. *Coleção particular de críticas e artigos sobre Kaija Saariabo na Finlândia entre 1980 e 1999*, coletados a partir dos jornais Helsingin Sanomat, Huvudstadsbladet, e Uusi Suomi, bem como das revistas de música Rondo, Synkooppi, e Finnish Music Quarterly. Helsinque.