

Recordando a compositora e musicóloga Graciela Paraskevaídís aos 80 anos de seu nascimento

151

Eliana Monteiro da Silva
Universidade de São Paulo
ms.eliana@usp.br

Amilcar Zani
Universidade de São Paulo
amilcarzani@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo recordar, refletir e dar visibilidade à obra musical, literária, investigativa e militante da compositora e musicóloga Graciela Paraskevaídís (1940-2017) em torno a temáticas como a música dos séculos XX e XXI, a música latino-americana e as questões de gênero neste ambiente. Usando como recorte a sua atuação como compositora e como integrante de comissões organizadoras de eventos como os *Cursos Latino-americanos de Música Contemporânea* – além de editora dos sites *latinoamerica-musica.net* e *gp-magma.net* – pretende-se desenhar um perfil coerente e linear desta que foi uma das mais importantes pensadoras da construção de uma música de vanguarda na América Latina sem, no entanto, deixar de lado questões ligadas ao pós-colonialismo e à dependência econômica e cultural do chamado Primeiro Mundo.

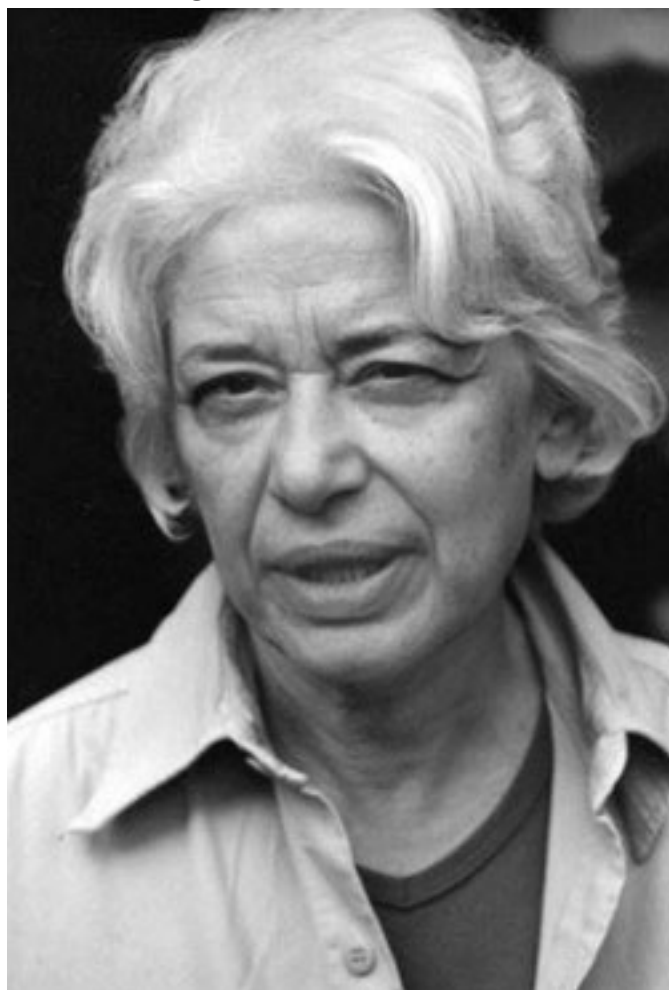
Palavras-chave: Graciela Paraskevaídís. Compositora. Musicóloga. Música latino-americana.

Remembering composer and musicologist Graciela Paraskevaídís at her 80th anniversary

Abstract: This article aims to remember, reflect and give visibility to the musical, literary, investigative and militant work of the composer and musicologist Graciela Paraskevaídís (1940-2017) around themes such as the music of the 20th and 21st centuries, Latin American music and gender issues in this environment. Focusing on her performance as a composer and as a member of organizing commissions of events such as the *Latin American Courses on Contemporary Music* - as well as the editor of the websites *latinamerica-musica.net* and *gp-magma.net* - we intend to draw a coherent and linear profile of this who was one of the most important thinkers of the construction of avant-garde music in Latin America without, however, leaving aside issues related to post-colonialism and the economic and cultural dependence of the so-called First World.

Keywords: Graciela Paraskevaídís. Women composer. Musicologist. Latin American music.

Fotografia 1 - Graciela Paraskevaídis.



Fonte: foto de Violeta Dinescu, s. d.¹

O que leva um músico a pesquisar outro músico? Conhecer sua história, interpretá-la, analisá-la, desfrutá-la, transmiti-la. Estabelecer pontes de comunicação, de estudo e de conhecimento de uma história de obras musicais que, em um país como o Uruguai, há ainda vários capítulos por escrever. Relacionar um universo criativo com outro – prévio ou posterior –, situá-lo, descobri-lo, mostrá-lo com seus defeitos e virtudes, e discuti-lo com rigor e sem falsos enaltecimentos, em seu contexto histórico. Quer dizer, resgatar a memória histórica e musical (PARASKEVAÍDIS, 1999, p. 5).²

¹ Imagem copiada do artigo *Libertad y rebeldia*, de Guilherme de Alencar Pinto, 2017. Dados nas Referências.

² “¿Qué lleva a un músico a atisbar en otro músico? Conocer su obra, interpretarla, analizarla, disfrutarla, transmitirla. Establecer puentes de comunicación, de estudio y de conocimiento de una historia de los hechos musicales que, en un país como Uruguay, tiene varios capítulos aún por escribir. Relacionar un universo creativo con otro – previo o posterior –, ubicarlo, descubrirlo, mostrarlo con sus defectos y virtudes, y discutirlo con rigor y sin fictas apologías, en su contexto histórico. Es decir, rescatar la memoria histórica y musical”. Esta e as demais traduções são da responsabilidade dos autores deste texto.

Introdução

A citação aqui reproduzida é da compositora e musicóloga Graciela Paraskevaídís em seu livro *Luis Campodónico, compositor*, mas nos parece oportuna para iniciar um diálogo com a biografia e obra da autora em questão, bem como com os(as) leitores(as) deste artigo. Embora não tenhamos à disposição um espaço equivalente às 132 páginas em que Graciela discorre sobre seu colega uruguaio, esperamos com este texto dar mais visibilidade às composições da musicista, além de refletir acerca de sua contribuição como pesquisadora, organizadora de eventos acadêmicos e musicais, professora, intérprete e defensora de causas pontuais. Desta última vertente destacamos seu especial interesse pela chamada música contemporânea (que abrange a música realizada entre a segunda metade do século XX e o início do século XXI), pela música latino-americana e pelas mulheres compositoras.

Lembrar Graciela Paraskevaídís a 80 anos de seu nascimento é debruçar-se sobre a história da música erudita na América Latina. Assim como sua conterrânea Isabel Aretz (1913-2005), autora, entre outros, do livro *América Latina en su Música*³, Graciela pesquisou, analisou e disponibilizou informação sobre inúmeras obras de compositoras(es) do continente, publicando livros e/ou textos em papel e/ou virtualmente. Foi co-fundadora do sítio eletrônico latinoamerica-musica.net juntamente com o suíço Max Nyffeler, atuando como redatora e responsável, e do gp-magma.net, seu site pessoal (MONTEIRO DA SILVA, 2019, p. 307).

Também como Isabel Aretz, cujo casamento com o etnomusicólogo venezuelano Luis Felipe Ramón y Rivera leva-a a fixar residência na Venezuela em 1947 (*Idem*, p. 135), Graciela deixou a Argentina para instalar-se em Montevidéu como cidadã uruguaia em 1975. A união com o compositor e musicólogo Coriún Aharonián (1940-2017) propiciou a ambos formar um importante acervo sobre a música latino-americana, fornecendo material para muitas pesquisas relevantes.

Atualmente este acervo está alojado na Fundación Archivo Aharonián-Paraskevaídís, em Montevidéu, presidida pela filha do casal Nairi Aharonián⁴.

³ Dados nas Referências.

⁴ Para mais informação consulte fundacionarchivogracor@gmail.com.

Notas biográficas comentadas

Nasci em Buenos Aires em 1940, no quinto andar da Paraguai 2073, entre Junín e Ayacucho. Em seguida a família viveu no andar térreo da Ayacucho 740 e no sétimo piso da José E. Uriburu 581 (entre duas linhas de metrô, a alguns passos do imprescindível coletivo 60, perto do mítico cine Lorraine, do Teatro Colón e das fabulosas livrarias da rua Corrientes) (PARASKEVAÍDIS, apud CORRADO, 2014, p. 123)⁵.

Assim a compositora e musicóloga argentina e uruguaia Graciela Paraskevaídís descreveu as circunstâncias de seu nascimento, a 1º de abril de 1940, e infância, no livro em que Omar Corrado (org.), Cergio Prudencio, Max Nyffeler, Thomas Beimel, Daniel Añez, Osvaldo Budón, Wolfgang Rüdiger e Natalia Solomonoff – além da própria compositora – discutem sua obra musical. Graciela nomeou o capítulo em que narrou sua autobiografia como *Apuntes (auto) biográficos (a la manera de Silvestre Revueltas y Juan Carlos Paz)*.

A referência direta ao compositor mexicano Silvestres Revueltas (1899-1940), a quem a musicista se revela “devedora dos exemplos éticos e musicais” (CORRADO, 2014, p. 123) se deve ao título do livro *Silvestre Revueltas por él mismo: apuntes autobiográficos, diarios, correspondencia y otros escritos de un gran músico*⁶, compilado por sua irmã Rosaura – onze anos mais jovem – no centenário de seu nascimento em 1989. Já sobre Juan Carlos Paz (1897-1972) não há menção em seus “apuntes (auto) biográficos”, embora se possa observar a identificação nutrida pela musicóloga em relação ao compositor argentino na entrada que fez sobre ele no site latinoamerica-musica.net: “Paz, que faleceu em Buenos Aires em 1972, encarna o espírito mais questionador e polêmico da música argentina” (PARASKEVAÍDIS, 2003)⁷.

⁵ “Nací en Buenos Aires en 1940, en el quinto piso de Paraguay 2073, entre Junín y Ayacucho. La familia vivió luego en la planta baja de Ayacucho 740 y en el séptimo piso de José E. Uriburu 581 (entre dos líneas de subte, a pasos del imprescindible colectivo 60, cerca del mítico cine Lorraine, del Teatro Colón y de las fabulosas librerías de la calle Corrientes)”. Esta e as demais traduções são da responsabilidade dos autores deste texto.

⁶ Cf.: REVUELTAS, 1989. Dados nas Referências.

⁷ “Paz, quien falleció en Buenos Aires en 1972, encarna el espíritu más cuestionador y polémico de la música argentina”.

Questionar era algo que Graciela Paraskevaídís fazia constantemente, sempre em busca do novo e evitando a acomodação. Thomas Beimel (*apud* CORRADO, 2014, p. 31) transcreve depoimento da compositora a este respeito:

Ainda que a ninguém importe muito, ser compositor ou intérprete é uma maneira de estar no mundo, é fazer perguntas e buscar respostas, é tratar de existir e resistir, é duvidar e questionar. Também é um modo de exercer o direito à liberdade e, portanto, um ato de rebeldia⁸.

Por meio da composição e das demais atividades por ela exercidas, Graciela registrou sua maneira de “estar no mundo” e, mais além, de pensar o mundo. Filha de pai grego e mãe argentina – também descendente de gregos –, cedo percebeu a necessidade de fazer escolhas e se responsabilizar por elas, como contou a Max Nyffeler (*apud* CORRADO, *op. cit.*, p. 20): “Sou de procedência europeia, mas nasci e cresci na América do Sul e foi minha livre escolha ficar ali, atuar ali, compor ali e não na Europa”⁹. O que não significa que fosse fechada ao cosmopolitismo e à diversidade, muito pelo contrário. Na mesma entrevista a Nyffeler, ressaltou:

Temos uma determinada origem e uma história pessoal. E isso é o maravilhoso: esta mescla de procedências..., esta história justamente do próprio e do alheio. Ou seja: onde está então o limite? Às vezes para nós no próprio reside o alheio e vice-versa¹⁰.

O pai de Graciela nasceu em Atenas, Grécia, de onde cedo emigrou para Istambul (TUR). A vida o levou para Buenos Aires, onde conheceu a mãe da musicista – também descendente de gregos, porém portenha. Graciela estudou grego e falava neste idioma com o avô e a avó. Foi numa igreja ortodoxa grega de Buenos Aires que ela assistiu ao que chamou de seus “primeiros eventos musicais organizados” (PARASKEVAÍDIS, *apud* CORRADO, *op. cit.*, p. 123)¹¹. Posteriormente ingressaria no Conservatório Nacional de Música de Buenos Aires, onde estudou piano e composição.

⁸ “*Aunque a nadie le importe mucho, ser compositor o intérprete es una manera de estar en el mundo, es hacer preguntas y buscar respuestas, es tratar de existir y resistir, es dudar y cuestionar. También es un modo de ejercer el derecho a la libertad y, por ende, un acto de rebeldía*”.

⁹ “*Soy de procedencia europea, pero nací y crecí en Sudamérica y fue mi libre elección quedarme allí, vivir allí, actuar allí, componer allí y no en Europa*”.

¹⁰ “*Tenemos un determinado origen y una historia personal. Y eso es lo maravilloso: esta mezcla de procedencias..., esta historia justamente de lo propio y lo ajeno. O sea: ¿donde está entonces el límite? A veces para nosotros en lo propio está también lo ajeno y a la inversa*”.

¹¹ “*Los primeros eventos musicales organizados a los que recuerdo haber asistido en mi temprana niñez fueron algunas impactantes representaciones sonoras en la iglesia ortodoxa griega de Buenos Aires*”.

Foi bolsista do Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) do Instituto Di Tella, em Buenos Aires, sendo a primeira mulher admitida na instituição. Esta experiência, bem como o contexto histórico e político da década de 1960 na América Latina, levou-a a procurar novos horizontes e vivências, como o intercâmbio acadêmico que realizou em Freiburg im Breisgau, Alemanha, pelo DAAD (Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico). Viveu posteriormente em Berlim, como convidada do Programa de Artistas em Residência, e em Stuttgart, convidada pela Akademie Schloss Solitude. Recebeu Medalha Goethe em 1994 pelo conjunto de atividades desenvolvidas na Alemanha.

Teve composições comissionadas, premiadas e interpretadas em diferentes países, como Alemanha, Argentina, Bolívia, Brasil, Canadá, Chile, Colômbia, Coreia do Sul, Cuba, Escócia, Espanha, EUA, França, Grã-Bretanha, Grécia, México, Romênia, Suécia, Suíça, Turquia, Uruguai e Venezuela. Paralelamente, Graciela Paraskevaídís desempenhou amplo trabalho pedagógico e investigativo. Deu aulas particulares e atuou em estabelecimentos como a Escuela Universitaria de Música em Montevideo, para a qual redigiu o estudo *La mujer como creadora de bienes musicales en América Latina: una documentación* em 1989¹². Deu palestras e participou de inúmeros encontros e congressos internacionais.

Foi membro de juris em concursos de composição, além de integrar equipes organizadoras dos *Cursos Latino-americanos de Música Contemporânea*, do *Núcleo Música Nueva de Montevideo* e da *Asociación Nacional de Compositores de Chile*. Dizia pertencer afetivamente “tanto à margem ocidental como à oriental do Rio de la Plata” (PARASKEVAÍDIS, *apud* CORRADO, 2014, p. 124)¹³. Assumiu as duas nacionalidades – argentina e uruguaia –, mas conhecia profundamente várias nações do continente latino-americano.

Escreveu ensaios sobre música latino-americana dos séculos XX e XXI, muitos dos quais disponibilizou nos endereços eletrônicos citados anteriormente. Foi coeditora da *World New Music Magazine*, traduziu textos e livros (como *Los signos de Schoenberg*, de Jean-Jacques Dünki) e escreveu o prefácio de *Hay que caminar sonando*, do

¹² Dados nas Referências.

¹³ “Pertenezco afectivamente tanto a la orilla occidental como a la oriental del Río de la Plata”.

compositor e maestro boliviano Cergio Prudencio. Além do livro sobre Luis Campodónico, escreveu também *La obra sinfónica de Eduardo Fabini*, em que analisou e desvendou a obra deste a quem definiu como

[...] o maior em idade de uma notável e muito diversa geração de compositores a que pertencem Silvestre Revueltas (1899-1940) do México, Amadeo Roldán (1900-1939) e Alejandro García Caturla (1906-1940) de Cuba, Carlos Isamitt (1887-1974) e Acário Cotapos (1889-1969) do Chile, e Juan Carlos Paz (1897-1972) da Argentina, compositores que confluem e coincidem nas décadas de 1920 e 1930 em uma atividade criadora que transforma o pensamento musical da América Latina no âmbito da assim chamada música erudita (PARASKEVAÍDIS, 1992, p. 1-2).¹⁴

Tal citação demonstra a profundidade com que a musicóloga conhecia os demais mestres da música do continente no período conhecido como Modernismo Latino-americano, traçando intersecções e paralelismos entre os mesmos. Essa era a maneira com que Graciela pesquisava cada temática por ela abordada, levando em consideração o entorno que circundava o assunto e seus desdobramentos.

Por esse motivo, entre outras contribuições, ela colaborou ativa e enormemente com a produção da série de CDs *Compositores Latino-americanos* da pianista argentino-brasileira Beatriz Balzi (1936-2001), fornecendo cópias de partituras, análises de obras e biografias de compositores já falecidos por ocasião das gravações:

A escolha do repertório representava um problema. O material impresso disponível era escasso e as gravações, praticamente inexistentes. A compositora Graciela Paraskevaídís entrou em ação desde o início, ajudando Beatriz Balzi a obter partituras, analisá-las e constatar seu valor representativo para a sociedade como um todo (MONTEIRO DA SILVA, 2014, p. 59).

Em 2014, quando da confecção do livro a ela dedicado pelo musicólogo argentino Omar Corrado, Graciela registrou seu depoimento: “Aos setenta e quatro anos, considero ter podido resistir aos horrores de várias ditaduras e às falácias das democracias subsequentes”¹⁵ (PARASKEVAÍDIS, *apud* CORRADO, 2014, p. 124).

Graciela Paraskevaídís faleceu em 2017, vítima de câncer.

¹⁴ “[...] *el mayor en edad de una notable y muy diversa generación de compositores, a la que pertenecen Silvestre Revueltas (1899-1940) de México, Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940) de Cuba, Carlos Isamitt (1887-1974) y Acario Cotapos (1889-1969) de Chile, y Juan Carlos Paz (1897-1972) de Argentina, compositores que confluyen y coinciden en las décadas de 1920 y 1930 en una actividad creadora que transforma el pensamiento musical de América Latina en el ámbito de la así llamada música culta*”.

¹⁵ “*A los setenta y cuatro años, considero haber podido resistir los horrores de varias dictaduras y las falacias de subsiguientes democracias*”.

A compositora

De acordo com biografia redigida por Graciela em seu site pessoal, gp-magma.net, a compositora “agradecia a Roberto García Morillo, Iannis Xenakis e Gerardo Gandini os ensinamentos e estímulos recebidos para a composição”¹⁶. Também se declarava devedora dos exemplos éticos dos compositores Edgar Varèse e Luigi Nono, além do já mencionado Silvestre Revueltas¹⁷.

Sobre seu processo criativo, Corrado (2006) aponta um interesse central no som como ponto de partida desde as primeiras composições. “Este material é modelado cuidadosamente a partir da contenção ou liberação de seu fluxo de energia e de sua expansão espacial”¹⁸.

A escolha do som desvinculado de qualquer contexto tem a ver com o questionamento feito por compositores e compositoras de seu círculo de trabalho e amizade – como a colombiana Jacqueline Nova, o argentino Eduardo Bértola e o guatemalteco Joaquín Orellana – acerca de uma autonomia cultural em relação aos modelos vindos do Hemisfério Norte nas décadas de 1960 e 70. Procurando fugir do que chamou de imitação epigonal e posicionamentos subordinados, a compositora optou por praticar a *tabula rasa* – também proposta por outros(as) compositores(as) em países diversos – de um modo particular e pessoal (BEIMEL, *apud* CORRADO, 2014, p. 32).

Nessa proposta, Graciela fez uso de justaposição e/ou sobreposição de camadas tímbrico-texturais, por vezes empregando-as como *ostinati*. A microtonalidade foi outra característica marcante, seja aquela obtida pela fricção entre frequências próximas, por trinados ou como resultante espectral.

¹⁶ “Agradecia a Roberto García Morillo, Iannis Xenakis y Gerardo Gandini las enseñanzas y estímulos recibidos para la composición”.

¹⁷ Sobre o francês-estadunidense Edgar Varèse, Graciela apontaria o apoio e interesse pela música latino-americana, a admiração por Lenin, o trabalho junto a coros de operários e como tudo isso se refletia em sua música no desejo de libertar o som das estruturas e tratamentos convencionais (PARASKEVAÍDIS, 2001). Do italiano Luigi Nono, ela recordaria a presença e as aulas ministradas no Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales do Instituto Di Tella, em 1967, quando, estando a Argentina sob ditadura militar, o compositor ofereceu seu concerto a Ernesto Che Guevara, chamando-o de “filho da Argentina” (PARASKEVAÍDIS, 2005). Já a admiração pelo mexicano Silvestre Revueltas vem, principalmente, de sua atuação como responsável pela delegação mexicana da LEAR - Liga de Escritores e Artistas Revolucionários - na Guerra Civil Espanhola em 1937 (PARASKEVAÍDIS, 2011).

¹⁸ “Esta materia se modela cuidadosamente a partir de la contención o liberación de su caudal de energía y de su expansión espacial”.

O compositor e regente boliviano Cergio Prudencio (*apud* CORRADO, 2014, p. 15) aponta também o uso de material austero, de caráter interválico ou timbrístico. Esta característica remete-se ao que Thomas Beimel nomeou como sua segunda decisão estética (depois da *tábula rasa*), que foi negar formas sentimentais de expressão – como a melodia – e criar um tom lacônico livre de qualquer ornamentação.

Sobre o *minimismo* representado por esta economia de recursos Graciela escreveu em seu site gp-magma.net referindo-se à obra *Austeras*, do compositor argentino Oscar Bazán. Segundo ela, o escasso uso de materiais aliado ao emprego de silêncios e à repetição ritualística dá à obra uma essencialidade, ao mesmo tempo que rejeita qualquer tipo de retórica. “O *minimismo* resultante se opõe ao *minimalismo* estadunidense da década dos sessenta, particularmente pela fonte histórica que o origina: a observação da experiência musical indígena” (PARASKEVAÍDIS, 2004)¹⁹.

Neste sentido, o uso de silêncios pela compositora – aliado à menor extensão temporal de suas peças –, representa mais um diferencial em relação ao *minimalismo* como se apresentou nos EUA, “com extensas macroestruturas” e “ausência total e voluntária de silêncios e de flutuações dinâmicas” (PARASKEVAÍDIS, *apud* ANASTÁCIO; ASSIS, 2019, p. 5).

Prudencio aponta também a ausência de uma estrutura formal discursiva e as mudanças súbitas de intensidade na composição de Graciela: “Para Graciela Paraskevaídís o manejo da intensidade é um recurso de apelo ao ouvinte, de convocatória à sua sensibilidade. Através da dinâmica ela denuncia, sofre, clama ou resiste”²⁰.

Exemplo desse procedimento pode ser conferido em sua peça *suono sogno* (1997), para violino solo e voz do intérprete, em que intensidade e articulação são trabalhadas de forma a dar expressividade à performance. De acordo com Luiza Gaspar Anastácio e Ana Cláudia de Assis,

[...] a utilização de distintos vibratos na voz, *crescendos* e *decrecendos* dentro da dinâmica *pppp* são alguns dos elementos que podem ser definidos no processo de construção da performance, para além das especificações da compositora a respeito (ANASTÁCIO; ASSIS, 2019, p. 4).

¹⁹ “[...] *el minimismo resultante se opone al minimismo estadounidense de la década de los sesenta, particularmente por la fuente histórica que lo origina: la observación de la experiencia musical indígena*”.

²⁰ “*Para Graciela Paraskevaídís el manejo de la intensidad es un recurso de apelación al oyente, de convocatoria a su sensibilidad. A través de la dinámica ella denuncia, se duele, clama o resiste*”.

É possível relacionar os procedimentos citados acerca da obra de Graciela com sua preocupação em estar constantemente atualizando sua forma de interpretar o tempo e a sociedade em que vive. Como disse Natalia Solomonoff:

Sem jamais ser programática, a criação desta compositora está em geral estimulada por sua percepção da realidade social, política e histórica circundante. É música que nasce de sua sensibilidade frente aos acontecimentos, frente aos homens e suas circunstâncias, frente à vida²¹ (SOLOMONOFF, *apud* CORRADO, *op. cit.*, p. 85).

A compositora designa como sua primeira obra *magma I*, para nove metais. Entre 1967 e 1984 ela comporia sete peças sob este título, em numeração contínua e crescente, sendo a última para 14 instrumentos de sopro, entre madeiras e metais. A formação das intermediárias foge aos conjuntos tradicionais de instrumentos, com exceção de *magma IV*, para quarteto de cordas. A preferência pelos sopros é explicada pela musicista como mais adequados à fusão em indeterminada massa sonora.

A palavra é outra de suas armas prediletas, optando por textos e versos de autores(as) por ela selecionados(as) cujo significado nem sempre fica claro quando a obra é vocal. Graciela opta muitas vezes por colocá-las no título – como, por exemplo, em *...a hombros del ruiseñor*, para piano (1997), cujo título deriva do poema *Ruiseñores de nuevo* do argentino Juan Gelman. Os versos do compositor e escritor brasileiro Chico Buarque de Hollanda em *Deus lhe pague* e *Construção* nomeiam suas *dos piezas para oboé y piano* (1995). As indicações de articulação e prosódia são incomuns e refletem a intenção da compositora: “cantar ‘como amordazado’, ‘angustiado’, ‘com desespero’, ‘como um grito’” (SOLOMONOFF, *apud* CORRADO, *op. cit.*, p. 88. Grifos da autora)²².

Na obra *viva voce* (2015), para piano, Graciela utiliza um de seus intervalos favoritos, a 4A – ou trítono. Apresenta-o em forma de díade, como trilo ou como cluster formado pelas notas intermediárias, de preferência nos registros extremos do instrumento (MONTEIRO DA SILVA, 2019, p. 300). O uso do extremo grave e do extremo agudo aparece em outras peças da compositora para o piano, como *um lado, outro lado* (1984). O abismo entre as alturas remete-se à já citada negação da discursividade e do uso de uma melodia no sentido tradicional do termo, além de adotar um caráter expressionista.

²¹ “Sin ser nunca programática, la creación de esta compositora está en general estimulada por su percepción de la realidad social, política e histórica circundante. Es música que nace de su sensibilidad hacia los hechos, hacia los hombres y sus circunstancias, hacia la vida”.

²² “cantar ‘como amordazado’, ‘angustiado’, ‘con desesperación’, ‘como un grito’”.

De acordo com a relação disposta por Graciela em gp-magma.net, suas últimas composições datam de 2016: *exento* e *Es hora*. A segunda é um dos raros exemplos de obras cujo título se inicia por uma letra maiúscula. Sobre elas não se obteve mais informação até a redação deste artigo, tampouco suas partituras constam do site da compositora.

A musicóloga

Coerente com sua atuação na composição foi a postura investigativa de Graciela Paraskavaídís enquanto observadora crítica da música de seu tempo, principalmente no tocante à América Latina. A pesquisadora buscou, cotidiana e ininterruptamente, preencher lacunas referentes à análise e registro da música erudita do continente, num ambiente em que esta é praticamente ignorada.

Os historiadores, os teóricos da cultura e da arte, os filósofos e sociólogos e, por que não dizer, os musicólogos latino-americanos – com as honrosas exceções do caso, claro – ainda não se ocuparam suficientemente das manifestações musicais contemporâneas eruditas. A literatura, as artes visuais ou a música popular parecem receber mais atenção neste sentido. Talvez por isso alguns compositores começaram a se dedicar a estes temas (PARASKEVAÍDIS, 2014, p. 2)²³

A criação e manutenção dos sites latinoamerica-musica.net e de seu site pessoal gp-magma.net foram os principais veículos de disseminação de suas descobertas, avaliações e indagações, práticas que não abandonou até pouco antes de seu falecimento. Fez questão de reunir, organizar e digitalizar documentações referentes a encontros e eventos, como, por exemplo, os *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea* (1971-1989) – de cuja equipe organizadora participou a partir da quinta edição até o final.

A documentação dos quinze eventos - pôsteres, informes, fichas de inscrição, recortes de jornais, circulares, correspondência entre membros da equipe organizadora, destes com instituições, colaboradores, docentes e alunos, assim como o acervo dos registros gravados em diferentes suportes – foi abrigada, por decisão dos integrantes da equipe, majoritariamente na secretaria executiva com sede em Montevidéu, e parcialmente em São Paulo com Conrado Silva e no Rio de Janeiro com José Maria Neves. [...]

²³ “Los historiadores, los teóricos de la cultura y del arte, los filósofos y sociólogos y ¿por qué no decirlo? los musicólogos latinoamericanos - con las honrosas excepciones del caso, claro - aún no se han ocupado lo suficientemente de las manifestaciones musicales contemporáneas cultas. La literatura, las artes visuales o la música popular parecen haber recibido más atención en este sentido. Quizás por eso algunos compositores han comenzado a dedicarse a estos temas”.

A presente compilação surge destas fontes originais e foi ordenada cronologicamente (PARASKEVAÍDIS, 2009-2014, p. 2-3).²⁴

Em latinoamerica-musica.net, fez publicar textos em espanhol, português, inglês e alemão, de autores e autoras diversos(as). Dividiu os assuntos em abas, tais como “compositores”, “obras”, “sociedade”, “história”, “ensino”, “pontos de vista”, “relações”, “biografias” e “vínculos” (links) com autores e compositores, bem como com instituições.

Da aba referente a compositores constam textos de Oscar Bazán, Osvaldo Budón, Ilza Nogueira, Julio Estrada, Gerardo Gandini, Carlos Mastropiero, Chico Mello e William Ortiz acerca de suas obras ou reflexões sobre a música de seu tempo; al lado de artigos de Fausto Borém, Thomas Beimel, Ricardo Zelarayán, Omar Corrado, Pablo Fessel, Coriún Aharonián, José Ardévol, Carlos Kater, Tim Rescala, Tato Taborda, Olga Picún, Max Nyffeler, Cergio Prudencio e da própria Graciela Paraskevaídis sobre outros(as) compositores(as).

Também prolíficas são as demais abas do site, repletas de informação nos quatro idiomas citados.

Em gp-magma.net, a compositora declara sua própria produção, seja musical ou literária. Apresenta como abas “biografia”, “obras”, “partituras”, “CDs”, “edições”, “fotos”, “testemunhos”, “textos” e “vínculos”, além da portada inicial²⁵. Os idiomas disponíveis são: espanhol, inglês e alemão. Nessa plataforma Graciela disponibilizou ampla e gratuitamente todas as partituras de suas composições, com exceção das duas compostas em 2016.

Paralelamente ao trabalho de catalogação, redação e publicação, Graciela fez um trabalho de observação e reflexão sobre a música da América Latina dos séculos XX e XXI. Dissertou sobre a música dodecafônica e o serialismo no continente (1985), contou

²⁴ “La documentación de los quince eventos - afiches 3, informes, folletos, fichas de inscripción 4, recortes de prensa, circulares, correspondencia entre los miembros del equipo organizador, de estos con instituciones, colaboradores, docentes y alumnos, así como el acervo de los registros grabados en diferentes soportes - fue albergada, por decisión de los integrantes del equipo, mayoritariamente en la secretaria ejecutiva con sede en Montevideo, y parcialmente en San Pablo con Conrado Silva y en Río de Janeiro con José Maria Neves. [...] La presente compilación surge de estas fuentes originales y ha sido ordenada cronológicamente”.

²⁵ “‘biografía’, ‘obras’, ‘partituras’, ‘fonogramas’, ‘ediciones’, ‘imágenes’, ‘testimonios’, ‘textos’, ‘vínculos’”.

sobre a relação de Luigi Nono com a América Latina (2005), entrevistou o compositor e difusor do dodecafonismo no Brasil Hans-Joachim Koellreutter (1989), entre outros.

Em 2014, ela apontou alguns aspectos na música erudita do continente, chamando atenção para o que identificava ser uma espécie de “calmaria” em relação à estética, forma e linguagem. São suas palavras:

Tenho claríssimo que é tão perigoso reduzir e generalizar esta situação quanto prematuro externar opiniões sem a devida perspectiva. Em dez anos, é provável que eu tenha que desdizer algumas das minhas visões sobre a música erudita de hoje. Não obstante, baseada no contato com a mesma nesses anos, arrisco algumas observações de índole geral (PARASKEVAÍDIS, 2014, p. 7)²⁶.

O primeiro ponto realçado por Graciela foi o ressurgimento de gêneros tradicionais como a ópera, em especial em metrópoles como Buenos Aires, Cidade do México e Rio de Janeiro, onde havia condições de infraestrutura para tal. Ela apontou como adeptos dessa corrente os compositores argentinos discípulos de Gerardo Gandini, bem como os mexicanos Mario Lavista e Julio Estrada, os brasileiros Jorge Antunes, Tato Taborda e Tim Rescala, e o boliviano Cergio Prudencio.

Em segundo lugar ela anotou o surgimento de conjuntos de câmara com formação não convencional, abarcando músicos com experiência na linguagem “contemporânea”.

As obras para instrumentos solistas seguiam sendo compostas, com abordagens mais desvinculadas da técnica e do uso tradicional dos mesmos. Já as obras orquestrais eram cada vez mais raras, a não ser por encomendas de instituições e entidades financiadoras. A compositora observou um apego ao repertório sinfônico do passado como uma das causas desta ocorrência.

Em relação ao uso de tecnologias, registrou o uso de todo tipo de combinações multimídia, com ou sem cena.

²⁶ “Tengo clarísimo que es tan peligroso reducir y generalizar esta situación como tan prematuro brindar opiniones sin la debida perspectiva. En diez años, es probable que tenga que desdecirme de alguna de las visiones sobre la música culta de hoy. No obstante, en base a una frecuentación de la misma en estos años, arriesgo algunas observaciones de índole general”.

Notou a substituição da abstração e da teorização pelo sensorial e material. Ao mesmo tempo, observou um parco apreço pela forma e pouca preocupação com estruturas.

Diferentemente do que se manifestou na segunda metade do século XX, no XXI as composições não faziam referência a fatos ou sentimentos relacionados a épocas passadas.

O aumento quantitativo de conjuntos andinos de inspiração indígena na Argentina, Peru, Chile e Equador foi visto pela compositora como pouco crítico às questões decoloniais. Ela avaliou estes grupos como frutos de incentivos acadêmicos mais preocupados em cumprir um protocolo do que propriamente como posturas de resistência e de valorização das raízes do continente.

Concomitantemente, observou uma proliferação de músicas que chamou de formato “zero” e “light”, em consequência à globalização.

Finalmente, concluiu que as políticas culturais da América Latina seguiam indiferentes à inclusão da música erudita contemporânea como meta. Raramente apoiavam, por meio programas de incentivo e difusão, o surgimento de novas composições advindas das reflexões e inquietudes dos compositores e das compositoras no momento presente.

Tais considerações, feitas por Graciela Paraskevaídis (2014, p. 8-9) três anos antes de seu falecimento, a levaram a elogiar a postura da banca julgadora por ocasião do Prêmio de Composição Casa de las Américas 2011: os compositores Alejandro Cardona (CRI), Cergio Prudencio (BOL) e Juan Piñera (CUB) decidiram não conceder o prêmio a qualquer das 15 composições concorrentes. A justificativa foi que, sendo este um concurso tão importante para a música latino-americana e caribenha, não poderiam concordar com a “situação crítica da composição musical e, por extensão, dos processos formativos desenvolvidos na América Latina e no Caribe”²⁷.

²⁷ “Partiendo del reconocimiento de la importancia del espacio cultural que representa este Premio para la América Latina y el Caribe, el jurado integrado por Alejandro Cardona (Costa Rica), Cergio Prudencio (Bolivia) y Juan Piñera (Cuba), 9 luego de evaluar las quince obras concursantes decide, por unanimidad, declarar desierto el Premio de Composición Casa de las Américas 2011, por considerar que éstas reflejan la situación crítica de la composición musical y, por extensión, de los procesos formativos desarrollados en Latinoamérica y el Caribe”.

Sobre as mulheres que, além de ser mulheres, compõem.

Graciela não se declarava feminista. Sua postura em relação às compositoras, principalmente na América Latina, fazia parte de sua natureza observadora, crítica e militante. Entre janeiro de 1988 e dezembro de 1989 catalogou, em trabalho para a Escuela Universitaria de Música de Montevideo, 167 compositoras do continente, dos seguintes países: Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Chile, El Salvador, Honduras, México, Paraguai, Peru, Porto Rico, República Dominicana, Uruguai e Venezuela. Desta investigação tirou algumas conclusões que, como era comum em suas pesquisas, listou ao final, juntamente com uma extensa bibliografia.

Aparentemente esse trabalho pragmático derivou de algumas ponderações que a compositora realizara anos antes, por exemplo, quando externou em artigo à revista *Pauta*, do México, seu inconformismo com o modo como as mulheres eram desacreditadas e desestimuladas a enveredar no terreno da criação musical por seus professores e colegas homens. Já no início do texto, que intitulou *Acerca de las mujeres que, además de ser mujeres, componen* (1986), ela disse:

A questão da mulher como criadora de bens musicais começa frequentemente com uma frase dita – e ouvida – com admirado assombro: “Para uma mulher, não está mal!” Se esconde aí não só o benevolente e irônico sorriso ante as surpreendentes e inesperadas proezas de um macaco amestrado, senão também o paternalismo machista do amo seguro de si mesmo, arrogante e generosamente superprotetor dominando sobre todas as raças e espécies inferiores e infra-humanas: negros, indígenas, mulheres... (PARASKEVAÍDIS, 1986, p. 54)²⁸.

Isto posto, Graciela questiona o quanto este machismo, patriarcal e arrogante, incide sobre as mulheres ocidentais provocando nelas uma dúvida acerca de sua própria capacidade intelectual e criativa. Mais uma vez ampliando o espectro, ela levanta a hipótese de ser este modelo herdado da situação colonial por que passaram os países latino-americanos. Segundo ela,

[...] caberia destacar que, [o machismo] também foi gerado por fontes europeias, pois, entre os muitos defeitos e imperfeições que encontrou o conquistador no índio americano, não parece haver figurado o machismo,

²⁸ *La cuestión de la mujer como creadora de bienes musicales comienza a menudo con una frase dicha – y oída – con admirado asombro: “¡Para una mujer, no está mal!” Se esconde allí no solo la benevolente e irónica sonrisa ante las sorprendentes e inesperadas proezas de un mono amaestrado, sino también el paternalismo machista del amo seguro de sí mismo, arrogante y generosamente sobreprotetor dominando sobre todas las razas y especies inferiores e infrahumanas: negros, indígenas, mujeres...”*

implantado com os mesmos sutis métodos com que se levou a cabo exterminios e humilhações... (PARASKEVAÍDIS, 1986, p. 54)²⁹

Nesse primeiro artigo sobre o tema, Graciela ressalta que às mulheres foi concedido, ou, apontado, um caminho no âmbito da educação musical, assim como da interpretação de peças vocais e/ou para piano. Ela também menciona a existência de uma espécie de gueto, onde as compositoras poderiam divulgar suas obras e trocar experiências musicais: festivais, encontros, saraus, de e para mulheres. Corrobora para este destino quase implacável a ausência de uma formação sólida também a nível ideológico, “para assumir suas responsabilidades e concentrar esforços na problemática que a afeta – como mulher e como criadora – no seu âmbito sociocultural” (*idem*, p. 55)³⁰. Como se pode constatar, ela não poupava críticas também às colegas de gênero no tocante a encarar os desafios e conquistar espaços.

Da mesma forma como comentou que os(as) musicólogos(as) nem sempre se dedicavam a conhecer, decifrar e registrar a música deste continente, ao que muitos(as) compositores(as) responderam tomando para si a tarefa, Graciela se debruçou sobre a composição das mulheres latino-americanas a fim de saber quantas de fato existiam e o que e como estavam trabalhando. Foi quando iniciou a pesquisa para a Escuela Universitaria de Música.

Desta investigação tirou algumas conclusões que, como era comum em suas pesquisas, listou³¹:

1. As compositoras latino-americanas – assim como os compositores do mesmo continente – afirmaram-se gradualmente afastando-se com esforço da música de salão do século XIX.
2. Foi a partir da segunda metade do século XX que as compositoras se conscientizaram do que esperavam e desejavam ser no cenário musical. Tornaram-se mais críticas, mais exigentes, mais originais.

²⁹ [...] *cabría destacar que, [el machismo] también, fue generado por fuentes europeas, pues, entre los muchos defectos e imperfecciones que encontró el conquistador en el indio americano, no parece haber figurado el machismo, implantado con los mismos sutiles métodos con que se llevaron a cabo exterminios y humillaciones...*”

³⁰ “[...] *para asumir sus responsabilidades y concentrar esfuerzos en la problemática que la afecta – como mujer y como creadora – en su ámbito sociocultural*”.

³¹ Os itens que se seguem estão em PARASKEVAÍDIS, 1989, p. 252-256. Dados nas Referências.

3. A maioria delas uniu a prática da composição à atividade pedagógica, interpretativa e/ou investigativa.
4. Grande parte das compositoras manejaram os novos meios tecnológicos a disposição após 1950, embora houvesse uma predileção pela música instrumental e vocal. Muitas enveredaram para a música de cinema, teatro, dança e espetáculos mistos.
5. Graciela opinou que as compositoras apareciam com maior frequência entre colegas compositores em eventos voltados à música contemporânea. Em sua visão, a penetração de mulheres nestes encontros ocorreu mais na América Latina do que na Europa Ocidental ou nos EUA, onde as musicistas ficavam mais restritas a eventos de cunho feminista³².
6. Neste item a compositora questionou “por que há menos mulheres que compõem do que homens que compõem? Caberia se perguntar também por que há menos mulheres que homens parlamentares, menos decanas que decanos, menos professores que professoras, menos enfermeiros que enfermeiras?” E respondeu que isso derivava da educação ainda vigente, baseada em modelos masculinos considerados superiores, ensinados e cultivados pelas próprias mulheres (mães, irmãs, esposas, professoras). Tais modelos separados (“mamãe cozinha/ papai trabalha”)³³ haviam sido e seguiam sendo cristalizados sem questionamento³⁴.
7. Nos lugares do continente em que situações e fatores de ordem social possibilitavam, a compositora notou a presença de mulheres na criação musical. Entretanto, chamou atenção para sociedades matriarcais – como em regiões da Bolívia, Equador ou Peru – em que o que chamou de *europização* não foi tão evidente a ponto de as mulheres sentirem necessidade de ingressar nessa área.

³² Pode-se comprovar esta observação da compositora comparando a documentação referente aos Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea à dos Cursos de Verão de Darmstadt no mesmo período. Há uma presença maior de mulheres nos primeiros que nos últimos.

³³ “*mamá cocina / papá trabaja*”.

³⁴ “¿*Por que hay menos mujeres que componen que hombres que componen? Cabría preguntarse también: ¿Por que hay menos parlamentarias que parlamentarios, menos decanas que decanos, menos maestros que maestras, menos enfermeros que enfermeras?*”

“Seria forçar uma realidade que tem outras prioridades e outras formas de expressão individuais e coletivas”³⁵.

8. Onde as compositoras atuaram, Graciela enxergou posturas semelhantes às dos compositores em relação aos mesmos problemas, como a questão da dependência cultural e artística em relação ao chamado Primeiro Mundo. O próprio modelo machista e patriarcal é visto por ela como herança do colonialismo do continente.
9. Consequentemente, constatou que as compositoras existiam em maior número em países ou regiões latino-americanas onde houve um maior índice de branqueamento provocado pela colonização europeia.
10. Finalmente, as compositoras insistiram em trazer às sociedades suas propostas de comunicação e participação, transmitindo-as por meio da criação musical e artística. Como escreveu Graciela, isso não diferia da urgência de seus pares do gênero masculino.

A mulher deve seguir aprendendo e educando ao homem e a si mesma – há muitas que já o fazem em muitos lugares e em muitas atividades –, deve ir conquistando seu lugar, seu espaço, sua presença, sem falsos pudores nem falsos inimigos, onde considere – honesta e profundamente – que deve agir, influenciar, incidir. [...] E deve recordar que não é a única relegada, que não é a única vítima de um setor discriminado de diferentes maneiras ao longo da História... (PARASKEVAÍDIS, 1989, p. 256)³⁶.

Considerações finais

Graciela Paraskevaídis faleceu em 21 de fevereiro de 2017. No decorrer daquele ano várias homenagens foram feitas a ela, destacando a importância de seu legado musical, literário, investigativo e humanista. Além da Argentina e do Uruguai – países de que era cidadã – a Alemanha, a Grécia, a Espanha e a Colômbia, entre outros, renderam-lhe tributos.

³⁵ “Sería forzar una realidad que tiene otras prioridades y otras formas de expresión individuales y colectivas”.

³⁶ “La mujer debe seguir aprendiendo y educando al hombre y a sí misma – hay muchas que ya lo hacen en muchas partes y en muchas actividades –, debe ir conquistando su lugar, su espacio, su presencia, sin falsos pudores ni falsos enemigos, allí donde considere – honesta y profundamente – que debe accionar, influir, incidir. (...) Y debe recordar que no es la única relegada, que no es la única víctima de un sector discriminado de diferentes maneras a lo largo de la Historia...”.

A revista alemã *MusikTexte* n. 153 fez publicar vários artigos sobre a compositora e sua obra. O teatro Megaron de Atenas incluiu um concerto com suas composições na programação da bienal Documenta 14 de Kassel. A rádio da Universidade Nacional de Bogotá (COL) apresentou um ciclo de quatro programas a ela dedicados, enquanto o Círculo Colombiano de Música Contemporânea ofereceu uma palestra sobre Graciela em suas Jornadas anuais. Soma-se a essas manifestações a exibição do documentário *libres en el sonido*, de Ricardo Casas, sobre a compositora em Barcelona (ESP)³⁷.

Sua música, atuação em equipes organizadoras de eventos culturais e musicais, assim como sua vasta produção literária e musicológica, seguem vivas e relevantes para a comunidade latino-americana e além.

Aos 80 anos de seu nascimento, seu pensamento crítico tem ainda muito dizer e merece ser lembrado e divulgado.

Catálogo de obras³⁸

magma I (1966/67)

Para trompeta en do, trompeta en si \flat , cuatro cornos, dos trombones y tuba

La terra e la morte (1968, texto: Cesare Pavese)

Para coro mixto a cappella

magma II (1968)

Para cuatro trombones

“libertà va cercando ...” (1969, texto: Dante Alighieri)

Para coro mixto a cappella

Aphorismen (1969, texto: Karl Kraus)

Para dos recitantes, piano, percusión y cinta realizada en estudio privado

³⁷ Cf.: *Un año sin Graciela Paraskevaídís*. 2018. Dados na Bibliografia.

³⁸ As obras citadas constam do site gp-magma.net da compositora e foram copiadas como se encontram, em espanhol.

E desidero solo colori (1969, texto: Cesare Pavese)

Para coro femenino a cappella

mellonta tauta (1970)

Para acordeón

Die Hand voller Stunden (1970, texto: Paul Celan)

Para nueve voces mixtas a cappella.

Schatten (1970, texto: de Karl Kraus)

Para soprano y barítono amplificados

Schattenreich (1972, texto: Hans Magnus Enzensberger)

Para cuarteto vocal

magma III (1974)

Para flauta, trombón, chelo y piano

magma IV (1974)

Para cuarteto de cuerdas

huauqui (1975)

electroacústica, realizada en elac, pequeño estudio de Montevideo

magma V (1977)

Para cuatro quenenas

A entera revisión del público en general (1978/81)

electroacústica, realizada en elac, pequeño estudio de Montevideo

todavía no (1979)

Para tres flautas y tres clarinetes

magma VI (1979)

Para dos trompetas y dos trombones

y ... es como todo (1980)

Para dos flautas, dos clarinetes, trompeta y corno

un lado, otro lado (1984)

Para piano

magma VII (1984)

Para flautín, dos flautas, flauta en sol, clarinete en mi \flat , dos clarinetes en si \flat , clarinete bajo, dos trompetas, dos cornos, dos trombones

más fuerza tiene (1984)

Para clarinete

tres piezas infantiles (1986)

Para piano

el grito en el cielo (1987)

Para coro mixto a cappella

dos piezas para pequeño conjunto (1989)

Para oboe, clarinete, trompeta, claves y piano

sendas (1992)

Para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompeta, corno, trombón y piano

el nervio de arnold (1992)

Para guitarra

“algún sonido de la vida” (1993)

Para dos oboes

nada (1993)

Para soprano

ta (1994)

Para flauta, oboe, clarinete y piano

otra vez (1994)

Para piano

pero están (1994)

Para flauta, oboe y soprano

No quiero oír ya más campanas (1995)

Para flautín, flauta, flauta en sol, oboe, corno inglés, clarinete en mi \flat , clarinete en si \flat , clarinete bajo, sirena, dos cornos, dos trombones, tuba

dos piezas para oboe y piano (1995)

I. ...pelo grito demente...

II. ...como se ouvisse

en abril (1996)

Para piano

hacen así (1996)

Para cuarteto de percusión: xilófono, wood-block, gong y cuatro pares de claves

... a hombros del ruiseñor (1997)

Para piano

Alter Duft [Viejo perfume] (1997)

Para clarinete, guitarra, mandolina, violín, viola y chelo

libres en el sonido presos en el sonido (1997)

Para flauta, clarinete, piano, violín y chelo

suono sogno (1997)

Para violín

discordia (1998)

Para nueve voces solistas a cappella

contra la olvidación (1998)

Para piano

solos (1998)

Para flauta en sol y guitarra

piezas de bolsillo (1999)

Para cuatro percusionistas

dos piezas para piano (2001)

... il remoto silenzio (2002)

Para chelo

Soy de un país donde (2002)

Para trompeta, corno, trombón y tuba

Aruaru (2003, texto: Vicente Huidobro)

Para mediosoprano, clarinete, violín, chelo y piano

¿Y si fuera cierto? (2003)

Para flauta en sol, corno inglés y piano

wandernde klänge [sonidos errantes] (2004)

Para clarinete bajo, trompeta, guitarra, mandolina, violín, viola y chelo

“... y allá andará, según se dice ...” (2004/05)

Para pinkillos, tarkas, sikus, 2 wankaras, 1 par de claves.

tris (2005)

Para oboe, fagot y contrabajo

ático (2006)

Para flautín y flauta dulce sopranino

réplica (2007)

Para clave

alibi (2008)

Para cuarteto de saxofones

cada cual (2010)

Para piano a cuatro manos

bajo otros cielos (2011)

Para aerófonos y percusiones altiplánicas.

sin ir más lejos (2013)

Para flauta en sol, piano y percusión

un par (2015)

Para piano

175

viva voce (2015)

Para piano

exento (2016)

Para oboe

Es hora (2016)

Para dos percussionistas

Referências

ANASTÁCIO, Luiza G.; ASSIS, Ana C. Entre sons, silêncios e utopias: considerações sobre Graciela Paraskevaídís e sua obra *suono sogno*. In: *XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Pelotas, RS, 2019. Disponível em: <http://anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/viewFile/5756/2210>. Acesso em: 24/04/2020.

ARETZ, Isabel. *América Latina en su música*. México D. F.: Siglo XXI Editores, 1987.

CORRADO, Omar. *En diccionarios*. 2006. Disponível em: http://www.gp-magma.net/es_testimonio.html#So. Acesso em: 12/02/2020.

CORRADO, Omar (org.). *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídís*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2014.

MONTEIRO DA SILVA, Eliana. *Beatriz Balzi e o piano da América Latina: a música erudita deste continente analisada a partir das gravações da pianista na série de CDs Compositores Latino-americanos*. São Paulo: Tese de Doutorado em Música, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2014.

_____. *Compositoras latino-americanas: vida, obra, análise de peças para piano*. São Paulo: Ficções Editora, 2019. Disponível em: http://ficcoes.com.br/livros/compositoras_la.html. Acesso em: 12/02/2020.

PARASKEVAÍDIS, Graciela. Acerca de las mujeres que, además de ser mujeres, componen. In: *Pauta: cuadernos de teoría y crítica musical*, n. 17. México D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1986.

_____. *Apuntes sobre Luigi Nono y su relación con América Latina*. 2005. Disponível em: <https://www.latinoamerica-musica.net/historia/nono/apuntes.html>. Acesso em: 12/02/2020.

_____. *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea: una documentación*. Montevideo, 2009-2014. Disponível em: <https://www.latinoamerica-musica.net/index.html>. Acesso em: 13/02/2020.

_____. *Edgard Varèse y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tempo: algunas historias en redondo*. 2001. Disponível em: <https://www.latinoamerica-musica.net/compositores/varese/paras-es.html>. Acesso em: 12/02/2020.

_____. *Homenaje a Silvestre Revueltas*. 2011. Disponível em: http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/Revueltas%202011.pdf. Acesso em: 12/02/2020.

_____. *Juan Carlos Paz*. 2003. Disponível em: www.latinoamerica-musica.net/bio/paz.html. Acesso em: 10/2/2020.

_____. *La mujer como creadora de bienes musicales en América Latina: una documentación*. Montevideo: Escuela Universitaria de Música, 1989.

_____. *Las Austeras de Oscar Bazán*. 2004. Disponível em: http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-Austeras.pdf. Acesso em: 12/02/2020.

_____. *Luis Campodónico, compositor*. Montevideo: Ediciones Tacuabé, 1999.

PINTO, Guilherme de Alencar. Libertad y rebeldia. In: *Brecha*, Edición 1631, febrero de 2017. Disponível em: <https://brecha.com.uy/libertad-y-rebeldia/>. Acesso em: 14/02/2020.

REVUELTAS, Silvestre; REVUELTAS, Rosaura (recop.). *Silvestre Revueltas por él mismo: apuntes autobiográficos, diarios, correspondencia y otros escritos de un gran músico*. México D. F.: Ediciones Era, S.A. de C.V., 1989.

_____. *Notas sueltas sobre la música culta reciente en América Latina*. 2014. Disponível em: <http://www.gp-magma.net/pdf/partituras/Notas%20sueatas%20sobre%20la%20musica%20culta%20reciente%20en%20AL.pdf>. Acesso em: 12/02/2020.

Un año sin Graciela Paraskevaídis. In: *Diario La Juventud*, 22/02/2018. Disponível em: <https://www.diariolajuventud.com/single-post/2018/02/22/Un-a%C3%B1o-sin-Graciela-Paraskeva%C3%ADdis-1940-2017>. Acesso em: 14/02/2020.