

revistamúsica

Publicação do Programa de
Pós-Graduação em Música

Vol. 19, No. 1 – 2019

julho

ISSN 2238 - 7625 (Online)

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



Dossiê temático

**Bicentenário de Clara Schumann (1819-2019),
uma reflexão sobre a atuação e a visibilidade
das mulheres na música**

Editora convidada: Profa. Dra. Eliana Monteiro da Silva



ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



revistamúsica

A cor lilás no título da revista faz referência ao 8 de março, Dia Internacional das Mulheres.

REVISTA MÚSICA

Fundada em 1990, a REVISTA MÚSICA, é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). A Revista publica predominantemente artigos originais resultantes de pesquisa científica, incluindo também outros tipos de contribuições significativas para a área (traduções, entrevistas, resenhas).

As contribuições devem ser da área de pesquisa em Música, contemplando também as suas diversas interfaces. As resenhas devem ser de livros publicados há menos de dois anos. As traduções devem ser, preferencialmente, de textos clássicos da área.

Entrevistas com músicos e personalidades relacionadas à música serão consideradas. Serão analisados artigos e outros trabalhos inéditos em português, espanhol, inglês e francês.

As submissões podem ser encaminhadas em fluxo contínuo através do Open Journal System (OJS): <http://www.revistas.usp.br/revistamusica/about/submissions>
Demais informações via correio eletrônico para: revistappgmus@usp.br

The “Revista Música”, is an academic refereed journal, published by the Graduate Program in Music of the School of Communication and Arts, University of São Paulo (Brazil). Founded in 1990, this journal publishes predominantly original articles, including also other types of significant contributions to the field of research in music (translations, interviews, reviews, scores).

We welcome submissions on any aspect of music research in English, Spanish, and Portuguese languages. Reviews of books and interviews are also welcome. This journal accepts submissions continuously.

Submission guidelines: <http://www.revistas.usp.br/revistamusica/about/submissions>

Should you have any questions, do not hesitate to contact the editor:
revistappgmus@usp.br

Fundada en 1990, la REVISTA MÚSICA es una publicación del Programa de Posgrado en Música de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de Sao Paulo (ECA/USP). La Revista publica principalmente artículos originales resultantes de investigación científica, incluyendo también otros tipos de contribuciones significativas para el área (traducciones, entrevistas, reseñas). Las contribuciones deben ser del área de investigación en Música, contemplando también sus diversas interfaces. Las reseñas deben ser de libros publicados hace menos de dos años. Las traducciones deben ser, preferencialmente, de textos clásicos del área. Serán analizados artículos y otros trabajos inéditos en portugués, español, y inglés.

Las contribuciones pueden ser encaminados continuamente a través del Open Journal System (OJS): <http://www.revistas.usp.br/revistamusica/about/submissions>

Para mayores informaciones escriba a: revistappgmus@usp.br

Foto da capa: “Clara Schumann” (Franz von Lenbach, 1878).

Domínio público. Obtido em:

https://en.wikipedia.org/wiki/Clara_Schumann#/media/File:Clara_Schumann_1878.jpg

revistamúsica

Publicação do Programa de
Pós-Graduação em Música

Vol. 19, No. 1 – 2019

julho

ISSN 2238 - 7625 (Online)

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



EDITOR-RESPONSÁVEL
Paulo de Tarso Salles

EDITORA CONVIDADA
Eliana Monteiro da Silva

EDITORES ASSISTENTES
Ciro Paulo Visconti
Joel Miranda Bravo de
Albuquerque
José de Carvalho Oliveira
Juliana Ripke
Lucas Zangirolami Bonetti
Regina Rocha Felice

COMISSÃO EDITORIAL
Adriana Lopes da Cunha Moreira
Diósnió Machado Neto
Eduardo Henrique Soares Monteiro
Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta
Luciana Sayure Shimabuco
Maria Tereza Alencar Brito
Mário Rodrigues Videira Junior
Monica Isabel Lucas
Rogério Luiz Moraes Costa
Silvio Ferraz Mello Filho

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Andy Hamilton, Durham University, Reino Unido
Antonia Soulez, Université de Paris 8, França
Emanuele Senici, Università di Roma (La
Sapienza), Itália
Flávia Toni, IEB/USP, Brasil
Gianmario Borio, Università di Pavia, Itália
Jean-Yves Bosseur, CNRS, França
João Pedro Paiva de Oliveira, UFMG, Brasil
John Rink, University of Cambridge, Reino Unido
José Oscar de Almeida Marques, Unicamp, Brasil
Lia Tomás, UNESP, Brasil
Lydia Goehr, Columbia University, EUA

Mario Vieira de Carvalho, Universidade Nova de
Lisboa/CESEM, Portugal
Mark-Evan Bonds, University of North Carolina,
EUA
Michela Garda, Università di Pavia, Itália
Nick Zangwill, University of Hull, Reino Unido
Paulo Chagas, University of California Riverside,
EUA
Rodrigo Duarte, UFMG, Brasil
Rui Vieira Nery, Universidade de Évora, Portugal
Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo, UDESC,
Brasil

5

Correspondência e artigos para publicação deverão ser encaminhados à:
Correspondence and articles for publications should be addressed to:

REVISTA MÚSICA – ISSN 2238-7625 (Online)
<http://www.revistas.usp.br/revistamusica>
E-Mail: revistappgmus@usp.br
Programa de Pós-Graduação em Música da ECA/USP
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443
Cidade Universitária
05508-020 - São Paulo, SP – Brasil

Catálogo na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Revista Música / Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e
Artes, Universidade de São Paulo. – v. 1. n. 1 (1990)-. São Paulo : ECA-USP/PPGM,
1990-
ISSN 2238-7625 (Online)
1. Música. I. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes.
Programa de Pós-Graduação em Música.

CDD 21.ed. – 780

As opiniões e ideias veiculadas em textos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores.

Sumário

Artigos

Apresentação – Paulo de Tarso Salles	7
Priscila M. Ribeiro “ASCENDEU A ESTRELA DALVA NUM FACHO DE BRANCA LUZ”: OS SISTEMAS DE CANTORIA DA FOLIA DE REIS DOS PRUDÊNCIO DE CAJURU-SP	10
Tiago Eric de Abreu FONOSFERAS DA ANTIGUIDADE: O CAMPO LÍTERO-MUSICAL	41
Pedro Ribeiro Cardoso ECONOMIA DE MARCAÇÕES: A RELAÇÃO ENTRE INTÉRPRETE E COMPOSITOR A PARTIR DOS PRELÚDIOS PARA CRAVO FRANCESES DOS SÉCULOS XVII E XVIII	68
Jucimara P. Voltarelli e Claudio B. O. Ferraz GEOGRAFICIDADES MUSICAIS: PENSANDO ATRAVÉS DO ÁLBUM <i>A HARD DAY'S NIGHT</i>	81
Paulo Santos ELEMENTOS COMPOSICIONAIS CONSTITUTIVOS DE QUATRO PEÇAS DE DIFERENTES GÊNEROS AO LONGO DA OBRA DE DOMINGUINHOS	99

Dossiê temático

Notas de editora convidada – Eliana Monteiro da Silva	119
Nilcéia Baroncelli CLARA SCHUMANN E TERESA CARREÑO	123
Rodrigo Cantos Savelli Gomes O GRUPO CHIQUINHA GONZAGA E A COMPOSIÇÃO “ATRAENTE”: NARRATIVAS BIOGRÁFICAS	132
Antonilde Rosa Pires e Andrea Albuquerque Adour da Câmara ÓPERA, RAÇA E GÊNERO SOB O PONTO DE VISTA DE ARTISTAS NEGRAS(OS)	149
Iracele Lívero de Souza EUNICE KATUNDA: O CAMINHO INCERTO DE UM GÊNIO CERTO	173
Romina Dezilio GÊNERO, POLÍTICA Y ESPACIO: ESTUDIO SOBRE LA ACTUACIÓN DE CELIA TORRÁ EN EL TEATRO COLÓN DE BUENOS AIRES COMO COMPOSITORA Y DIRECTORA DE ORQUESTA	197
Thaís Fernandes Santos FEMINISMO E POLÍTICA NA MÚSICA ERUDITA NO BRASIL	220
Carmen Piñero Gil ASOCIACIONES Y OTRAS ENTIDADES DE MUJERES Y MÚSICA EN ESPAÑA: HONRAR EL PASADO MIRANDO AL FUTURO	241
Isabel Nogueira; Tânia Neiva e Camila Zerbinatti REFLEXÕES SOBRE SOCIABILIDADES DIGITAIS E “OUTRAS” E CIBERFEMINISMOS EM TRÊS INICIATIVAS NA MÚSICA	255
Amilcar Zani; Heloísa Fortes Zani e Eliana Monteiro da Silva: Resenha do livro <i>La música para Clara</i> , escrito pela chilena Elizabeth Subercaseaux.	279
Marisa Milan Candido e Eliana Monteiro da Silva: Resenha do livro <i>Eunice Katunda: musicista brasileira</i> , de Carlos Kater.	289
Eliana Monteiro da Silva A CONTRIBUIÇÃO DAS COMPOSITORAS BRASILEIRAS À CANÇÃO E AO FEMINISMO: ENTREVISTA COM CARÔ MURGEL	300
PARTITURAS	
Patricia de Carli. <i>Pendule</i> , para trio	311
Valéria Bonafé. <i>i-131</i>	316

Apresentação

Paulo de Tarso Salles
ptsalles@usp.br | USP

Nesta edição da **Revista Música** temos artigos avulsos, com temática livre (onde questões musicais podem ser abordadas a partir de suas várias intersecções com outras áreas do conhecimento) enviados em fluxo contínuo e um dossiê temático. O dossiê é apresentado mais adiante pela editora convidada, Eliana Monteiro da Silva, pesquisadora com atuação destacada no meio acadêmico brasileiro e internacional, especialmente na reflexão sobre a visibilidade das mulheres na música, pensado a propósito do bicentenário de Clara Schumann (1819-1896); cuidarei, portanto, de apresentar os artigos aqui publicados e não relacionados a esse dossiê.

Os textos avulsos apresentam grande diversidade, como já é costume nesta publicação. O trabalho de Priscila Ribeiro, “Ascendeu a Estrela Dalva num facho de branca luz: os sistemas de cantoria da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru – SP”, mostra alguns aspectos que estruturam a festa devocional organizada pela família Prudêncio na cidade de Cajuru, interior de São Paulo. Violeira, cantora e clarinetista, Priscila Ribeiro associa o rigor de pesquisadora com sua vivência como “cantadora e tocadora” nesse evento que é tradição de sua família, revelando aspectos desse complexo sistema cultural.

Os textos seguintes saem do território da zona rural brasileira e viajam por outras esferas e fonosferas: Tiago Eric de Abreu, pesquisador de Universidade Federal de Uberlândia, em “Fonosferas da Antiguidade: o campo lítero-musical”, adentra pelo campo semântico e estético musical, tecendo relações entre as inflexões da voz e a escritura vocal de acordo com a tradição grega; Pedro Ribeiro Cardoso, da Universidade Nacional de Brasília, investiga em “Economia de marcações: a relação entre intérprete e compositor a partir dos prelúdios para cravo franceses dos séculos XVII e XVIII”, aspectos relacionados com a performance, decorrentes de decisões interpretativas mediadas pelas convenções da partitura e compartilhada por compositores e intérpretes.

Os pesquisadores Jucimara Voltarelli e Cláudio Ferraz, do Departamento de Educação da UNESP, em Presidente Prudente, trazem um olhar diferenciado para uma análise do álbum *A Hard Day's Night* dos Beatles, chegando inclusive a dialogar com a proposta temática de nosso Dossiê, discutindo o conteúdo mais sexista de algumas letras de canções modeladas no estilo musical dos anos 1950, e a transição da banda para um estilo mais sintonizado com as revoluções comportamentais dos anos 1960.

Paulo Santos, finalmente, nos traz de volta ao Brasil, analisando aspectos composicionais da obra do genial sanfoneiro e compositor Dominginhos (1941-2013), em um texto precioso que pode contribuir para o estudo da performance (arranjo e improvisação) de sua obra.

Quero agradecer aos avaliadores e editores assistentes, cuja expertise e dedicação possibilitaram o cumprimento de nosso cronograma em uma publicação tão complexa como esta. Parabênzo as autoras e autores que enviaram suas contribuições, as compositoras Patricia de Carli e Valéria Bonafé pelo envio das maravilhosas partituras com comentários, e em especial cumprimento a editora convidada para a organização do Dossiê Temático, Eliana Monteiro da Silva, que tão bem realizou a divulgação e os encaminhamentos entre os pesquisadores dessa temática tão importante como os estudos feministas e de gênero. Acredito que este dossiê certamente será uma referência importante para os/as pesquisadores/as.

Desejo a todos uma boa leitura (e escuta)!

Artigos

1. Priscila Maria Ribeiro Buzzi
2. Tiago Eric de Abreu
3. Pedro Ribeiro Cardoso
4. Jucimara P. Voltarelli e Claudio B. O. Ferraz
5. Paulo Santos



“ASCENDEU A ESTRELA DALVA NUM FACHO DE BRANCA LUZ”:

OS SISTEMAS DE CANTORIA DA FOLIA DE REIS DOS PRUDÊNCIO DE CAJURU-SP

Revista **Música** | vol. 19, n.2 | pp. 10-40 | jul. 2019

Priscila Maria Ribeiro

pricabach@gmail.com | USP | FAPESP



“THE MORNING STAR HAS ASCENDED ON A BEAM OF WHITE LIGHT”: THE PRUDÊNCIOS’ *CANTORIA* [SINGING] SYSTEMS OF FOLIA DE REIS IN CAJURU-SP

Recebido em: 25/10/2018

Aprovado em: 07/01/2019

RESUMO

No presente artigo mostraremos a música da Folia de Reis dos Prudêncio. Apontaremos seus sistemas musicais de cantoria com uma intensa formação vocal de sobreposição de vozes. Neles, o conteúdo textual abrange dezenas de versos em quadras, que fazem parte do repertório há seis gerações de cantadores. O repertório é apresentado a partir de transcrições e descrições em fichas analíticas destacando seu uso e função. Buscamos mostrar a variedade musical junto à participação da Folia na vida de seus integrantes numa extensa rede de interação social, que molda pensamentos e ações, tendo a música como seu mecanismo catalisador.

PALAVRAS-CHAVE:

Folia de Reis; Música; Toada; Sistemas de Cantoria.

ABSTRACT

In this article we will show the music during the Prudêncio’s Folia de Reis. We will point out their musical systems of singing with an intense vocal formation of voices overlapping. In them, the textual content covers dozens of verses in poetics blocks, which became part of the repertoire over six generations of singers. The repertoire is presented from transcripts and descriptions in analytical records emphasizing its use and function. We seek to show the musical variety with the participation of Folia in the life of its members in an extensive network of social interaction, that shapes thoughts and actions, with music as its catalytic mechanism.

KEYWORDS:

Folia de Reis; Music; Toada; Cantoria Systems.

“ASCENDEU A ESTRELA DALVA NUM FACHO DE BRANCA LUZ”: OS SISTEMAS DE CANTORIA DA FOLIA DE REIS DOS PRUDÊNCIO DE CAJURU-SP ¹

Priscila Maria Ribeiro
pricabach@gmail.com | USP | FAPESP

Introdução

As Folias de Reis são grupos devocionais que, no Brasil no período do Natal, saem visitando as casas cantando, tocando e buscando donativos para a Festa de Reis, que acontece geralmente no dia 6 de janeiro, dia de Santos Reis. Os grupos em peregrinação reproduzem o épico da visitação dos Magos – Melchior, Gaspar e Baltazar – retratada nos textos bíblicos, tendo em Mt. 2:1-12, seu momento central. No grupo dos Prudêncio da cidade de Cajuru, interior do estado de São Paulo, a tradição da Folia já se encontra em sua sexta geração, tendo relatos de seu início de atividade no final do século XVIII. Nela, música e poesia vêm mantendo-se com o passar dos anos, em que os mais antigos versos, como o que intitula este artigo “Ascendeu a Estrela Dalva num facho de branca luz”, são marcas registradas de sua tradição. Neste artigo iremos apresentar seu repertório de toadas divididos em seis diferentes “sistemas de cantoria”, mostrando um universo composicional de grande importância para música tradicional da região. Ao considerarmos sua música nos é apresentado mais que um repertório de sons, trata-se de uma manifestação que expressa grupos sociais com atividades essenciais de permanência e manutenção num mecanismo de coerência e representatividade.

A música da Folia de Reis e seus sistemas de cantoria

A Folia de Reis como grupo musical apresenta um instrumental que varia de região para região assim como a nomeação e divisão de vozes. Engloba geralmente violas caipiras, violões, bandolim, violino, pandeiro e caixa, aparecendo na maioria das vezes na cantoria vozes divididas e nomeadas de nove maneiras diferentes. Essa nomeação respeita o uso e função de cada uma delas dentro da performance musical, acontecendo de maneira gradativa e em sobreposição. Tomando por base a Folia dos Prudêncio seus

¹ O presente artigo é parte da dissertação de mestrado defendida em outubro de 2017, a qual contou com bolsa FAPESP (processo nº 2015/15778-2) para sua viabilização. Priscila Ribeiro atualmente é pesquisadora doutoranda pelo programa de pós-graduação em música da ECA-USP e também bolsista FAPESP (processo nº 2018/06375-0) vinculada ao grupo de pesquisa do projeto temático “Musicar Local: novas trilhas para a etnomusicologia” (FAPESP nº 2016/05318-7). Participa da Folia de Reis dos Prudêncio desde sua infância, atuando como “tocadora” e “cantadora”, sendo essa uma tradição de sua família.

nomes em ordem de execução são: Embaixador (a pessoa responsável por “puxar” as toadas e versos que serão logo em seguida repetidos pelo grupo), Ajudante, Mestre, Contramestre, Cacetero, Tala, Contra-tala, Tipe e Requinta. Essa nomenclatura varia de Folia para Folia, sendo que os nomes apresentados aparecem na maioria das Folias de Reis da região de Cajuru, estado de São Paulo. Canta-se o que é chamado de “toada” ocupando a parte central do acontecimento musical da Folia. As toadas são as melodias usadas em situações específicas do cantar e improvisar versos. Na Folia dos Prudêncio, essas pertencem a grupos distintos de composição chamados de “sistemas de cantoria”, nomeados pelos foliões (os participantes da Folia) como sistema Mineiro, Paulista, Dobrado, Caminhada e Falecidos. Alguns autores apresentam os sistemas de cantoria da Folia, que muitas vezes também levam o nome de “estilo”, além do mineiro e paulista, o sistema baiano e o goiano. Vejamos alguns deles em diferentes autores.

Yara Moreyra (1983) aponta para dois tipos de sistema o “sistema goiano” e o “sistema mineiro”. O sistema goiano, segundo a autora, funciona com um conjunto de quatro cantores, dois homens e dois meninos que “por serem vozes mais agudas, cantam “por cima” das vozes masculinas, o canto é realizado por duas vozes dobradas” (MOREYRA, 1983, p. 174). Na Folia de Reis dos Prudêncio há algumas toadas que são parecidas com o sistema goiano descrito por Moreyra, no entanto, dá-se a esta, o nome de “toada dobrada” e “toada paulista”. Quanto ao sistema mineiro, ela diz que é a “Folia de sete vozes”. A autora pontua que o sistema goiano está ligado às Folias do Divino e o sistema mineiro encontra sua forma de expressão nas Folias de Santos Reis, isto é importante notar, pois há consideráveis diferenças entre esses dois tipos de Folia.

Em Luciana Mendes (2007) aparece uma análise sobre as Folias de Reis da cidade de Três Lagoas-MS, em que na composição das toadas constam o estilo mineiro, baiano e paulista. Já em Ana Paula Horta (2011) encontramos um trabalho sobre as Folias de Reis da Serra da Canastra-Minas Gerais. A autora busca entender a relação do homem com o divino não institucionalizada e cita a “toada” como sendo as melodias usadas pela Folia para fazer seu canto, essa chamada de “toada simples” (HORTA, 2011, p. 39) que, pela descrição aproxima-se das toadas do sistema paulista na Folia dos Prudêncio. Ela fala de outros tipos de toada, como a toada “dobrada” e a “toada triplicada”. A toada dobrada é de forma similar ao sistema dobrado dos Prudêncio, e a toada que ela chama de triplicada é uma toada na qual o Mestre (como ela chama o Embaixador), faz a primeira parte utilizando versos em sextilhas, para depois os foliões responderem em coro, repetindo o último verso cantado pelo Mestre.

Diogo Goltara (2010), em seu estudo baseado na Folia de Reis Estrela do Mar (ES), aponta o uso empírico e não propriamente musical das toadas. Cita uma classificação de

toadas do tipo “rápidas” e “lentas”, que corresponde não só ao andamento, mas também ao tipo formal (GOLTARA, 2010, p. 25). O autor faz algumas transcrições em partitura, das quais constam duas vozes, a do Mestre (correspondente ao Embaixador) e a do coro, este último aparece em uníssono (GOLTARA, 2010, p. 31).

Em uma das entrevistas informais durante os dias de Giro² com a Folia dos Prudêncio em 2016 perguntei a Pedro Paulo Souza, um dos Embaixadores³, como ele nomeava algumas toadas. Pedro disse que só usam as toadas chamadas Paulista, Dobrada e Mineira na Companhia⁴ dos Prudêncio. A respeito da toada Mineira, explica que é um nome herdado dos mineiros, pois foram eles quem a criaram. Disse também que conhece outro tipo de toada, a baiana, que começa com um duo, logo repete-se esse duo exatamente igual à primeira vez e depois entra a resposta. O interessante sobre esse movimento de repertório dentro da Folia dos Prudêncio é que, a Folia nunca ensaia. Quando tem uma toada nova, o Embaixador a apresenta na hora e os foliões aos poucos encaixam suas vozes. Cada voz tem uma delimitação de altura pré-definida, daí cabe ao folião destreza para fazer tal encaixe, observando e identificando auditivamente as cadências harmônicas já conhecidas por eles.

Welson Tremura (2004) cita três tipos de cantoria (toada) que ele nomeia de “estilos”, que são: paulista, mineiro e baiano, apontando associações à região onde reside cada Folia, sendo a paulista, do estado de São Paulo ou da tradição sudeste; o mineiro, do Estado de Minas Gerais; e o baiano, do estado da Bahia ou do Nordeste do Brasil:

As distinções entre estes estilos baseiam-se em estruturas melódicas, arranjos, predileção de músicos para tipos de instrumento, o tamanho do conjunto e as preferências do líder do grupo. O estilo paulista é antifonal e conduzido por dois cantores; o estilo mineiro, toada, enfatiza os arranjos vocais cumulativos, semelhantes a uma organização coral; enquanto o estilo baiano, que é estruturalmente semelhante ao estilo paulista, é ligeiramente mais rápido do que os outros dois, mas caracterizado pela sua abordagem percussiva, sincopada e rítmica (TREMURA, 2004, p. 113, tradução nossa).

A respeito do estilo paulista, Tremura afirma que é comumente associado com a música *country* (que aqui denominamos de *Sertaneja Caipira*) do interior do estado de São Paulo, reforçado pelo movimento antifonal de cantoria partindo da “embaixada” (primeira parte do canto) para a “resposta” (segunda parte do canto). Já no estilo mineiro, aponta para o canto acumulativo das vozes em que a formação coral se sustenta em intervalos de terça, quinta, sexta e oitava. Dessa junção de vozes, segundo ele “por

² Peregrinação da Folia nos dias em que sai a fazer suas visitas aos devotos.

³ Cantador responsável por “puxar” qual toada será cantada pelo grupo, como também qual texto será cantado. Figura principal dentro da cantoria da Folia.

⁴ Nome também atribuído às Folias de Reis.

não existirem regras estritas que ditem quem deve cantar no final de cada refrão, os participantes são encorajados a dobrar suas partes e adicionar mais vozes e instrumentos, conforme necessário.” (TREMURA, 2004, pp. 117-118, tradução nossa). Cita também o acorde maior final em que reúne as vozes de maneira apoteótica, fato já apontado em trabalhos anteriores como os de Suzel Reily (1988), envolvendo um número maior de cantores cantando de quatro a seis partes, considerado mais complexo do que os estilos paulista e baiano. Já para o estilo baiano Tremura (2004, pp. 118-120) diz que difere principalmente na parte instrumental, pois fazem parte de sua composição “flautinhas”, instrumentos de percussão como também o uso acentuado de síncopas.

Suzel Reily em seu trabalho *Voices of the Magi: enchanted journeys in southeast Brazil* (2002) trata sobre os sistemas de cantoria da Folia, assim como Tremura, nomeando como “estilos”, sendo eles também o “baiano”, “paulista” e o “mineiro”:

Todos eles são realizados em toadas polifônicas (estruturas melódicas) a versos improvisados de quatro linhas, e a maioria das toadas pode ser notada em fórmulas de compasso 2/4 ou 4/4. Os versos são geralmente apresentados duas linhas de cada vez, e cada conjunto de duas linhas - uma linha - é improvisada pelo embaixador, o líder ritual do conjunto. Para que o verso completo seja apresentado, os músicos devem executar a toada duas vezes. Durante suas viagens os grupos tendem a usar não mais do que quatro ou cinco toadas diferentes, que são repetidas continuamente durante os doze dias de visitas (REILY, 2002, pp. 31-32, tradução nossa).

Sobre o estilo paulista, Reily (2002, p. 35) aponta para uma execução que necessita apenas de quatro cantadores, na qual o Embaixador faz a primeira parte com seu Ajudante (na Folia dos Prudêncio é também chamado de “Respondedor”) e em seguida na “resposta” outros dois cantadores repetem o que acabaram de ouvir. Já no estilo mineiro (REILY, 2002, p. 41) apresenta um estilo mais lento que o paulista, que resulta em uma estrutura vocal mais complexa, iniciando com terças paralelas entre a voz do Embaixador e do Ajudante, podendo apresentar-se com seis ou oito vozes, acontecendo de maneira acumulativa. Segundo a autora, dentro do estilo aparecem algumas denominações:

Dentro do estilo mineiro há um número de subestilos reconhecidos, mas a terminologia usada para classificá-los está longe de ser unificada. Um folião distingue entre o *estilo mineiro duetado* e o *estilo mineiro solado*, indicando uma diferença perceptível entre os grupos em que a linha é apresentada tanto como um dueto ou como um solo. Outro folião fez uma distinção entre o *estilo mineiro de seis* e o *estilo mineiro de oito*. Dentro do estilo duetado, os foliões distinguem a *toada ligeira* e a *toada lenta*, uma sendo mais rápida e menos repetitiva do que a outra, mas estes dois estilos também podem ser referidos como a *toada velha* e *toada nova*, respectivamente (REILY, 2002, pp. 35-36, tradução nossa).

Reily mostra que no estilo mineiro há seis vozes, o Embaixador e o seu Ajudante, realizam a primeira parte e continuam sua cantoria na segunda parte da ‘resposta’, ou seja, “respondem” para eles mesmos. Na Folia dos Prudêncio isso não acontece, logo que o Embaixador e seu Ajudante (Respondedor) terminam a primeira parte, entram as vozes do Mestre e Contramestre tomando o lugar do Embaixador e Ajudante para fazerem a parte mais grave da cantoria na ‘resposta’, enquanto isso o Embaixador tem tempo para pensar nos versos que irá cantar na próxima repetição da toada. A autora relaciona a forma acumulativa das vozes com a própria dinâmica da Folia, em que acumula doações para a realização da festa final. Já ao estilo baiano ela acrescenta que são altamente sincopados, com acompanhamento de instrumentos de sopros e percussão como dito anteriormente, realizados de maneira antifonal (REILY, 2002, p. 41).

Das características comuns aos estilos da região em que se fixou a Folia, Reily aponta para o uso das terças paralelas, a quadra poética como o acompanhamento harmônico de I, V7, IV. Diferencia o estilo paulista do mineiro no quesito “antifonal” dizendo que “o estilo mineiro se distingue claramente dos estilos antifonal pelas entradas sucessivas de vozes em que cada configuração vocal começa a realizar um registro acima do ou dos cantores anteriores.” (REILY, 2002, p. 41). No entanto, podemos dizer que, mesmo o sistema mineiro sendo acumulativo na sua resposta, não deixa de ser antifonal, pois, cumpre a função das antífonas dentro da tradição do responso católico, que seria uma reafirmação do que foi dito na primeira parte do canto, como que ao repetir as palavras apresentem uma resposta afirmativa do que foi dito.

Os sistemas de cantoria na Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP

Na Folia dos Prudêncio, os sistemas de cantoria, Mineiro, Paulista, Dobrado, Caminhada e Falecidos cumprem os mesmos papéis vocais em ambas as suas formas. A complexidade vocal explícita pelo sistema mineiro com sete vozes aparece também noutros sistemas. No entanto, cada um apresenta particularidades, tais como: na forma de versos e de suas repetições, na disposição de melodias, e no momento de entrada na sobreposição de vozes. Pode-se notar que, cada voz tem atuação independente, é responsável por um registro de alturas específico dentro da sua linha melódica, podendo ser transposta para outras toadas. Além do mais, na região de Cajuru-SP, essa delimitação da extensão das vozes é usada tanto nos sistemas de cantoria das Folias de Reis como em outros grupos de devoção popular caipira. Destes temos a Congada⁵ e o

⁵ LUCAS, Glauro. *Os sons do rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. 2^a ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 232

Canto pras Almas⁶ que por sua vez fazem parte de um mesmo universo musical, encontrando neles não só as semelhanças na cantoria, mas também na sua construção de forma (divisão das partes na composição) e na função. Os fazedores da Folia transitam por esses outros fazeres musicais, ora participando na performance, ora na audiência.

Ao realizarmos transcrições das 50 diferentes toadas da Folia dos Prudêncio podemos observar as nove vozes dessa Folia apresentando as seguintes extensões, em ordem de execução (Ex. 1).

Extensão total das vozes da Folia de Reis dos Prudêncio

The image displays a musical score for nine different vocal parts. Each part is labeled with a role and its corresponding vocal range in parentheses. The parts are: Embaixador (fáb1-mi3), Responder (sol1-mi3), Mestre (fá1-si2), Contra-mestre (dó2-ré3), Cacetero (sol2-lá3), Tala (lá2-lá3), Contra-tala (ré3-dó4), Tipe (sol3-ré4), and Requinta (dó4-ré4). The notes are written on staves with a bass clef for the first four parts and a treble clef for the last five. The notes are connected by a line, indicating a continuous melodic line for each voice.

Ex.1: Resultado de extensão vocal das vozes observados dentro de todas as 50 toadas transcritas do repertório da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP (RIBEIRO-BUZZI, 2017, p. 208).

Basta conhecer a amplitude da voz que o cantador consegue cantar dentro desse sistema em qualquer grupo que o utiliza, podendo ocorrer em qualquer tonalidade. A maneira de sobreposição das vozes ajuda o cantador no momento de encaixar sua voz na cantoria. Ele reconhece “de ouvido” os intervalos entre as vozes, pelo fato de acontecer de maneira acumulativa, respeitando a ordem da voz mais grave para a mais aguda.

⁶ XIDIEH, Oswaldo Elias. *Semana santa cabocla*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros-USP, 1972.

Na cantoria o cantador identifica a sobreposição de terças, no caso de Mestre e Contramestre, Tala e Contratala, como também a nota quase fixa do Caceteiro que sempre mantêm a tônica apenas abrindo intervalos em pontuais movimentos de intervalo de segunda. Logo depois aparecem as oitavas do Tipe e Reuinta que com o movimento obliquo de vozes realizam a finalização dos acordes de encerramento. Lembrando que as vozes sempre se movimentam por graus conjuntos. Cada uma das vozes na construção das toadas utiliza uma linha melódica específica que é repetida durante a cantoria, no entanto, são classificadas pela melodia que canta e não pela sua textura vocal como acontece no coro convencional (Soprano, Contralto, Tenor e Baixo). Normalmente acontecem em forma binária, sendo uma música tonal e não modal. As toadas são usadas em todos os momentos exclusivamente musicais da Folia, sendo que para cada um desses é usado um tipo de toada que corresponde a um sistema.

No arquivo disponível para essa pesquisa constam as coleções Priscila Ribeiro (CPR) e a Coleção Osvaldo Paulista (COP). Nelas foram identificadas 738 ocorrências de toadas, sendo 50 toadas diferentes, dispostas nos cinco distintos sistemas apontados anteriormente. Para cada uma delas a nomeação aparece de forma numérica, usando T1 para “toada um”, T2 para “toada dois” e assim por diante.

Toadas em ordem de identificação e suas quantidades					
T1-Mineira-M	4	T21-Paulista-A	33	T41-Paulista-A	14
T2-Paulista-A	33	T22-Paulista-B	7	T42-Paulista-B	11
T3-Caminhada-RR	2	T23-Dobrada-S2	11	T43-Paulista-D	3
T4-Caminhada-RR	58	T24-Paulista-A	37	T44-Dobrada-G	1
T5-Mineira-M	5	T25-Mineira-M	19	T45-Mineira-M	14
T6-Paulista-A	10	T26-Paulista-A	9	T46-Dobrada-F	4
T7-Mineira-M	42	T27-Paulista-A	26	T47-Paulista-Dmod.	12
T8-Paulista-B	23	T28-Mineira-M	3	T48-Dobrada-S4	4
T9-Paulista-B	34	T29-Paulista-B	20	T49-Dobrada-H	11
T10-Mineira-M	3	T30-Paulista-D	67	T50-Mineira-M	2
T12-Paulista-A	32	T32-Dobrada-D	1		
T12-Paulista-A	32	T32-Dobrada-D	1		
T13-Dobrada-A	11	T33-Dobrada-S3	5		
T14-Caminhada-RR	15	T34-Dobrada-S4	5		
T15-Paulista-A	5	T35-Mineira-M	30		
T16-Mineira-M	10	T36-Falecidos-I	1		
T17-Mineira-M	2	T37-Paulista-E	2		
T18-Dobrada-S1	7	T38-Paulista-D	4		
T19-Paulista-C	2	T39-Paulista-A	25		
T20-Dobrada-A	35	T40-Paulista-A	6		

Quadro 1 - Todas as Toadas e suas quantidades dentro das coleções COP (Coleção Osvaldo Paulista) e CPR (Coleção Priscila Ribeiro) (RIBEIRO-BUZZI, 2017, p. 134).

Os sistemas de cantoria e seus usos

Quando olhamos para as toadas dentro do rito da Folia, observamos que cada tipo apresenta um uso específico. Num panorama geral podemos dizer que na Folia dos Prudêncio as toadas do Sistema Mineiro, são geralmente para momentos solenes como a primeira parte das Chegadas⁷ (Almoço, Janta [jantar] ou Festa de Reis), ou visitas para famílias conhecidas pelos foliões. Têm duração maior que as toadas dos outros sistemas chegando a durar em média três minutos. As do Sistema Dobrado são usadas para pedidos de “busca de bandeira”, “agradecimento de janta, almoço, café”. Estas contêm a quadra de verso cantada integralmente sem a necessidade de repetição da toada e são usadas em momentos que requerem certo aceleração no tempo da performance. Já as toadas do Sistema Paulista geralmente aparecem como a segunda toada cantada nas Chegadas, são direcionadas para pedido de oferta, agradecimento de oferta, “derramação” de bênçãos como também “pagação” de promessa. Elas também aceleram o tempo da performance servindo para agilizar os preceitos desse momento. As toadas do Sistema Paulista e Dobrado, tem em média a mesma duração, dois minutos, a diferença é que em uma toada dobrada cabem quatro versos e na toada Paulista apenas dois. As do Sistema que chamamos de “Caminhada” são usadas em momentos, como o próprio nome diz, de caminhada, quando a Folia se aproxima de uma casa em que vai visitar ou quando despede-se dessa que acabou de cantar. Nos registros constantes nas coleções COP e CPR, apenas uma toada foi identificada como sendo direcionada para falecidos. Por ser diferente das demais (marcação de compassos é feita pela acentuação vocal e há supressão da percussão), a separamos em um sistema distinto dando o nome de Sistema Falecidos.

Nas construções harmônicas cada toada é apresentada em duas partes (reforçando sua forma binária), utilizando-se de acordes de tônica (T), dominante (D), subdominante (S) e dominante da dominante (DD). No repertório dos Prudêncio, em apenas um caso a tônica aparece alterada com sustenido (T#), ou com movimento cromático. Com o uso de combinações dessas funções harmônicas, cada toada configura-se dentro de um sistema específico, combinado com a quantidade de versos cantados em uma só execução.

É possível notar que, na 1ª parte das toadas temos diferentes tipos de cadência comparada com a 2ª parte em que só aparecem cadências perfeitas. Observa-se um grande número de cadências perfeitas, principalmente nos sistemas Mineiro, Caminhada e Falecidos, esse último aparece uso único. Já nas toadas dos sistemas Paulista e Dobrado, as cadências imperfeitas predominam na 1ª parte, aparecendo apenas uma cadência plagal no sistema dobrado. Observando as cadências percebemos

⁷ Momento solene da performance da Folia. Essa refere a todas as chegadas das visitas as casas, como também o dia e momento em que a Folia inicia a cantoria para realizar todo o rito da Festa de Reis, geralmente no dia 6 de janeiro.

que há uma justificativa para a conceitualização de “pergunta e resposta” em relação à 1ª e 2ª parte das toadas, lembrando que a parte da pergunta chamamos de “embaixada”. Mesmo nas toadas em que só aparecem cadências perfeitas na primeira parte, antecedendo a elas sempre na finalização, um acorde de subdominante prepara a cadência de dominante e tônica. Nisso difere-se da segunda parte em que a subdominante, quando aparece, está bem distante da cadência final, predominando, portanto, a cadência perfeita em toda finalização da parte. Dentro de cada sistema temos especificações nas toadas que seguem a partir do tipo de resposta que nela se encaixa. Essa possibilidade dá-se pela ordem de progressão harmônica que cada composição de toada apresenta.

Para uma análise inicial das toadas, com algumas adaptações tomamos o modelo apresentado no trabalho de Miguel Carvalhinho (2010), que ao realizar sua pesquisa sobre a música tradicional portuguesa utiliza uma ficha analítica que abrange o entendimento da estrutura musical das peças de maneira integral. Vejamos a estrutura dessa ficha analítica, já adaptada à nossa investigação:

No campo **Nome** colocamos a nomeação que foi dada a cada toada a partir de sua identificação nos arquivos T1 (toada um), T2 (toada dois), etc. No campo **Sistema** aparece o sistema de cantoria em que tal toada está inserida. Em **Resposta** colocamos que tipo de resposta é usada nessa toada (M, A, B, C, D, E, F, G, H, I, S1, S2, S3, S4 ou RR, como especificada no Quadro 2), sendo que apresentam uma finalização vogal distinta, que também podem ser verificadas nas transcrições em partituras realizadas de todas as toadas⁸.

Tipos de Respostas dentro das Toadas
M = mineira
A = ai ah ai
B = oi larê ai
C = ai ah (como acontece na toada de falecidos)
D = ah oiá
Dmod. = ah oiá modificada
E = repete o último verso + ai
F = ah ai
G = ah ai ah ai
H = ah oiá
I = compasso 2/4 + ai ah ai
RR = resposta repetição
S = simultânea (característica das toadas dobradas, aparecem como: S1; S2; etc.)

Quadro 2: tipos de respostas encontradas dentro das 50 toadas identificadas no repertório da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP, entre os anos registrados de 1989 a 2015 (RIBEIRO-BUZZI, 2017, p. 153).

⁸ RIBEIRO-BUZZI, Priscila Maria. “Ascendeu a Estrela Dalva num facho de branca luz”: a música da Folia De Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP, um legado. São Paulo, 2017. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

Prosseguindo com a descrição da ficha analítica de Carvalhinho (2010), os campos: **Quantidade** e **Anos em que aparece**, mostram quantas ocorrências dessa toada temos em nossos arquivos e em que anos aparecem. Em **Andamentos nos anos**, anotamos quais andamentos as toadas apresentam dentro dos anos. No item **Contexto-Função**, os dados de como essa toada foi usada, em que situação e para que função. **Recolha-Grupo** trata-se de qual grupo foi recolhida tal toada, que neste caso encerra-se em um único grupo. **Arquivo** é a especificação que trata em qual arquivo está a toada que serviu de base para a transcrição e em que momento tal toada transcrita aconteceu, dessa resultará os próximos dados da ficha. **Embaixador** trata-se da informação de qual Embaixador fez tal toada no registro em que se trata a transcrição. **Andamento Médio** é o campo em que anotamos o andamento em que estava a toada que foi transcrita. No campo **Âmbito** mostramos qual a nota mais grave e a mais aguda da toada na primeira parte (parte da “embaixada”) contando apenas com a linha melódica cantada pelo Embaixador, pois é a parte que nos caracteriza a toada, indicando-se à nota o número de oitava em que se encontra. **Tonalidade** qual a tonalidade que aparece a toada transcrita na gravação. Essa pode mudar a partir da rotação de gravação do vídeo ou da afinação da viola no momento em que foi gravada, lembrando que sempre aparece afinação de cebolão⁹ em todas elas. **Desenho Harmônico** são os registros da cifra harmônica que compõem as duas partes da toada. **Alterações Ocorrentes** que aparecem na melodia (parte da “embaixada”), identificando se há modulação na melodia. **Intervalos** utilizados na melodia, maiores (M), menores (m) ou justos (J). Não foram identificados intervalos aumentados ou diminutos. No item **Compasso**, refere-se a unidade de tempo e a unidade de compasso, e se ele é simples ou composto, como também a quantidade de compassos da primeira parte (a “embaixada”), parte que caracteriza a toada. Por fim, o campo **Estrutura dos Versos** indica quantos versos cabe em uma execução completa da toada em específico na ficha.

Todas as 50 toadas identificadas nas coleções que toma parte esse trabalho foram transcritas em partituras. Assim, não se trata apenas de um trabalho de análise inicial da música da Folia de Reis, mas de uma etnografia de sua música, que, de um modo mais abrangente traz a análise como um veículo que nos auxilia no entendimento dessa música. Realizar as transcrições, citando Bruno Nettl (2015), nos dão “um certo sentido de propriedade direta e controle sobre a música” (NETTL, 2015, p. 84, tradução nossa), sendo que reunir um grande número de exemplos musicais de um mesmo grupo num

⁹ Um dos tipos possíveis de afinação da viola caipira que contam com distancias intervalares específicas entre as cordas, de cima para baixo 4^a justa, 3^a menor, 3^a menor, 4^a justa.

espaço de tempo de tamanho significativo como o acervo que compõe este trabalho, não é uma prática muito comum (LEVINE, 2002 apud. NETTL, 2015, p. 82).

Partindo para a perspectiva da análise musical dentro da abordagem etnomusicológica temos com Michael Tenzer em *Analytical studies in world music* (2006), trabalhos de analistas da música que utilizam as transcrições para realizar estudos que buscam entender diversas músicas do mundo. Tenzer ressalta que “é um livro de análises, não um estudo de discurso sobre análise ou um argumento para um método específico” (TENZER, 2006, p. 12, tradução nossa). Ele fala diversos pontos sobre a análise de modo a elucidar algumas reflexões sobre a prática na qual a “análise é um caminho de consciência musical e auto aperfeiçoamento.” Afirma que “o objetivo é tornar os diversos sistemas de pensamento musical disponíveis para músicos criativos que procuram uma base de informação sobre a qual podem conhecer, assimilar, modelar, ou emprestar das músicas do mundo” (TENZER, 2006, p. 5, tradução nossa). O autor mostra que dos pontos importantes do resultado de análise aparecem a possibilidade de descobrir estruturas sonoras. Essas podem representar modos de pensar dos grupos, como também auxiliar a escuta para o entendimento e enriquecimento da experiência musical.

Um outro modo de conceber a importância da transcrição foi apontado por Anthony Seeger como “prescritivo e descritivo” (SEEGER [1958a] apud. NETTL, 1964, p. 99). Bruno Nettl ao citar Seeger diz que o primeiro termo tem como objetivo a direção de um performer, sendo a adequação da notação prescritiva julgada pela adequação da performance, como também o quanto quem atua percebe os desejos do compositor através da notação. Sendo que “os símbolos de prescrição não podem ser mais do que dispositivos mnemônicos, como parece ter nos neumas medievais que indicam pouco além da direção geral em que a melodia deve se mover” (SEEGER [1958a] apud. NETTL, 1964, p. 99). Lembra ainda que os ritmos exatos ou eram presumidos pelos artistas, ou eram deixados aos seus critérios. Já o segundo termo, como o próprio nome indica, cumpre a função de “descrever”, ou seja, seus apontamentos servem apenas como uma demonstração do que seria aquela música, sem a intenção de que ela seja reproduzida “fielmente”, ou próximo disso, a partir de tal transcrição. Podemos considerar que as transcrições das toadas de Reis da Folia dos Prudêncio tomam uma função “prescritiva” pelo fato de nelas conterem muitas vezes uma aproximação, funcionando como um lembrete, sobre a maneira em foi executada a música naquele dado momento.

Pensando nisso, as transcrições das toadas foram feitas a partir de uma execução específica, de um momento pontual da performance. O que é grafado é sempre o que há de básico na composição daquela toada, mesmo ela apresentando diferenças em outras

execuções, o que estão escritos são os elementos que não podem faltar para que ela seja caracterizada daquela forma (ex.: T1, T2, etc.), sendo essa toada e não outra. Dentro disso Nettl (1964, p. 101) fala da disponibilidade de repetição de um cantor, quando tem que repetir a mesma canção, mesmo que não faça da mesma maneira, esse repetirá e enfatizará a parte que considera mais importante e imutável daquela música, reproduzindo sua característica principal.

Assim acontece de maneira geral com as toadas, quando são ensinadas e aprendidas. O mestre só dirá que você aprendeu tal toada quando observar no seu canto as partes importantes fixadas, ou seja, aquilo que caracteriza uma toada, distinguindo-as das outras. Dado importante, pois as toadas estão todas no mesmo tom, com uma extensão de notas muito parecida na melodia e em alguns casos dentro de um mesmo sistema como o Mineiro por exemplo, obedecendo uma mesma quantidade de compassos. Assim, fica para essas partes ditas “características” ou “fundamentais”, o papel de diferenciar uma toada de outra.

No entanto nesse “desvendar” musical, a música da Folia quando é posta em exibição de análise a partir da escrita, aparece de forma diferente da que é percebida quando se canta e toca no ato da performance. Até então era conhecida de forma prática, quando a pesquisadora participava da Folia cantando e tocando, quando é colocada de maneira escrita exprime um estranhamento um tanto necessário para o trabalho etnográfico. A transcrição foi uma das principais formas de nosso trabalho operar nesse quesito pelo fato de possibilitar exprimir além desse estranhamento, a atuação junto a um ponto de vista bimusical (HOOD, 1960) dentro da pesquisa.

Tenzer (2006) aproxima a prática da análise como um fator também étnico. Isso atua no trabalho etnográfico de forma a desmistificar a via de acesso que até então acontecia de modo unilateral, não mais posicionando a análise em termos de uma divisão ocidental/não-ocidental, mas dando ao estudo a possibilidade de novas fusões (TENZER, 2006, p. 18). Tenzer ilustra que os princípios organizacionais da música não podem ser comparados de uma única maneira. Além disso, traz o alerta de que devemos ser conscientes sobre “o conselho sábio da etnomusicologia que diz que a música faz parte de intensos contextos formativos incorporada em camadas de significados e experiências que a análise não pode penetrar” (TENZER, 2006, p. 13, tradução nossa).

Durante o trabalho de transcrição das toadas da Folia dos Prudêncio foram considerados elementos simbólicos e formais a partir do modo como esse repertório é racionalizado pelos seus cantadores. O repertório apresenta várias peculiaridades, como, por exemplo, a tonalidade que não muda no decorrer da música proporcionando fácil confusão na identificação, lembrando que a música acontece, em alguns casos, de forma

ininterrupta por 40 minutos ou mais em que mudam ou não, de toadas durante o tempo da performance. Nas audições foram necessárias diversas repetições e transposições de tonalidade para que se confirmasse qual toada era realmente a que estava sendo ouvida, lembrando que há momentos em que o coro canta sete vozes ao mesmo tempo. A maioria das transcrições foi realizada a partir do áudio dos vídeos das coleções do acervo COP e CPR, esses gravados em mono, e em diferentes aparelhos e rotações, a sonoridade variava no decorrer da execução do vídeo, dificultando a fixação da tonalidade. Além do mais essas gravações em vídeo não contam com um áudio de qualidade, principalmente quando há queima de fogos nas chegadas da Folia, em que há perda de áudio.

A transcrição inicial a partir das funções harmônicas das toadas foi o modo que nos auxiliou na identificação de cada uma delas e de quais sistemas faziam parte. Foi possível observar que durante a pesquisa, nos anos analisados da Folia de 1982 a 2015, houve uma diferença na afinação geral do grupo no que diz respeito à tonalidade, variando entre C#, D e E. Essas afinações sempre acompanham a afinação da viola que segue a afinação cebolão, mantendo suas estruturas harmônicas sempre as mesmas. Vejamos agora as toadas junto aos seus sistemas de cantoria na Folia dos Prudêncio.

Sistema Mineiro

O Sistema Mineiro é um dos sistemas musicais mais emblemáticos das Folias de Reis. Na Folia dos Prudêncio esse sistema aparece em 14 diferentes toadas. Sua principal característica é o uso da tônica com sétima já nos primeiros compassos, e a quantidade de 17 compassos (T1, T5, T11, T17, T25, T28, T35, T45, T50)¹⁰ na parte de sua “embaixada” (1ª parte). Apenas as toadas T7, T16 e T31 aparecem com 19 compassos, devido a um alongamento de função que o Embaixador realiza no final da primeira parte.

Na T7 o Embaixador Pedro alonga a frase em dois compassos entre os compassos 15 e 16, em que permanece no acorde de dominante, e só depois apresenta a cadência perfeita (S D T) nos compassos 17, 18 e 19. Na T31 o Embaixador (Pedro) realiza um interlúdio no compasso 14 para “retornar” para T do acorde de DD (dominante da dominante) que fazia anteriormente, lembrando que os acordes de DD dão uma sensação de modulação dentro da tonalidade fixa de Ré maior das toadas. Já a T16 é outra toada que faz uso do acorde de DD, no entanto, o Embaixador, no começo da toada, faz a sua melodia sobre essa função, dando a sensação que a toada começa em outra tonalidade. Utiliza-se um alongamento de função no meio da parte retornando a tônica já entre os compassos 10-13 fechando a sessão com uma cadência curta de T-T-D-T. Seguindo, ele

¹⁰ Vide RIBEIRO-BUZZI, 2017, p. 329.

repete a última frase de finalização que se inicia na D, mas agora realizando a cadência perfeita completa com S-D-T entre os compassos 15-19, finalizando assim a primeira parte da toada.

A música da Folia acontece com consecutivas entradas de vozes, respeitando uma ordem, independentemente da toada cantada. Nas toadas mineiras dos Prudêncio, como na maioria dos outros grupos a ordem é a seguinte: o Embaixador inicia o canto e depois o Respondedor finaliza com ele a primeira parte da toada, cessando suas cantorias. Logo depois entra o trio Mestre, Contra-mestre e Cacetero; que segue até o final da toada, acrescentando logo após suas entradas, o duo Tala e Contra-tala, e junta-se a esse duo o Tipe que é a penúltima voz, finalizando com a Requinta, que canta a nota mais aguda da música, fechando assim a toada com uma sobreposição de 7 vozes.

Os cantadores conseguem identificar que tipo de toada que foi cantada e como ela deve ser respondida a partir da audição e percepção que eles têm sobre a combinação da harmonia com a melodia cantada pelo Embaixador. O Embaixador nunca avisa qual toada ele irá “puxar”, esse recurso que os cantadores têm de identificar as toadas a partir dessa combinação é resultado de anos de aprendizagem de cantoria na Folia. Dentro dos sistemas, isso opera de maneiras específicas, sendo que no Sistema Mineiro acontece quase sempre a partir do reconhecimento da melodia inicial em que a tônica segue até sua combinação com a sétima, os cantadores já sabem que foi lançada uma toada mineira e, portanto, devem responder com a resposta específica dessa toada. Vejamos agora um exemplo de toada mineira com suas especificações na ficha de descrição (Quadro 3) e em seguida sua transcrição em partitura (Ex. 2):

Nome	T1
Sistema	Mineiro
Resposta	M
Quantidade	5
Anos em que aparece	1982; 1995; 2011
Andamentos nos anos	1982= 100; 99 1995= 93; 98 2011= 85
Contexto-Função	Momentos mais solenes do dia como Chegada a uma casa e Chegada de Janta.
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	COP -v.1982- (00:00)
Embaixador	Zé Pio
Andamento Médio	± 100
Âmbito	Ré2-Mi3
Tonalidade	E
Desenho Harmônico	Embaixador 4/4 E E E7 A E E E7 A B B B E B A B E Resposta E7 E7 E7 A E7 E7 E7 A E B B E E B B E E E E
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2ªm; 2ªM; 3ªm; 3ªM; 4ªJ; 5ªJ; 8ªJ;
Compasso	Compasso quaternário 4/4; 17 compassos;
Estrutura dos Versos	Embaixador: Ai a bandeira vem de longe ai ah Ai a bandeira vem de longe ai ah

	Ai as fitas vem avuando ai ah Ai as fitas vem avuando ai ah Resposta: Ai ah bandeira vem de longe ai ah Ai ah bandeira vem de longe ai ah Ai as fitas vem avuando ah ai As fitas vem avuando ai
--	---

Quadro 3: ficha de descrição da Toada Mineira.

T 1 - Mineira-M

COP- v.1982 -(00:00)
 Embaixador: Zé Pio
 Responderdor: Osvaldo Ramos

♩ = 100

Embaixador

6

Emb.

Resp.

Resposta-M

CPR-v.1992A-(29:30)

Mestre

Contra-mestre

Cacetero

The image displays a musical score for 'Toada Mineira' in G major, 2/4 time. It is divided into three systems of staves:

- System 1 (Measures 6-10):** Includes staves for Mest. (Mestre), Cont.-mest. (Contrabaixo), Cac. (Cavaquinho), Tal. (Tamborim), and Cont.-tal. (Cavaquinho). Chord markings D7, G, and D are present above the Mest. staff.
- System 2 (Measures 11-14):** Includes staves for Mest., Cont.-mest., Cac., Tal., Cont.-tal., and Tip. (Tupia). Chord markings A and D are present above the Mest. staff.
- System 3 (Measures 15-18):** Includes staves for Mest., Cont.-mest., Cac., Tal., Cont.-tal., Tip., and Req. (Requente). Chord markings A and D are present above the Mest. staff.

Exemplo 2: transcrição da Toada Mineira.

Sistema Paulista

Esse é o sistema que apresenta o mais variado número de tipos melódicos e desenhos harmônicos dentre as toadas de nosso acervo, totalizando 21.

Algumas toadas paulistas, já na primeira parte na parte da “embaixada”, aparecem com o Respondedor acompanhando o Embaixador desde a primeira nota entoada. O Respondedor de antemão não conhece o texto que será cantado, mas mesmo assim, canta ao mesmo tempo que o Embaixador, tentando descobrir as palavras em tempo real, realizando uma leitura labial. As toadas paulistas são mais rápidas, no que corresponde à duração em relação às mineiras, pelo fato da resposta ser mais curta.

Cada toada apresenta sua peculiaridade no canto em relação a melodia e ao texto. As combinações de versos variam respeitando sempre a quantidade de dois versos por toada, assim como no sistema mineiro.

No Sistema Paulista aparece a toada que tem maior registro nas coleções, a T30, que soma 67 ocorrências. Vejamos sua ficha de especificações (Quadro 4) e sua transcrição em partitura (Ex. 3):

Nome	T30
Sistema	Paulista
Resposta	D
Quantidade	67
Anos em que aparece	2006, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015
Andamentos nos anos	2006= 70, 75 2008= 74, 77, 78, 75, 72, 77, 73, 83, 82, 2009= 76, 77, 73, 80, 70, 71, 84, 79 2010= 78, 80, 83, 84, 85, 92, 2011= 80, 85 2012= 78, 79, 87, 74,83, 80, 75, 2013= 81, 82, 77, 85, 80, 2014= 80, 78, 84, 81 2015= 83, 81, 84
Contexto-Função	- 2ª toada do 1º arco da Chegada. - visita a casa (folião, parente ou amigo da Companhia) - 2ª toada arco Almoço/Janta - distribuição de bênçãos - agradecimento de oferta - cantada na Saída para convocar os Alferes. - pagação de promessa - após louvação do presépio.
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	COP-v.2006A-(05:29)
Embaixador	Fábio Marcos de Souza
Andamento Médio	± 70
Âmbito	Dó2-Si2
Tonalidade	D
Desenho Harmônico	Embaixador G G G D D E E E A A Resposta D D D A D D D D
Alterações Ocorrentes	Sol# (região tonal de Mi maior)
Intervalos	2ªm; 2ªM; 3ªm; 3ªM; 4ªJ

Compasso	Compasso quaternário 4/4; 10 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Ai vou fazer uma saudação ai Que é pra todos geralmente ah Resposta: Que é pra todos geralmente ai oiá

Quadro 4: ficha de especificações, Sistema Paulista.

T30 - Paulista - D

COP-v.2006A - (05:29)
Embaixador: Fábio Souza
Respondedor: Zé Júlio

♩=70

Embaixador

Emb.

Respondedor

Emb.

Respondedor

Resposta-D

COP-v.2006A-(05:29)

Mestre

Contra-mestre

Cacetero

Tala

Contra-tala

Exemplo 3: transcrição do Sistema Paulista.

Sistema Dobrado

O Sistema Dobrado aparece em 11 toadas em nossos registros. Esse é o sistema de toadas que realiza a quadra completa de rima na cantoria em apenas uma execução de toada. Essas apresentam duas partes subdivididas em outras duas, somando quatro partes ao final. Em algumas delas a Embaixada é feita nas duas primeiras partes e a Resposta nas outras duas restantes, apresentam-se assim em quatro delas.

Já em outras como nas toadas T18, T23, T33, T34 a parte da Embaixada e da Resposta, acontece simultaneamente, aparecendo, portanto, o que chamamos de “resposta simultânea” (S1, S2, S3 e S4). O Embaixador inicia seu verso e logo as outras vozes entram em cantoria, realizando a leitura labial do verso como o exercício que o Respondedor faz nas toadas paulistas. Vejamos suas especificações em sua ficha (Quadro 5) e sua transcrição em partitura (Ex. 4):

Nome	T18
Sistema	Dobrado
Resposta	S1
Quantidade	7
Anos em que aparece	1994, 2011, 2012, 2015
Andamentos nos Anos	1994= 87, 96, 101 2011= 86 2012= 82 2015= 78, 82
Contexto-Função	- pede-se para trazer a Bandeira (várias ocorrências) - pagamento de promessa

Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	CPR-v.1994B- (32:18)
Embaixador	Pedro Paulo de Souza
Andamento Médio	± 87
Âmbito	Ré2-Si2
Tonalidade	C#
Desenho Harmônico	1ª Parte (Embaixador, Ajudante e Caceteiro): C# F# C# G# G# G# G# F# C# G# C# C# C# C# 2ª Parte (Embaixador canta no grave): G# G# G# G# G# G# G# F# C# G# C# C# C# C#
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2ªm; 2ªM; 3ªm;
Compasso	Compasso quaternário 4/4; 29 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador/Resposta: Ó minha nobre senhora ai ah ai Filha da Virgem Maria ai ah oi larê ah Santos Reis parte feliz oi lará (?) aqui a nossa Guia ai ah oi larê ai

Quadro 5: especificações do Sistema Dobrado.

T18 - Dobrada - S1

CPR-v.1994B - (32:18)
Embaixador: Pedro Souza
Respondedor: Zé Júlio

♩ = 87

D G D A A A

Embaixador

Respondedor

Caceteiro

Tala

Contra-tala

Tipe

Requinta

9 A G D A D D D D

Embaixador

Respondedor

Cacetero

Tala

Contra-tala

Tipe

Requinta

17 A A A A A A

Embaixador

Respondedor

Cacetero

Tala

Contra-tala

Tipe

Requinta

23 A G D A D D D

Embaixador

Responder

Cacetero

Tala

Contra-tala

Tipe

Requinta

Exemplo 4: transcrição do Sistema Dobrado.

Sistema de Caminhada

O Sistema de Caminhada é o sistema de toadas que engloba as toadas que são usadas para momentos de caminhada da Folia como dito anteriormente e que compõe no seu sistema de Resposta a repetição completa do verso e melodia cantados na parte da Embaixada, mudando apenas na parte de finalização das vozes. Nesse sistema encontramos apenas três diferentes toadas, T3, T4 e 14.

As toadas T3 e T4 geralmente são usadas para Chegadas (momentos solenes da Folia), em que a Folia realiza um movimento de passos chamado de meia-lua. Esse movimento resume-se na movimentação de duas filas paralelas de cantadores, os quais se movimentam para frente, até a Bandeira que permanece parada, fazem um movimento de retorno pelo lado direito (a fila da direita) e pelo lado esquerdo (a fila da esquerda), fechando um movimento circular. Já a T14 é usada em momento de despedida da Folia, geralmente ao sair da casa que acabou de visitar. Vejamos uma das fichas de especificações (Quadro 6) e a transcrição em partitura (Exemplo 5):

Nome	T4
Sistema	Caminhada
Resposta	RR
Quantidade	58
Anos em que aparece	1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 2003, 2006, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015
Andamentos nos Anos	1989= 120 1990= 115 1991= 120 1992= 100, 117, 113, 123, 110 1993= 107, 128, 73 1994= 120, 115 1995= 105 2003= 110, 90 2006= 98, 90 2008= 95, 88, 112, 100, 90 2009= 100, 87, 93, 88 2010= 95, 90, 100 2011= 90 2012= 90, 94 2013= 88, 93, 98 2014= 97, 99 2015= 100, 105, 103
Contexto-Função	- caminhada - meia lua - antes de chegar na casa para cantar - antes de chegar no arco para cantar
Recolha-Grupo	Folia de Rei dos Prudêncio
Arquivo	COP-v.1989-(16:30)
Embaixador	Júlio Prudêncio
Andamento Médio	± 120
Âmbito	Ré2-Lá2
Tonalidade	C#
Desenho Harmônico	Embaixador: C# G# F# C# G# F# C# G# C# G# C# Resposta: G# F# C# G# F# C# G# C# G# C# C# C#
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2ªm; 2ªM; 3ªM; 5ªJ;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 9 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Licença peço ao senhor Licença peço ao senhor Que nós queremos chegar Que nós queremos chegar Resposta: Licença peço ao senhor Licença peço ao senhor Que nós queremos chegar Que nós queremos chegar ah

Quadro 6: Especificações do Sistema Caminhada.

T4 - Caminhada-RR2

COP- v.1989 -(16:30)
Embaixador: Júlio Prudêncio
Repondedor: Toninho

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 120 beats per minute. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into four systems, each with two staves. The first system is for Embaixador and Respondedor. The second system is for Emb. and Resp. The third system is for Emb. and Resp. The fourth system is for Mestre, Contra-mestre, Cacetero, Tala, and Contra-tala. Chord symbols D, A, G, and D# are placed above the staves. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests.

♩=120

Embaixador

Respondedor

5

Emb.

Resp.

9

Emb.

Resp.

10

Mestre

Contra-mestre

Cacetero

Tala

Contra-tala

14 D A D A

Mestre

Contra-mestre

Cacetero

Tala

Contra-tala

18 D

Mestre

Contra-mestre

Cacetero

Tala

Contra-tala

Tipe

Reuinta

Exemplo 5: transcrição do Sistema Caminhada.

Sistema de Falecidos

Esse sistema foi criado para enquadrar a única toada que aparece no repertório da Folia dos Prudêncio direcionada para pessoas falecidas. É também a única toada em que não se usa percussão. Os compassos são marcados apenas pela acentuação das vozes e instrumentos de corda, como o violão e viola (Quadro 7 e Exemplo 6).

Nome	T36
Sistema	Falecidos
Resposta	I
Quantidade	1
Anos em que aparece	2011
Andamentos nos Anos	2011= 65
Contexto-Função	- cantada para falecido
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	CPR-v.2011- 146-(00:00)
Embaixador	Fábio Marcos de Souza
Andamento Médio	± 65
Âmbito	Lá1-Fá2
Tonalidade	D
Desenho Harmônico	Embaixador D D D A A D A D Resposta: D D A A G A D D
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2ªM; 3ªM; 4ªJ
Compasso	Compasso quaternário 4/4; 12 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Que momento doloroso Que momento doloroso ai ah Os nossos coração doeu ai ah Resposta: Que momento doloroso Que momento doloroso ai ah Nossos coração doeu ai ah ah

Quadro 7: especificações do Sistema de Falecidos.

T36-Falecidos-I

CPR-v.2011-146-(00:00)
Embaixador: Fábio Souza
Respondedor: Zé Osvaldo

♩ = 65

D A D

Embaixador

Respondedor

6 A D

Emb.

Resp.

Mest.

Cont.-mest.

Cac.

Tal.

10 A G A D

Mest.

Cont.-mest.

Cac.

Tal.

Cont.-tal.

Tip.

Req.

The image displays a musical score for a piece titled 'Sistema de Falecidos'. It is divided into two systems. The first system covers measures 6 through 9, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The instruments listed are Emb. (Embudo), Resp. (Resaca), Mest. (Mestizaje), Cont.-mest. (Contrabajo mestizaje), Cac. (Cacahuete), and Tal. (Tambor). The second system covers measures 10 through 13, with the same key signature and time signature. The instruments listed are Mest., Cont.-mest., Cac., Tal., Cont.-tal. (Contrabajo tambor), Tip. (Tambor), and Req. (Requinto). The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Chord symbols 'A' and 'D' are indicated above the first system, and 'A', 'G', 'A', and 'D' are indicated above the second system.

Exemplo 6: transcrição do Sistema de Falecidos.

Considerações Finais

Visto as toadas em seus sistemas de cantoria pudemos observar como é grande o leque composicional da Folia de Reis dos Prudêncio. Nele temos modos diferentes de combinação de texto e melodia, usadas em momentos diversos do rito. O vasto repertório pertencente a um mesmo grupo indica uma comunidade de forte expressão musical com seus usos e funções, que através da Folia de Reis exprime modos de vida e condutas.

As estruturas musicais envolvem tipos de composições específicas que damos o nome de “sistemas”, pertencentes não só a Folia dos Prudêncio, mas a vários grupos da região de Cajuru. Esses sistemas, assim como as toadas, podem migrar de uma Folia para outra, pois trocas musicais acontecem a partir da proximidade geográfica entre as elas, possibilitando o compartilhamento de uma mesma vida musical, abrangendo também outros grupos de devoção popular.

Buscamos mostrar como os sistemas e as toadas são abordados em outros trabalhos sobre Folias, em que se apresentam de forma bem semelhante no que diz respeito à nomenclatura e função das vozes. Ao correlacionar os estudos sobre Folia de Reis em diversos autores, desde os primeiros estudos publicados sobre o assunto até estudos contemporâneos, trouxe para a realização deste trabalho uma quantidade de dados farta possibilitando confrontá-los com nosso acervo. Junto ao trabalho de campo somado a experiência de bimusicalidade, um estudo baseado em dados empíricos nos proporciona uma análise consistente em que a visão dos foliões se torna fundamental para entendermos o funcionamento da música da Folia.

A transcrição como apontada por Seeger, Tenzer e Nettl, nos auxilia na atividade de análise, que no campo da etnomusicologia abrange a importância do olhar étnico a cada trabalho realizado abrindo maiores possibilidades de interpretações sobre as manifestações musicais. Já neste trabalho a grande quantidade de toadas estudadas nos possibilitou acrescentar dados comparativos antes ainda não confrontados, como por exemplo, a forma, andamento e melodia dentro de cada uma delas, e seus usos em momentos específicos.

Os sistemas de cantoria nos mostram uma estrutura enraizada num fazer musical complexo que vem de uma tradição oral que se mantém por muitos anos numa mesma comunidade. Esse se configura de maneira organizada e coerente, dentro de estruturas de uso de um rito que faz da música seu principal mecanismo de funcionamento. Através desse compêndio de repertório da Folia dos Prudêncio buscamos explicitar as especificidades das toadas que carregam consigo características que traduzem o porquê dessas serem essas e não outras, observando que essas estão configuradas por diversas

fatores que fazem com que elas aconteçam de uma maneira específica, como o momento em que são usadas e para que são usadas. As pessoas, o lugar, a comunidade, a cultura, tudo isso compõe a sua configuração produzindo uma sonoridade que proporciona sua identidade, participando de um processo de criação que envolve um movimento que só cabe ali, naquele espaço, naquele momento, nisso reside sua beleza e importância.

Uma tradição que se estende ao longo de mais de 100 anos, dentro de um mesmo grupo, faz com que tanto a música quanto a poesia permaneçam, mantendo um movimento de recriação e apropriação a cada ano de atuação da Folia através da sucessão de gerações de cantadores. A música ocupa um lugar de destaque e seu uso está associado ao que mais esperam as pessoas que participam da Folia, à possibilidade de aproximação e ligação com o divino, que nesse movimento de performance e audiência constrói um repertório de uma região distinta do Brasil, com um sistema específico de composição musical.

Referências

- CARVALHINHO, Miguel N. M. *Música de Tradição Oral em Alcongota, Alpedrinha, Casal da Serra, Castelo Novo, Lourical do Campo, S. Vicente, Soalheira e Souto da Casa*. Tese (Doutorado). Cáceres (POR): Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Universidad de Extremadura, 2010.
- GOLTARA, Diogo B. *Santos Guerreiros: Relatos de uma experiência vivida nas jornadas das Folias de Reis do sul do Espírito Santo*. Dissertação (Mestrado). Brasília: Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, 2010.
- HOOD, Mantle. The Challenge of “Bi-Musicality”. *Ethnomusicology*, v. 4, n. 2, Maio, 1960, pp. 55-59. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/924263?seq=1#page_scan_tab_contents (acessado em 05/05/2019).
- HORTA, Ana Paula S. *Os Reis na Canastra: o sentido da devoção nas Folias*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.
- MENDES, Luciana A. de S. *As folias de reis em Três Lagoas: a circularidade cultural na religiosidade popular*. Dissertação (Mestrado). Dourados: Universidade Federal da Grande Dourados, 2007.
- MOREYRA, Yara. Música nas Folias de Reis “mineiras” de Goiás. *Revista Goiana de Artes*, Goiânia, v.4, n.2, pp. 173-188, jul/dez. 1983.
- _____. De folias, de reis e de folias de reis. *Revista Goiana de Artes*, Goiânia, v. 4, n. 2, pp. 135-172, jul./dez. 1983.
- NETTL, Bruno. *Theory and method in Ethnomusicology*. New York: The Free Press, 1964.
- _____. *The study of ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. 3ªed. Urbana, Chicago & Springfield: University of Illinois Press, 2015.
- REILY, Suzel A. O canto da família: organização vocal nas Folias de Reis do sudeste brasileiro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 29, pp. 111-124. São Paulo, 1988.

_____. *Voices of The Magi: Enchanted Journeys in Southeast Brazil*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

RIBEIRO-BUZZI, Priscila M. “*Ascendeu a Estrela Dalva num facho de branca luz*”: a música da *Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP, um legado*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2017.

TENZER, Michael. *Analytical Studies in World Music*. New York: Oxford University Press, 2006.

TREMURA, Welson A. *With an Open Heart: Folia De Reis, a Brazilian Spiritual Journey Through Song*. Tese (Doutorado). Tallahassee, FL: School of Music, The Florida State University, 2004.

FONOSFERAS DA ANTIGUIDADE:

O CAMPO LÍTERO-MUSICAL

Revista **Música** | vol. 19, n.2 | pp. 41-67 | jul. 2019

Tiago Eric de Abreu

tiagoeabreu@gmail.com | UFU | CAPES



PHONOSPHERES OF ANTIQUITY: THE COMMON FIELD OF MUSIC AND POETRY

Recebido em: 28/02/2019

Aprovado em: 13/06/2019

RESUMO

A partir da escuta hermenêutica das ideias e práticas musicais que se constituíram no Ocidente a partir da Grécia entre os séculos VIII e IV a.C., o presente estudo objetiva tecer reflexões sobre a voz e a escritura vocal. Ao colocar a questão da relação entre música e palavra, interpreto o campo lítero-musical da Antiguidade manifesto nos tratados, na literatura e nos remanescentes de notação. O caminho de pesquisa circunscreve o período histórico em que se percebe a multidimensionalidade de texto musical e tradição aural, para, a partir da interpretação das práticas composicionais e das ideias sobre performance vocal, tecer uma reflexão sobre o canto e a voz poético-musical. Desde a perspectiva da filosofia humanista da música (LIPPMAN, 2006), o estudo dos vestígios musicais da Antiguidade problematiza as relações complexas entre performance, memória, escritura musical e composição aural.

PALAVRAS-CHAVE:

Melopeia; Texto musical; Performance; Vocalidade.

ABSTRACT

Beginning with a hermeneutics of musical practices and ideas engendered in West by the ancient Greek tradition (VIII to IV centuries B.C.), this paper proposes reflections upon the musicality of voice and vocal scripture. The question about the music and words relations suggests new interpretations of the musical-literary formation in Antiquity, as it is presented in tractates, in literature and in musical notation remains. The path of research circumscribes the historical period in which we perceive multidimensional features of music, text and oral tradition. My aim is to reflect about the complex relations among performance, memory, musical scripture and aural composition, by the Humanistic Philosophy of Music perspective (LIPPMAN, 2006).

KEYWORDS:

Melopoeia. Musical text. Performance. Vocality.

FONOSFERAS DA ANTIGUIDADE: O CAMPO LÍTERO-MUSICAL ¹

Tiago Eric de Abreu
tiagoabreu@gmail.com | UFU | CAPES

Introdução

Aquele que propaga o canto projeta adiante sua voz
Hesíodo, "O trabalho e os dias"

Os experimentos em composição e improvisação vocal suscitam reflexões sobre os fenômenos da memória e da percepção, em que as possibilidades da voz evocam motivos, ideias e cosmovisões musicais multiétnicas, conduzindo o estudo da vocalidade para além da mera categorização e cronologia linear de eventos históricos e autores. Por causa da corporeidade da voz, o canto se projeta no presente de sua manifestação e os movimentos dessa voz, sua gestualidade vocálica, dialogam com experiências pretéritas de culturas musicais outras, na permanente reinvenção da forma de se conceber o ato de cantar. Ao adentrar a fonosfera grega, nosso propósito é apresentar reflexões sobre as dinâmicas semânticas da voz musical e poética e propor perspectivas para a invenção musical, e para o estudo das relações entre vocalidade, composição e escritura musical.

No século XXI surgem pesquisas que se dedicam a interpretar a interface música-palavra a partir do *corpus* de poesia lírica, épica e trágica², gêneros lítero-musicais que habitualmente eram cantados e dançados por um coro. A principal contribuição dessas pesquisas não é "reconstruir" a musicalidade pretérita, mas oferecer uma interpretação possível, que possa ampliar os estudos em performance e composição.

Os textos filosóficos e literários serão as principais fontes para o estudo ora apresentado. Na aproximação da vocalidade grega, cotejarei as fontes historiográficas e literárias com as pesquisas recentes sobre a cultura musical da Antiguidade. À cosmovisão lítero-musical grega centrada na voz chamaremos o *primado do texto nas inflexões vocais da melopeia*³, tomando-a como questão de estudo.

A ideia elementar do primado do texto na canção grega pode ser interpretada a partir dos hinos e fragmentos textuais. O *corpus* remanescente da Antiguidade, ainda que conte poucos fragmentos de notação musical, sugere a existência de fórmulas

¹ Este trabalho foi realizado com auxílio financeiro da CAPES.

² As tragédias eram simultaneamente obras literárias apresentadas em concursos e ouvidas por centenas de pessoas; logo, os tragediógrafos recorriam à formação auditiva dos gregos, que se compunha de educação auditiva-vocal, e instrumental, aliadas à formação literária (PEREIRA, 2001, p. 221).

³ "Melopeia" neste contexto traduz o termo grego *melopoiia* – "composição melódica".

melódicas – prática que veio a ser chamada “composição oral-formulaica”. A primeira pergunta a ser colocada é: de que forma, na cosmovisão grega, o ritmo poético, em paralelo ao ritmo linguístico, se relaciona à memória e à transmissão oral?

Haja vista que as especulações teóricas dos séculos V e IV a.C. e os remanescentes e vestígios literários não refletem necessariamente a amplitude de práticas correntes na música da época, como afirma Barker (2007), deve-se considerar a possibilidade de um descompasso entre a especulação e a prática musical.

Briggs & Burke (2006, p. 19) sustentam que a visão atual amplamente adotada pelo mundo acadêmico é a de que “a antiga cultura grega foi moldada pelo domínio da comunicação oral”. Para a tarefa deste estudo, na proposta da filosofia humanista da música (LIPPMAN, 2006), mobilizam-se conhecimentos sobre performance e composição aural⁴. Os sentidos que integram a fonosfera grega manifestam-se na língua e se concretizam na literatura e na reflexão sobre as práticas musicais.

Logo, os fenômenos musicais gregos podem ser pensados em termos de uma tradução cultural (BURKE, 2005) que os torne acessíveis ao universo discursivo contemporâneo. A tradução da cultura musical grega em termos da pesquisa e do léxico musicológico permite interpretar os sentidos que se produzem na relação entre a vocalidade⁵ e a memória.

1. Uma cosmovisão musical

O itinerário histórico da Grécia através do tempo e sua localização geopolítica, de acordo com Stiga & Kopsalidou (2012), transformaram a região em zona de intercâmbios das culturas norte-africanas, do Oriente Médio e europeias. “Fábulas, cerimônias religiosas, elementos linguísticos, danças tradicionais e a música das diferentes regiões do espaço helênico são testemunho desta convergência cultural”. A complexa trama cultural que entrelaça os costumes das múltiplas etnias no território grego é melhor compreendida se consideramos que, na Atenas do século V a.C. – por exemplo –, medravam e conviviam práticas orais e a relativamente recente difusão da escrita alfabética.

O musicólogo lisboeta Aires Manuel R. R. Pereira (2001) efetua uma leitura dos textos do drama trágico grego considerando-os como documentos fonético-musicais e encontra elos significativos entre a língua e a música helênica, por meio da interpretação da poesia dramática ática e da paleo-organologia. Segundo o pesquisador, os textos dos

⁴ Treitler (2007).

⁵ Sobre “transmissão oral”, Cf. Paul Zumthor, *La letra y la voz* (1989).

tragediógrafos contêm indicações de ritmos, instrumentos, além de permitir inferir os caracteres éticos das composições. O estudo de Pereira contribui para a compreensão do fenômeno musical grego desde a perspectiva que reúne a teoria musical, as escrituras filosóficas e os textos poéticos para a investigação da relação entre *mélos* e *épos*, isto é, os sentidos produzidos na relação entre o campo das alturas melódicas e a palavra.

O estudo das formas originárias da literatura grega oferece questões para se problematizar as vertentes da *mousiké* grega em termos do que hoje chamamos canto, poesia oral e literatura. A narrativa mítica da Magna Grécia projetou a figura de Orfeu, o cantor e tangedor da lira que extasiava os seres sencientes com suas harmonias. Orfeu se tornou um arquétipo do valor hipnagógico e poético da música, e sua imagem reaparece em vários momentos da histórica musical do Ocidente, em Óperas e em obras de Lizst, Offenbach, Gluck, Monteverdi, Stravinski, Berio, Philip Glass e Harry Patch.

O estudo de Ordep Serra (2015, p. 21) sobre os “Hinos Órficos” sustenta que Orfeu é símbolo da *poíesis*⁶, uma atividade que dá frutos em todas as esferas da imaginação. A imagem de Orfeu com sua Lira alude à união originária entre poesia e canto, melodia e acompanhamento instrumental.

Desde suas origens remotas, afirma Fubini (2005, p. 51), as propriedades mágicas atribuídas à música pelos antigos gregos derivam de elementos amalgamados: a palavra e o canto, a poesia, composta em métrica, e a melodia, que convergem em ritmo e entonação. Intonação ou entonação é a gestualidade vocálica que faz perceber as alturas melódicas, tanto na recitação, no canto ou no discurso eloquente dos oradores.

Como a historiografia já há demonstrado, o musical é campo mútuo da arte dos sons e dos movimentos, da palavra, e da dança. O canto associado a um texto poético e, em certas ocasiões, vinculado também a movimentos coreográficos, caracterizava uma práxis multívoca chamada *mousiké*. Barker (2005, p. 20) afirma que a *mousiké*, termo de amplo escopo semântico, podia significar, além de “música”, também “narrativa” e “poesia”, ainda quando narrativa e poesia não fossem entoadas em canto. Note-se que a ideia evocada pelo termo “poesia”, na sua atual acepção, não corresponde plenamente ao conceito grego do século V a.C.

Uma explicação bastante coerente sobre a peculiaridade da música grega antiga e sua relação com a literatura nos proporciona Marcel Detienne, que assinala, em seu texto ‘Os mestres da verdade na Grécia arcaica’ (2004), que a tradição literária no tempo antigo era, antes de tudo, tradição oral, por isso era necessário desenvolver a memória a partir do recurso rítmico da poesia. Justamente as musas

⁶ O conceito de *poíesis* será problematizado adiante.

– a palavra *moûsa*, assinala Detienne, em sua acepção não vulgar significa ‘palavra cantada’, ‘palavra ritmada’ – são filhas de *Mnemosyné*, isto é, a memória (AGUILAR, 2013, p. 72).

A observação de Aguilar assinala a relação entre ritmo e memória; a versificação métrica dos cantos épicos seria um dispositivo da mnemotécnica tradicional, veiculando histórias e narrativas cantadas ou entoadas reverberantes na forma da transmissão oral. A função mnemônica do ritmo é enfatizada por Havelock, ao referir-se à língua literária empregada nas composições:

The earlier form came into existence as an instrument for the preservation of oral speech through memorization. This memorized form was not the vernacular of casual conversation but an artificially managed language with special rules for memorization, one of which was rhythm (HAVELOCK, 1963, p. 134).

Cantar é lembrar. A relação da memória com as estruturas rítmicas das línguas é tanto mais evidente quanto mais irrefletida e implícita no próprio funcionamento linguístico e em seus elementos coesivos. Seria somente pela repetição, pela recorrência de padrões e movimentos cíclicos que o ritmo linguístico favorece a memorização? Ou existem formas musicais específicas que produzem percepções e sensações e assim impressionam sensivelmente a audição? Na reflexão sobre o alcance dos dispositivos mnemônicos na música, consideremos que o som musical produz “formas” audíveis e perceptíveis por uma consciência senciente, e que a música vocal, melodia associada a um texto, gera também nessa consciência imagens dos movimentos da voz. Assim, se o texto se funde à melodia, não seria a conjunção de ambos que amplificaria a força da recordação? Vejamos como se relacionam as fórmulas melódicas e a memória na composição aural.

A importância histórica do canto na Grécia atravessa a era arcaica e é reconhecida até no período clássico, em que se consideraria a métrica como parte constituinte da disciplina musical. Na época grega arcaica (século VIII – VI a.C.) e portanto, da poesia épica, fala-se de um tipo oral de composição poética que se dava na performance ante um público, cantada a partir de fórmulas e cenas típicas tradicionais. A ideia de uma “literatura” como concebida no Ocidente moderno não consegue captar a amplitude semântica dessas práticas híbridas da Antiguidade.

No âmbito dessa narratividade, o mito, na Grécia, representava uma espécie de “enciclopédia”; nas diversas narrativas eram vinculados conhecimentos sobre música, história, geografia, agricultura, sobre os deuses e a guerra; as narrativas entoadas atuavam, segundo essa interpretação, como uma codificação mnemônica e discursiva em

que o logos da tradição verbalizava valores culturais e éticos (MANTOVANELI, 2011, p. 20). Entoados nas vozes dos aedos, os versos da poesia épica e lírica faziam ressoar esse verbo mítico originário, transdutor de conhecimentos. No referido contexto, portanto, os aedos evocariam a memória catalisadora de sentimentos coletivos, dentre eles o de pertença à civilização e relação com as divindades: seguiam a corrente discursiva que recontava a história passada, cantando as ações dos heróis e também dos deuses.

À parte os aedos cantarem seguindo uma tradição remota e provavelmente anônima, na ótica de Francisco Rodríguez Adrados (1981, p. 23) tinham, concomitantemente, relativa liberdade que lhes permitia inovar: na tradição épica, segundo o helenista, não haveria distinção, especialização, entre compositor e intérprete do canto, porque não havia a noção de um “poeta”. Na performance do canto estava conformado seu sentido, de modo que a ideia de uma composição anterior à performance é inconcebível nesse contexto. Segundo esse ponto de vista, cantar é (re)criar o canto.

A performance⁷ vocal pode ser caracterizada como ato de produção de sentidos, presentificação da memória. Nesse sentido a “memória” cantada é a instância não somente da rememoração e da recordação, mas da perpetuação e recriação da discursividade tradicional no tempo presente das performances. Diferente de uma história lida, a narrativa cantada, desde o ponto de vista da recepção por um público, se plasma na memória de forma sensível e aperceptiva. À dinâmica semântico-sonora que envolve o circuito performático do canto – a voz e a letra (texto oral ou escrito), estruturado em gêneros lítero-musicais, na concomitância de performance e recepção – chamamos *fonosfera*.

2. Cantores da memória

A *Ilíada*,⁸ de Homero (VIII a.C.), nos apresenta a figura do “cantor”, um solista da poesia lírica, um artesão e especialista na sua arte, logo, um profissional. Aos cantores Homero chama *aiodoi* (aedos) (ADRADOS, 1981, p. 22). No contexto dos Aedos, o poeta recitava ou cantava sua obra, que seria extraída daquele acervo enciclopédico oral das tradições. Assim, a poesia oral teria convivido com a escrita em seus primórdios; a poesia cantada era a forma usual de difusão de várias tradições (MANTOVANELI, 2011, p. 19). Esta observação aponta a concomitância de práticas letradas e aurais, chamada oralidade mista.⁹

⁷ Paul Zumthor (1989, p. 19), distingue entre “tradição oral” e “transmissão oral”: a primeira se situa no tempo; a segunda, no presente da realização/acontecimento.

⁸ *Ilíada*, XIX, 604.

⁹ Ver: nota 6.

A poesia épica apresenta vínculos com a improvisação vocal e a composição aural, feita a partir de modelos preexistentes na experiência cultural. Buscaremos por hora responder à pergunta: de que forma a métrica e a rima viabilizariam a memorização de feitos históricos, narrativas míticas, mesmo após a introdução e difusão da escrita alfabética na Grécia, adaptada do alfabeto fenício?

Já se questionou a respeito da autenticidade dos nomes autorais dos Aedos mais antigos – Hesíodo e Homero, somente dezenas de séculos após eles terem fundado uma tradição no Ocidente. Ora, um compositor se move no horizonte da experiência pessoal que tem imerso na dimensão coletiva, haja vista que uma “tradição” implica uma geração transpessoal e histórica, em que há transmissão de estruturas paradigmáticas.

Segundo a teoria oral-formulaica, Hesíodo e Homero teriam se servido das fórmulas métricas que indicam a existência de práticas e convenções elaboradas implícitas. A hipótese de esses nomes autorais representarem uma prática coletiva mais antiga do que a colocação dos poemas na forma escrita, é evidenciada se considerarmos que a poesia épica está firmada nas propriedades fundamentais do ritmo poético, engendrado pela versificação métrica¹⁰ (métrica estrófica).

A métrica é, pois, fundamental para o estudo da musicalidade mediterrânea. Gamberini (1962, p. 13) expõe que a música vocal helênica (e também a instrumental) se baseava em um núcleo rítmico elementar que “inflamava e dava vasão ao ímpeto vital da consciência religiosa popular”. A rítmica grega é representada, sob este aspecto, como elemento mobilizador de catarses simbólicas nos corpos sociais – ritos, teatro, festivais. A *mousiké* grega está permeada de elementos religiosos populares.

Além do ritmo métrico da poesia grega, existe um ritmo interno às imagens evocadas pelas palavras e expressões do canto¹¹, legíveis na interpretação do poema, e que mostram possibilidades expressivas para a performance vocal. Procurarei exemplificar esta ideia.

Hesíodo, no percurso da tradição que canta ao começo e ao fim dos poemas uma reverência às Musas, antes de iniciar o canto, a elas oferece a composição “harmonizando com o som” – φωνῆ ὀμηρεῦσαι: *phoné omereúsai* – (HESÍODO, 2013, p. 33):

τύνη, Μουσάων ἀρχώμεθα, ταὶ Διὶ πατρὶ
ὕμνευσαι τέρπουσι μέγαν νόον ἐντὸς Ὀλύμπου,
εἰρεῦσαι τὰ τ' ἐόντα τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα,

¹⁰ “Metro” é o arranjo das sílabas e dos pés no verso, de acordo com certas regras; aplica-se a um trecho do verso ou a um verso inteiro ou vários. Um pé, no metro, se compõe de duas ou mais sílabas. Cada sílaba pode ser longa ᾿ ou breve ˘.

¹¹ “Canto” aqui refere-se à poesia cantada ou entoada com inflexões vocálicas rítmicas e melódicas.

φωνῆ ὀμηρεῦσαι: τῶν δ' ἀκάματος ῥέει αὐδὴ
 ἐκ στομάτων ἠδεῖα: γελᾷ δὲ τε δῶματα πατρὸς
 Ζηνὸς ἐριγδούποιο θεῶν ὅπι λειριόεσση
 σκιδναμένη: ἤχει δὲ κάρη νιφόντος Ὀλύμπου
 δῶματά τ' ἀθανάτων. αἶ δ' ἄμβροτον ὄσσαν ἰεῖσαι
 θεῶν γένος αἰδοῖον πρῶτον κλείουσιν αἰοιδῆ

Ei tu, pelas Musas comecemos, que, para Zeus pai
 cantando, regozijam seu grande espírito no Olimpo,
 dizendo o que é, o que será e o que foi antes,
 harmonizando com o som: incansável flui sua voz
 das bocas, doce; e sorri a morada do pai
 Zeus altissonante com a voz, tal lírio, das deusas,
 irradiante; e ressoa o cume do Olimpo nevoso
 e os deuses a veneranda raça primo glorificam no canto
 (vv. 26-44)

No texto, as palavras gregas ὑμνεῦσαι (*umneúσαι*), traduzida por “cantando”, indica a ação de “entoar hino”. A palavra portuguesa “voz” traduz, nesse contexto, o grego αὐδὴ (*audé*) e o verbo αἰδεῖν (*aeídein*) evoca o ato de “cantar”. Na tradição grega, as musas ensinaram a Hesíodo o “belo canto” (*kalèn edídaksan aoidén*): αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν αἰοιδῆν (Teogonia, v. 22).

No poema torna-se visível a conjunção dos elementos rítmicos e ritualísticos (invocações), que possibilitam associações com motivos rítmico-melódicos para a intonação, peculiares à língua literária grega. A invocação às musas é atravessada por elementos metalinguísticos que apontam para a cenografia do cantar: iniciar o canto invocando a inspiração das forças tutelares da arte tem a função de um prelúdio à narrativa cantada, uma prática que se tornou emblemática na poesia clássica ocidental.

O cantar caracteriza, segundo a nossa interpretação da cosmovisão helênica, a instância da manifestação de uma dinâmica transpessoal que se faz audível na voz. A proximidade entre culto e canto caracteriza a convergência de formas coreográficas e ritualísticas, isto é a tradição dos coros que “dançam a poesia”, presente em ritos de primavera – como a “Canção da Andorinha” estudada por Adrados,¹² que tem uma parte coral –, e também na lírica e no drama trágico.

A pesquisa da composição oral-formulaica, a ser explanada adiante no presente estudo, fundamenta-se na percepção de formas recorrentes nos cantos épicos e em outros gêneros lítero-musicais. O hinos homéricos são modelos para a composição e

¹² Cf. *La canción Rodia de la golondrina y la cerámica de Tera*, por Francisco R. Adrados, na revista em Emerita, v. 42, n. 1, 1974. Disponível em: emerita.revistas.csic.es/index.php/emerita/article/view/998.

delineamento das formas arquetípicas na tradição do teatro no século V a.C.. O coro trágico de “As troianas”, por Eurípedes, canta a tomada de Troia. Nesse poema dramático (feito para ser encenado), o coro canta (e provavelmente dançava) os versos a seguir:

Χορός

ἀμφί μοι Ἴλιον, ὦ
Μοῦσα, καινῶν ὕμνων
ἄεισον ἐν δακρύοις ᾠδὴν ἐπικήδειον:
νῦν γὰρ μέλος ἐς Τροίαν ἰαχῆσω (v. 511-515)

Coro

Canta Ílion, ó Musa
que o seu novo destino
inspire um canto fúnebre
a tua voz lamentosa.
Agora entoarei uma ode a Troia
(PEREIRA, 2001, p. 340).

As palavras ἀμφί μοι (“*amphi moi*”), que abrem o primeiro verso citado, são uma fórmula tradicional que está presente na abertura dos Hinos de Homero dedicados aos deuses. O hino a Pã traz, ao princípio, a expressão ἀμφί μοι Ἑρμείῳ (*amphi moi Ermeíao*); também no hino a Diόνισος – ἀμφί Διώνυσον (*amphi Diónyson*); e no hino a Ποσειδῶνα – ἀμφί ποσειδάωνα (*amphi Poseidáona*), entre outros.

Além das expressões citadas, que dão início aos hinos, há outros aspectos comuns que apresentam o aspecto de “fórmulas” genéricas, tais como a invocação à Musa e à Memória – Μνημοσύνη, *Mnemosýne* –, assim como a presença do verbo ᾄδω, *ádo*, “cantar”, logo nos primeiros versos, portanto, constituindo um registro metafônico, uma “consciência vocal” que se presentifica no cantar/recitar.

O hino é um gênero lítero-musical no qual se cantam deuses e heróis. Lord (1971, p. 31), propõe que provavelmente fossem empregadas fórmulas para a performance das canções, cujo conhecimento por um público esclarecido permitia destriçar uma forma de outra. As fórmulas podem ter sido aprimoradas de modo a não apenas terem a função de apoio mnemônico, para uso dos aedos, passando a ser elementos de reconhecimentos das formas lítero-musicais.

Segundo Pereira (2001, p. 340), os compositores teriam procurado um meio de fazer melodiar as frases para que estas exercessem um maior impacto sobre o ouvinte. Por isso, a fixação do hino passa pela “adequação dos elementos tradicionalmente

literários e melódicos ao crescente desenvolvimento, no século V, de uma forma musical de natureza vocal com acompanhamento instrumental”.

Segundo Aristóteles, algumas formas literárias descendem das adorações cantadas em coral (*Poética*, 1449a, 10-ff); o filósofo sustenta que a tragédia, bem como a comédia ática, provêm de variadas formas de canção cultural.¹³ O público do teatro grego encontrava no coro das tragédias diversos ritos familiares às práticas populares, então já institucionalizados e formalizados em “modos líricos” como, por exemplo, os “péans”, cantos ao deus Apolo. Pereira (2001, p. 346) escreve:

A expressão ‘Péan’ surge integrada num diálogo lírico no qual a música tinha um lugar de destaque. O sentido da música no espetáculo dramático é definido por Aristóteles, ao integrá-la na própria essência da tragédia, isto é: (‘suscitar o temor e a piedade fazendo a catarse dessas emoções’) *Poética*, 1449 b 27. (‘Existem em cada tragédia, necessariamente seis elementos, que determinam a sua natureza. São os seguintes: fábula, caracteres, dicção, reflexão, espetáculo e canto.’) *Poética*, 1450 a 8.

O canto é, na interpretação da “*Poética*”, de Aristóteles, componente essencial do teatro. Por canto entenda-se a intonação melódica de textos com métrica, investida de gestualidade vocálica. Até onde as fontes escritas sobre a Antiguidade nos permitem interpretar, a música e a poesia são dois dos principais recursos do teatro e da ritualística grega, estavam presentes nos cultos às divindades. O hino em louvor a Nêmesis, por exemplo¹⁴, apresenta formas recorrentes, tais como as fórmulas doxológicas ou de louvor e exaltação, que tendem a perpetuar os atributos do deus na memória das canções, e a presentificar seu poder dinâmico na vocalização do hino.

3. A dimensão pragmática da voz na Antiguidade

O modo como os antigos helenos – cantando ou escrevendo nos dialetos jônio e dório –, organizaram o metro de forma intrincada e vária, mobiliza elementos prosódicos da língua em um discurso poético firmado sobre relações estruturantes, de alta ressonância forma-sentido. Se a historiografia da Antiguidade grega apresenta música e linguagem intimamente associadas, perguntamos se haveriam características intrínsecas da língua grega que amoldariam as possibilidades melódicas? Qual seria a relação entre a música vocal e os gêneros literários?

Considerando que, na performance do canto, convergem elementos rítmico-melódicos, semânticos e simbólicos, teceremos uma reflexão desde a seguinte rede

¹³ Esta afirmativa é endossada pelos estudos de Francisco R. Adrados “*The agôn and the origin of tragic chorus*” (1975).

¹⁴ A transcrição do hino será analisada adiante.

temática: de que forma se relacionam canto e texto? Como se estruturam as relações entre as melodias e os textos cantados? De que maneiras se *encompassam*, na semântica do canto, forma e sentido?

Baseado na leitura dos testemunhos remanescentes sobre a música da Antiguidade, West (1992, p. 43), afirma que

As notas das canções eram atacadas de forma clara, sem deslizar de uma para outra. Isto, de acordo com Aristóxeno, é o que diferencia canto e fala: ‘Na conversação, evitamos manter a voz monotônica, em um tom contínuo, em uma nota única, a não ser que sejamos impelidos a isso pela emoção; mas, ao cantar, diferentemente, evitamos a alternância contínua e desmesurada entre graves e agudos, e mantemos tons específicos’.

A ideia aristoxênica de “movimento da voz” introduz a espacialidade nos estudos musicais, a metáfora geométrica é tomada como termo expressivo para a fenomenologia da invenção melódica. Na reflexão de Aristóxeno há um ponto central: a importância do conceito de *tópos* (τόπος) – o “lugar” ou instância da voz – em termos contemporâneos, sua “tessitura”. (BÉLIS, p. 138). O *tópos* remete ao espaço musical no qual a voz produz seus movimentos, seus sons, desde quaisquer de seus pontos: um lugar geométrico das alturas melódicas.

Ora propomos colocar a questão do elo canto-palavra a principiar pelos vestígios de canções gregas notadas com a escrita musical antiga. A problematização das relações entre a métrica poética, a melodia e o ritmo musical, põe à mostra possíveis características das inflexões vocálicas que reflitam formas específicas de se conceber a composição e a performance. De que modo como se associariam a palavra¹⁵, a métrica e o ritmo musical?

A fenomenologia da palavra na Grécia indica uma relação próxima entre o nome e a coisa/ideia que ele nomeia. Segundo Lia Tomás (2012, p. 79), “a letra não é, no sentido grego, simples signo fonético e notação musical, mas é igualmente número”. Nesse campo de similitudes, a estudiosa interpreta que falar e contar são atividades análogas na cosmovisão grega. Por esse prisma se pode conceber, por analogia, um campo similitudes entre as durações das sílabas na fala e no canto. O sistema de notação musical grego está imbuído de uma representação da letra como cifra de uma altura melódica relativa.

Os remanescentes da escrita musical grega (datados do século III a.C. ao II d.C.) encontrados em papiros, inscrições em pedra e manuscritos medievais estão todos no

¹⁵ A prosódia clássica estuda a duração das sílabas ou o tempo ocupado em pronunciá-las (ANTHON, 1838, p. 1).

mesmo sistema de notação, o que sugere a consolidação de uma prática. As notas do canto são simbolizadas pelas letras do alfabeto Jônico, enquanto a notação instrumental, supostamente mais antiga, possui signos específicos.

A notação musical, designada por Aristóxeno παρασημαίνεσθαι [*parasemáinesthai*], indica por meio de signos sons musicais e suas durações. Mas está inserida na própria problemática do som vocálico-consonântico, na sua duração, na altura, representada pelo acento tonal, constituindo um todo entre o complexo do som e do ritmo. (Cf. Aristóxeno, *Elementa harmonica*, II, 39). A primeira notação musical como nos informa *Isagoge* (apud Gaudêncio, 347: “Os antigos usaram nomes de letras, os chamados signos musicais para uma notação de dezoito notas”). No *Anonyma de Musica Scripta Bellermanniana*, 68, este uso dos signos é classificado: (“a notação [instrumental] é independente do texto”). Temos assim, dois tipos de signos (σημεῖα), os vocais, que radicam na poesia e na sua musicalidade, e os signos instrumentais que autonomizam a música instrumental. (PEREIRA, 2001, p. 255).

As fontes historiográficas supracitada sugerem que a crescente especialização instrumental se desenvolve no sentido de estabelecer maior independência da música instrumental em relação à vocal. A hipótese mais plausível do ponto de vista histórico, sustentada por West (1992, p. 36), é que a notação instrumental seria preexistente à vocal.

M. L. West, que, em conjunto com Pöhlman, publicou edições críticas de manuscritos gregos com notação músico-poética, faz um estudo sobre a voz musical na Antiguidade. West (1992, p. 40) sustém que as canções gregas (melopeias) eram minuciosamente articuladas com textos literários sofisticados em termos da conjunção forma-sentido. Os remanescentes de textos de Píndaro e Safo, entre os compositores líricos, de Hesíodo e Homero, entre os épicos, e de Eurípedes e Ésquilo, entre os trágicos, apresentam numerosos exemplos da sonoridade da língua grega e da variedade de sugestões musicais implícitas no seu ritmo linguístico, poeticamente trabalhado.

Alguns fragmentos estudados por Pöhlman & West (2001) contêm trechos de canções que compõem os textos de tragédias de Eurípedes, Ésquilo, além de dezenas de hinos e um Epitáfio anônimo. Avaliando o conjunto dos fragmentos, em uma perspectiva das mudanças nas estruturas musicais, e considerando a datação de cada manuscrito – cujos exemplares remontam desde o século III a.C. até o II d.C. –, os paleo-musicólogos afirmam:

Seguindo a sequência cronológica dos fragmentos, observamos como a notação rítmica se desenvolve de maneira suplementar à notação das alturas melódicas. Percebe-se que as escalas enarmônicas cedem lugar às escalas cromáticas, e que estas últimas são enriquecidas, no período helenístico tardio, por acidentes semitonais, o que nos remete ao conceito moderno de cromatismo. No período romano, o gênero diatônico predomina. Por outro lado, a preleção por melismas, já presentes no

século V a.C. (fragmento n. 3), cresce continuamente com o passar do tempo. Uma das peças mais tardias (n. 59), fragmento de um hino cristão, já prenuncia a salmodia melismática da Idade Média. Tomados em seu conjunto, os fragmentos possibilitam estabelecer a altura melódica na qual a antiga notação deve ser lida (PÖHLMAN & WEST, 2001, p.1).

Os *Documents of Ancient Greek music* incluem uma série de fragmentos musicais que eram desconhecidos pelos autores quando da primeira publicação feita em 1970. Desde então, foram descobertos novos fragmentos musicais, publicados por Annie Bélis (2004) e Yuan (2005) – os manuscritos catalogados como “P.Oxy. 4710” e o “P.Louvre E 10534”.

Há, no entanto, significativas diferenças entre os fragmentos mais antigos (III a.C.) – que seguem a lógica da versificação métrica – e os fragmentos de hinos cristãos – compostos em prosa rítmica. Propõe-se a seguinte questão: quais seriam as diferenças, para o canto, da adoção de um sistema de composição baseado na versificação métrica, e um não-estrófico?

Os estudos de West e Pöhlman indicam que, nas canções gregas, as palavras seriam cantadas em entonação de forma a propiciar a nítida ressonância do logos¹⁶ textual. Consideremos a existência de um “primado do texto nas inflexões vocais da melopeia”. Que relações expressivas há entre as melodias, a forma e o sentido dos textos cantados?

4. A manuscritura¹⁷ da voz em símbolos musicais

A notação vocal grega é estimada entre os séculos V e IV a.C., uma vez que o alfabeto Jônico havia sido adotado oficialmente em Atenas em 403 a.C., e estava também em uso em outras cidades (*polei*) gregas; além disso, a escrita musical houvera sido usada de maneira generalizada mesmo antes desse período. A forma das letras do alfabeto grego utilizado indica que a notação musical data de antes de 300 a.C. (WEST, 1992, p. 42).

Os manuscritos¹⁸ estudados por Pöhlman & West (2001) não estão, no entanto, totalmente elucidados, pois apresentam lacunas por deterioração e equívocos de cópia; nada obstante, neles podemos ler diversas características lítero-musicais.

¹⁶ Por “logos textual” entendemos o sentido global do texto vocalizado.

¹⁷ Paul Zumthor (1989, p. 116).

¹⁸ Para a relação dos manuscritos em termos de genealogia das cópias, cf. Pöhlman & West, (2001, pp. 106-7).

A personalidade de Mesomedes¹⁹ (século II d.C.) nos chega como autor de quatorze cantos manuscritos, porém apenas dois contêm seu nome. Cinco poemas estão preservados com notação musical antiga em uma série de manuscritos datados do século XIII ao XVII; dentre eles há invocações à Musa, a Calíope, a Apolo e a Febo, e hinos a Helios e Nêmesis (WEST, 1992, p. 106).

A imagem a seguir apresenta a transcrição do “Hino a Nêmesis” para o sistema de notação contemporâneo; o texto musical acompanha a transliteração da língua grega para o sistema fonético latino. Observemos os ditongos nas sílabas e suas relações com os movimentos da melodia e as figuras de tempo (Imagens I e II):

¹⁹ Mesomedes teria sido, segundo a enciclopédia *Suda*, do século X, um compositor lírico que vivera no tempo de Adriano (113-192 d.C.).

1
 Νέ - με - σι πτε - ρό - εσ - σα βί - ου ρο - πά
 Nê - me - si pte - ró - es - sa Bí - ou ro - pá

2
 κυ - αν - ῶ - πι θε - á θύ - γα - τερ Δί - κας
 ku - an - ô - pi te - á ty - ga - ter Dí - kas

3
 ἄ - κοῦ - φα φρυ - άγ - μα - τα θνα - τῶν
 à kou - pha fry - ág - ma - ta tna - tôn

4
 ἐπ - έχ - εις ἄ - δά - μαν - τι χα - λι - νῶι
 èp - ékh - eis a - dá - man - ti ka - li - nôi

5
 ἔχ - θου - σα δ' ὕ - βριν ὀλ - ο - ἄν βρο - τῶν
 ékh - thou - sa d' y - brin ol - o - àn bron - tôn

6
 μέ - λα - να φθό - νον ἐκ - τὸς ἐ - λαύ - νεις
 mé - la - na phtó - non èk - tòs e - laý - neis

7
 ὑ - πὸ σὸν τρο - χὸν ἄσ - τα - τον ἄσ - τι - βῆ
 y - pò` sòn tro - khon às - ta - ton as - ti - bê

8
 χα - ρο - πά με - ρό - πων στρέ - φε - ται τύ - χα
 kha - ro - rà me - ró - pon stré - phe - tai tý - kha

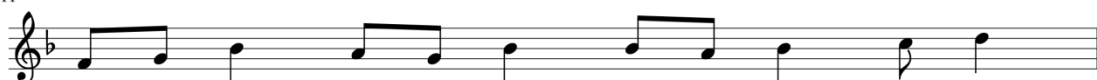
9
 λή - θου - σα δὲ πὰρ πό - दा βαί - νεις
 lé - thou - sa - de pàr ró - da baí - neis

10



γαυ - ρού - με - νον αὐ - χέ - να κλί - νεις
goy - rouí - mr - non ay - khé - na klí - neis

11



ὕ - πό πῆ - χυν ἄ - εἰ βί - ο - τον με - τρεῖς
y - pò pè - khun a - eì bí - o - ton me - treis

12



νεύ - εις δ' ὕ - πό κόλ - πον ὀ - φρῦν ἄ - εἰ
ney - eis d' y - pò kól - pon o - phryn a - eì

13



ζυ - γόν με - τὰ χεῖ - ρα κρα - τοῦ - σα
ksy - gòn me - tà kheí - ra kra - toú - sa

14



ἴ - λη - θι μά - και - ρα δι - κας - πό - λε
í - le - thi má - kai - ra dí - kas - pó - le

15



Νέ - με - σι πτε - ρό - εσ - σα βί - ου ῥο - πά
Nê - me - si pt - ró - es - sa bí - ou ro - pá

Imagens I e II – Fragmento do período romano, n. 28 (século II d.C.):^{20; 21}

Νέμεσι πτερόεσσα βίου ροπά,
κνανῶπι θεά, θύγατερ Δίκας
ἄ κοῦφα φρνάγματα θνατῶν
ἐπέχεις ἀδάμαντι χαλινῶι,
ἔχθουσα δ' ὕβριν ὀλοὰν βροτῶν
μέλανα φθόνον ἐκτὸς ελαύνεις.
ὕπὸ σὸν τροχὸν ἄστατον ἀστιβῆ
χαροπὰ μερόπων στρέφεται τύχα,

²⁰ Reproduzido a partir de Pöhlman & West (2001).

²¹ Conforme transcrição por Pöhlman & West (2001).

λήθουσα δὲ πὰρ πόδα βαίνεις,
 γαυρούμενον αὐχένα κλίνεις.
 ὑπὸ πῆχυν αἰεὶ βίοντον μετρεῖς,
 νεύεις δ' ὑπὸ κόλπον ὄφρυν αἰεὶ
 ζυγὸν μετὰ χεῖρα κρατοῦσα.
 ἴληθι μάκαιρα δικασπόλε
 Νέμεσι πτερόεσσα βίου ῥοπά.

De forma sucinta, o texto do hino celebra Nêmesis, divindade feminina dispensadora da justiça, que possui os epítetos “filha da Justiça”, “ser alado que inclina a balança da vida” (Νέμεσι πτερόεσσα βίου ῥοπά); a deusa representa a força que pune a húbres²² e a megalomania dos homens: “sob sua perpétua roda que não deixa rastros” (ὑπὸ σὸν τροχὸν ἄστατον ἄστιβῆ), “o lúgubre destino dos homens muda” (χαροπὰ μερόπων στρέφεται τύχα). Segundo o autor do hino, o inexorável jugo de Nêmesis, “com suas rudes rédeas refreia vãos relinchos humanos, e nos dedos conta os dias de nossa vida”.

No hino de Mesomedes, a maioria das linhas melódicas seguem as sílabas tônicas, isto é, os momentos de maior energia dinâmica coincidem com os acentos das palavras. A possibilidade considerada nos primeiros estudos²³ era de que a sílaba acentuada seria entoada em um registro mais alto que as demais sílabas da palavra. A figura de três notas ascendentes é recorrente no início das linhas dos hinos de Mesomedes.

No hino a Nêmesis supracitado, na linha 4 da transcrição, a sílaba *nôi* – da palavra *kalinôi* (χαλινῶι) –, uma sílaba longa, abrange duas alturas melódicas de igual duração (Imagem III):



Imagem III. (WEST, 1992, p. 11).

Do conjunto do hino não constitui uma regra que o acento das palavras gregas seja mantido nas melodias. As partes legíveis dos fragmentos não apresentam notáveis correspondências entre a sílaba tônica das palavras e a melodia.

Apenas poucos dos fragmentos são exceções a essa ocorrência. Há, contudo, notável diferença entre os fragmentos mais antigos (século III a.C.), os Péans Déléficos (séc. II a.C.) e os hinos dos primórdios da Cristandade, grafados nos manuscritos de

²² ὕβρις, a “inveja dos deuses”, presunção.

²³ WEST, 1992, p. 10.

Oxyrhynchus: nestes há acordo entre a melodia e a tônica²⁴ das palavras; o que é a configuração mais própria às composições não estróficas, fato também reconhecido pelos gramáticos e retóricos do II século a.C. ao V d.C., de acordo com Pöhlman & West (2001, p, 17).

Vale observar que a tônica das palavras podia ser também deslocada por ocasião de sua posição no metro. Portanto, parece não haver necessariamente, uma acordância entre a sílaba tônica das palavras e os tempos fortes, nem na recitação, nem no canto. A musicóloga Sophie Gibson traduz as considerações de Dionísio de Halicarnasso (gramático provavelmente do século I d.C.):

As artes da música e ritmo os modificam diminuindo ou aumentando suas durações, de maneira que elas geralmente se transformam em seu contrário: a duração não é regulada pela quantidade silábica, mas sim a quantidade da sílaba pela duração do tempo (GIBSON, 2005, p. 195).

A relativa independência da melodia em relação ao ritmo linguístico significa, em primeiro lugar, que os metros estruturais da tradição poética grega são convenções que, na vocalização melódica não impedem, no entanto, que uma sílaba longa seja colocada em uma medida breve na versificação, pois o canto se realiza na autonomia rítmica e melódica em relação à métrica poética, e talvez seja essa a marca do canto: a dimensão métrica que metamorfoseia o ritmo poético e instaura o primado da gestualidade vocálica baseada no movimento descontínuo, intervalar da voz pelas alturas melódicas.

Essa observação vale apenas para as canções escritas remanescentes nos fragmentos. Do ponto de vista das tradições ágrafas, no entanto, as práticas composicionais aurais provavelmente possuíam uma lógica própria. As fórmulas métricas da poesia pressupõem artifícios mnemônicos e indicam a preponderância da dimensão aural das performances sobre a escrita. Adiante no presente estudo irei interpretar a tradição escrita observando os vestígios de vocalidade, de transmissão oral perceptíveis nos textos, em seus arquétipos ou formas prototípicas recorrentes. Antes, observemos ainda as características próprias do ritmo poético e do ritmo musical.

No *corpus* de hinos estudados por Pöhlman & West (2001), ainda que não constitua regra que as medidas longas e breves coincidam com as durações das notas melódicas, estatisticamente, ocorre predominância de casos em que as figuras musicais de duração (notação rítmica) correspondem às durações dos metros poéticos.

Coexistem, logo, no “ritmo poético-musical”, o “ritmo linguístico” e o “ritmo métrico” – referente às fórmulas métricas de composição estrófica. O ritmo musical

²⁴ A tônica (*stress*) ou acento é o momento de maior intensidade acústica, diferente de variação tonal (acento tonal do discurso).

agrega as matrizes linguísticas e poéticas, porém translada em movimentos melódicos que deslocam os valores métricos e prosódicos, instaurando assim, uma dimensão essencialmente mélica.

Os estudos “harmônicos²⁵” da Antiguidade receberam, nos escritos remanescentes de Aristóxeno de Trento²⁶, (IV a.C.), uma formulação fenomenológica, permeada de metáforas da geometria aplicadas ao estudo da melodia. Consideremos, pois, estas duas ciências da Antiguidade, na concepção de Aristóxeno (BARKER, 2005): a métrica estuda os padrões formados pelo comprimento ou duração das sílabas, associadas ou não à música no sentido atual do termo; a rítmica (que não se distingue claramente da métrica) estuda as formas como, em a poesia se tornando melodia, as sequências cantadas de sílabas longas e breves subdividem-se e se agrupam em estruturas rítmicas.

A visão geométrica de Aristóxeno (1902), concebe que o metro está para o ritmo como a parte para o todo. Ele classifica então ritmos segundo tipos, e assim diferencia entre o ritmo musical e os outros conceitos de ritmo. A palavra grega para “ritmo” ῥυθμός (*rhythmós*), em sua acepção originária se referia a “arranjo”, “condição”, “estrutura”, e só adquire um sentido musical especializado no século V a.C. Logo, a noção de ritmo na fonosfera grega recebe significações múltiplas. No contexto arcaico, *rhythmós* remete ao contexto mais amplo dos ritmos da natureza, dos astros, das estações, etc., enfim, fenômenos que se inserem num devir cíclico (GIBSON, 2005, p. 194).

No diálogo “República”, Platão diferencia a poesia da prosa em função de a primeira possuir metro (*métron*) e a segunda não, embora atualmente nossa compreensão sobre poesia seja diferente. *Métron*, *rhythmós* e *harmonia* são listados como atributos distintos das canções, ou μελοποιία (*melopoíia*) – composição melódica (GIBSON, 2005, p. 194).

A “harmonia”, em sua polissemia, abrange, além dos sentidos metafísicos dos pitagóricos e outros pré-socráticos como Heráclito e Empédocles, a ideia de música enquanto composição, síntese *holofônica*²⁷ na qual cada um dos elementos – métrica, ritmo e movimentos da voz, produz, em simultaneidade de relações com os outros, uma resultante integral que projeta no contínuo sonoro espaciotemporal as ressonâncias entre todos eles (prisma melódico, rítmico e semântico). A ideia de composição como síntese, em Aristóxeno, tem correspondência com a ideia de “harmonia” enquanto conjunção, complementaridade de forças contrastantes, porém a melopeia tem, para o

²⁵ “Harmônica” tem o sentido de estudo dos elementos da melodia, no contexto dos séculos VI e IV a.C..

²⁶ No comentário de Pseudo-Plutarco, Aristóxeno propõe que a composição (*poiema*) e sua performance (*ermeneía*) são os dois objetos do estudo crítico do *teleos* e do *kritikos* (aquele que adentrou o conhecimento aprofundado da música, para além das técnicas de composição) (ROCCONI, 2014, p. 86).

²⁷ Em cada partícula o todo está inteiro.

filósofo tarentino, um sentido mais geométrico do que metafísico, como o demonstrou Annie Bélis²⁸. A ideia de “composição” ou *melopoía*, em correspondência direta com a de “harmonia”, representa, pois, a síntese²⁹ e mistura daqueles elementos – metro, ritmo e melodia – feita por um intérprete/compositor em performance, resultando em um *ethos* (caráter ético) específico.

5. O primado da palavra na canção grega

A ideia de que o logos textual é o núcleo de sentido para a expressividade da música vocal é exposta na “República”, de Platão:

‘O ritmo e a harmonia seguem as palavras, e não as palavras àqueles’. [...] ‘Elas certamente devem seguir as palavras’, ele disse. ‘E quanto ao modo de dicção, e à fala?’ eu disse. ‘Não seguem eles e se conformam à disposição da alma?’. ‘Claramente.’ ‘E todos os outros elementos à dicção?’ ‘Sim.’ ‘Boa fala, então bom acordo, e boa graça, e bom ritmo acompanham boas disposições [de ânimo emotivo], não essa fraqueza da mente à qual chamamos eufemisticamente bondade de coração, mas o verdadeiro bem e ideal disposição de caráter e mente (STRUNK, 1959, p. 7).

A concepção platônica privilegia a dimensão educativa do canto; Platão somente concebe como legítima a linguagem melódica com um sentido textual ético; assim o canto é associado necessariamente à poesia. Essa ideia seria perpetuada na música litúrgica cristã. Platão demonstra uma preocupação com a ação pedagógica e a dimensão ética do canto. Sua ideia do primado do texto na música possui análogos em outros fenômenos musicais, como as tradições de cantos populares cujo logos textual possui sobretudo função mnemônica, e também podemos citar os madrigalistas como realizadores de um projeto que, na Renascença tardia italiana do século XVI, aproximaria o sentido do texto às inflexões vocálicas do canto e à dinâmica rítmico-melódica da composição, em sua relação com os afetos.

Os fragmentos musicais estudados no item “4” acima indicam que, na prática, ao menos nos manuscritos estudados, que representam pequena amostra da música helênica, a palavra não é necessariamente a “rainha da melodia”, mas as formas melódicas expressam relativa liberdade com relação aos padrões prosódicos e métricos do texto musical. Outras interpretações são possíveis do ponto de vista do *ethos* das canções, mas essa é uma tarefa para um estudo específico.

²⁸ Aristoxène du Tarent et Aristote: le traité d'Harmonique. Paris: Klincksieck, 1986.

²⁹ Cf. a obra editada por Carl A. Huffman (2012), *Aristoxenus of Tarentum*, que reúne ensaios sobre os fragmentos de manuscritos atribuídos a Aristóxeno e citações indiretas de suas concepções musicais.

Boris Maslov (2013, p. 2) coloca as considerações de Platão em outro plano hermenêutico:

Quando Platão recomenda que sejam a harmonia e o ritmo a se adaptarem à palavra, e não o contrário, ele entende algo diverso daquilo que ulteriores formulações análogas propuseram, nele inspiradas: não é que a harmonia e o ritmo musical, como fatos independentes, devam acordar com o sentido e o ritmo da palavra poética, mas que a ‘melodia’, como organização rítmico-musical específica da palavra, não deve contradizer o sentido e o *ethos* que as palavras evocam no discurso prosaico.

Na interpretação de Maslov percebemos a ideia de que a o primado do texto no canto seria a preponderância do sentido das palavras e do efeito ético que se deseja produzir na audiência. Na tradição neoplatônica, em *De musica* (2.11), Aristides Quintiliano (século III d.C., provavelmente), a partir da hermenêutica dos escritos de Platão, atribui afetos correspondentes aos padrões rítmicos: os elementos rítmicos veiculariam caracteres, enquanto os padrões rítmicos conduziriam afetos.

Por esse prisma hermenêutico, as emoções suscitadas pela música seriam não apenas, em sentido literal, percepções que tomam forma na recepção da música pela audiência, mas também podem ser representadas como qualidades e formas autônomas, se admitidas como propriedades objetivas da música. Da interpretação do comentário de Platão, nos sentidos expostos supra, o domínio da palavra na música se mostraria na relação entre o sentido do texto musical e a percepção de sentidos na performance, ou a recepção senciente das canções.

6. Vozes nômade: a teoria oral-formulaica e a composição aural

A figura do Aedo (ᾄοιδός), ou “bardo”, cantor épico que entoava melodias de caráter lírico e também narrativo, seria um compositor. Os rapsodos, por sua vez, eram “intérpretes”, mas desempenhavam, segundo Mantovaneli (2011, p. 22) um papel fundamental na disseminação das obras dos Aedos, pois “eram cantores ou declamadores profissionais, que percorriam diversas cidades, disseminando e, talvez, discutindo o trabalho dos Aedos com a população”. As obras remanescentes dos Aedos Hesíodo e Homero condensaram estética e estilisticamente tradições orais mais antigas, e seus poemas se firmam nas propriedades fundamentais da musicalidade poética: o ritmo, engendrado pela versificação métrica (métrica estrófica).

A questão principal que motivou os estudos sobre as composições orais da Grécia antiga, no escopo da teoria oral-formulaica foi discernir se os cantos eram memorizados

verbatim ou se eram novamente compostos a cada ocasião em que os aedos os entoavam. Dois pesquisadores pioneiros se ativeram ao campo de estudo onde o fenômeno da tradição oral de canções épicas pudesse ser observado. Milman Parry e Albert Lord (LORD, 1971) foram à antiga Iugoslávia (atualmente, Bósnia) e gravaram as performances de cantores épicos que se apresentavam em tavernas e cafés.

Segundo Peter Burke (2005, p. 122), os estudiosos observaram que o mesmo cantor desenvolvia os mesmos temas de maneiras distintas em ocasiões diferentes, aumentando-os, diminuindo-os ou adaptando-os, porém, o faziam de modo que fossem reconhecíveis como canções narrativas que cantam uma “mesma” história, isto é, em que temas e fórmulas recorrentes permitem identificar o “enredo” dos cantos, ou o “mito” em linguagem aristotélica.

Nas suas pesquisas, Parry e Lord presenciaram as performances dos cantores épicos dando origem à teoria segundo a qual os bardos criam novas composições a cada vez que performam, utilizando-se de um estoque de fórmulas tradicionais de versos cantados que, em ato, são arranjadas de forma a introduzir os versos em momentos compositivos formais específicos na sequência global pré-estruturada de cada tema ou poema ágrafo. Introduziu-se, assim, a percepção de que os cantores tivessem um mapa mnemônico do mito a ser entoado ou um esquema, atualizado, a cada performance, por repentes e escolhas. Uma permanente invenção.

Na visão de Pereira (2001), o modo de relação entre canto e memória, na tradição músico-poética grega, seria a dicção “formularia”: as performances³⁰ poético-musicais eram permeadas pelas regras rítmicas da versificação.

A teoria da composição “oral-formulaica” (FOLEY, 1988, p. IX) foi concebida por folcloristas no século XX empenhados em compreender as canções gregas como performances orais, no contexto de um paradigma intelectual formal-estruturalista. Os pesquisadores da teoria oral-formulaica se ocupavam em interpretar as performances músico-poéticas, seus elementos composicionais e seu impacto na audiência.

A essas contribuições teóricas, acrescento a noção de rito para o estudo da vocalidade músico-poética da Magna Grécia, que engloba a importância dos valores antrópicos associados às canções (valores religiosos e catárticos principalmente).

A partir dos textos da Odisseia e da Ilíada, por exemplo, podemos entrever, pela recorrência de versos específicos – tais como epítetos e dísticos –, elementos compositivos das performances, que teriam preexistido ao estabelecimento da tradição

³⁰ A obra de Paul Zumthor (1983) apresenta valiosas observações sobre a voz nas performances, e faz um estudo histórico-interpretativo das práticas aurais da idade Média.

escrita desses textos (KIRK, 1962, p. 60). Essas considerações não obstam, todavia, a viabilidade da concomitância de práticas escritas e orais. Os estudos sugerem que as formas recorrentes nos versos dos cantos épicos, seriam fórmulas que davam apoio mnemônico ao bardo e poderiam atuar como uma “assinatura”, e indicar, numa performance, a autoria da composição oral pela identificação de certos padrões de individuação (“estilos”). Esta consideração admitiria a existência de uma tradição formada de autores de composições aurais no mediterrâneo, antes do século VIII a.C.?

A teoria supra esboçada oferece analogias com as tradições aurais helênicas, porém, não se podem generalizar as correspondências haja vista as especificidades e condições históricas vigentes na Antiguidade. Pudemos observar que a ideia de composição, na Grécia, está ligada à memória, ao campo ritual³¹-performático. A ideia de um compositor, no contexto dos aedos e rapsodos relativiza a noção de composição e sua associação com a originalidade.

O cantor é, segundo essa interpretação, um praticante da composição oral, canta temas de memória e atualiza uma tradição que se realiza nele, em seu ato performático, e inclui as condições pragmáticas de realização do canto.

Lord (1971, p. 13) considera, por fim, que a tradição poético-musical que dera origem aos textos escritos da *Iliada*, *Odisseia*, *Teogonia*, representada, sobretudo por Homero e Hesíodo, advém de cantos compostos em performance: cantar e compor seriam, segundo essa hipótese, atos sincrônicos, “composição aural”.

Considerações oportunas: permanente invenção

No período arcaico grego, os poetas líricos eram chamados Aedos porque sua atividade artística era o *αἰδεῖν* (*aídein* – “cantar”). Nesse contexto, os cantores se faziam acompanhar pela *kithara* e/ou pelo *fórmigx*, ambos cordofones – imagem representada por Orfeu e sua lira. A lexicologia da aparição dos termos em torno ao campo semântico do canto na literatura sugere mudanças nas práticas culturais: o uso do léxico refletirá, em época tardia, a atribuição de autoria composicional.

Os usos do termo grego equivalente a “poeta” aparecem no século V a.C., no fim do período Clássico grego, portanto, de acordo com o estudo *La parola e la musica nell'antichità*, de Leopoldo Gamberini (1962). O termo ποιητής (*poietés* – “poeta”) passa a designar o compositor do poema, da melodia e da dança, independente de ser ele

³¹ “Ritual” refere-se à cenografia dos gêneros lítero-musicais, às ocasiões em que se cantava, seja em um banquete, um festival, um matrimônio, no teatro, para promover a catarse, em cantigas para curar, ou nos ritos de louvor a um deus, o acontecimento e ambientação em que se mobiliza a gestualidade vocálica, quaisquer sejam os atos performáticos do repertório de ações músico-linguísticas em ação.

também o cantor de sua composição. O verbo ποιέω (no sentido de “fazer”, “compor” poesia), e as palavras ποίσις e ποίημα (“poesia” e “poema”) aparecem a partir da segunda metade do século V a.C.³², nos textos de Platão – tais como *Íon* (PLATÃO, 2011), e nos escritos de Plutarco.

A ideia de um “poeta” como compositor surge na tradição lírica (LLEDÓ ÍÑIGO, 1961, p. 19). Tendo em conta os vestígios ônticos e históricos (literários), os testemunhos escritos nos permitem inferir o processo em que a linguagem concretiza semanticamente as práticas do compositor, do cantor e do poeta, quando surge o reconhecimento dessas categorias no universo discursivo da Antiguidade.

O estudo de Eric Havelock (1963, p. 99) *Preface to Plato* indica que Hesíodo marca uma transição: o ato de composição dos cantos suscita reflexões, o poeta-cantor aguça a percepção técnica e se ocupa em problematizar o propósito de sua arte que, para os cantores tradicionais, teria sido uma prática mais inconsciente do que premeditada. (Os cantores aprendiam de forma aural desde a infância).

Havelock define o processo de compreensão da composição aural como uma busca de perceber o “canto das musas” além do mero deixar-se inspirar por elas. Se o canto épico funciona como a memória de uma cultura, diz Havelock, Hesíodo o percebeu e refletiu sobre o papel do compositor-cantor.

Nosso estudo, logo, se empenhou em pôr à mostra os vínculos profundos entre música e língua, canto, palavra e memória. A performance vocal, por esse prisma, se mostra um ato polifônico, interdiscursivo, isto é, dialoga³³ com um acervo “virtual” de formas-expressões arquetípicas que constituem a memória aural. Na concepção de Jardim (2000, p. 186),

A poética é um encaminhamento no sentido da Σοφία [sophía]. Esta, por sua vez, significa, segundo Havelock, na compreensão homérica, o talento do bardo. O saber do bardo, do aedo, era um saber produzido não pela habilidade gerada pela representação, mas para se efetuar como o que, em se realizando, se apresenta. [...] A poesia, cantada, era o mais alto grau de realização da memória.

Pode-se afirmar que as práticas lítero-musicais gregas eram capazes de ativar dispositivos mnemônicos. A relação entre palavra e canto se mostra, pois, na Grécia, em sua acepção originária, como entoação musical de um *logos* sonoro. Na poesia cantada se realiza uma espécie de memória espaciotemporal, ou melhor, cenográfica, de ao menos três dimensões: a mântica, a técnica e a artística. “Poética”, nesse sentido, é, no

³² Cf. a obra de Emilio Lledó *El concepto de poiesis en la filosofía griega: Heráclito, Sofistas, Platón* (1961).

³³ Parece existir um “dialogismo” na música, assim como na literatura. Sobre o conceito, Cf. Bakhtin (2003).

dizer de Jardim (2000, p. 169), a dimensão originária e essencial de realização das linguagens.

Na obra *Ó Mousiké*, o citado estudo da música grega por meio dos textos dos poetas tragediógrafos áticos, Pereira (2001, p. 29) afirma que a melodia é naturalmente perceptível nas inflexões a que a voz é conduzida pela própria acentuação da língua grega. Segundo esse ponto de vista, haveria uma rítmica intrínseca às palavras da língua, bem como uma proto-melodia inerente ao dizer. Ao se considerar que a musicalidade mana da prosódia da língua, sugere-se que a fala, exaltada pela dinâmica afetiva, entoia contornos melódicos que a aproximam do que chamamos “canto”.

Na semântica global da performance, no plano da matéria fônica da música, as línguas apresentam, dadas as características fonológicas específicas de cada idioma, atributos que amoldam seu caráter cantável, porém, não se pode ainda sustentar que haja uma relação unidirecional entre a concretude fonológica de uma língua e as melodias, uma vez que a música costuma transpor algumas regras implícitas da fala e da escrita, em prol da relativa inventividade característica da ideia musical.

Briggs & Burke (2006, p. 19) sustentam que a visão atual amplamente adotada pelo mundo acadêmico é a de que “a antiga cultura grega foi moldada pelo domínio da comunicação oral”. A vocalidade, além do sentido de “transmissão oral” na literatura, em música pode ser expressa como a inervação rítmica da palavra que, ao ser entoada, transmuda os contornos da fala em melodiares e inflexões vocálicas que produzem efeitos de sentido e efeitos éticos, segundo fórmulas melódicas reinventadas – consciente ou inconscientemente), projetando no ar repertórios de memórias.

A música vocal nasce de um gesto, de um corpo-instrumento; o verbo entoado faz ecos e elos com os sons repercutidos no tempo; dialoga com os motivos sonoros que se realizam, atualizam e se metamorfoseiam – arquétipos composicionais. Na música tal como a concebo em performance-composição, a voz encena vivências anímicas através das propriedades acústicas que se presentificam na intonação, na sua realização semântico-sonora.

Referências

- ADRADOS, Francisco Rodríguez. *La lírica grega*. Madrid: Alianza editorial, 1981.
- _____. *The Agôn and The Origin of Tragic Chorus*. Urbana: Illinois Press, 1975.
- AGUILAR, Omar Augusto Robles. “Nietzsche y el origen musical de la literatura griega”. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*. N. 80, p. 71-76, 2013.
- ANTHON, Charles. *Greek prosody and metre*. New York: Harper and Brothers, 1838.
- ARISTÓXENO. “Elements of Harmonic”. In; MACRAN, Henry S. *Aristoxenus harmonics*. New York: Oxford, 1902.
- BÉLIS, Annie. *Aristoxène du Tarent et Aristote: le traité d'Harmonique*. Paris: Klincksieck, 1986.
- BARKER, Andrew. *The Science of harmonics in classical Greece*. New York: Cambridge University Press, 2007.
- BÉLIS, Annie. Bélis Annie. “Un papyrus musical inédit au Louvre”. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. 148^e année, n. 3, 2004. P. 1305-1329. http://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_2004_num_148_3_22786.
- BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia*. Trad. Maria Carmelita P. Dias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BURKE, Peter. *O que é história cultural*. Trad. Maria L. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Trad. Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- FOLEY, John Miles. *The theory of oral composition*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- GAMBERINI, Leopoldo. *La parola e la música nell'antichità: confronto fra documenti musicali antichi e dei primi secoli del Medio Evo*. Firenze: L.S. Olschki, 1962.
- GIBSON, Sophie. *Aristoxenus of Tarentum and the birth of musicology*. New York: Routledge, 2005.
- HAVELOCK, Eric. *Preface to Plato*. Harvard: Belknap Press, 1963.
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Trad. Luís Otávio F. Mantovaneli. São Paulo: Odysseus, 2011.
- HESÍODO. *Teogonia*. Trad. Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.
- JARDIM, Antonio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- KIRK, G. S. *The songs of Homer*. London: Cambridge University Press, 1962.
- LIPPMAN, Edward. *A humanistic philosophy of music*. New York: NYU Press, 2006.
- LLEDÓ ÍÑIGO, Emilio. *El concepto 'poíesis' en la filosofía griega*. Heráclito, sofistas, Platón. Madrid, 1961.
- LORD, Albert. *The singer of tales*. New York: Atheneu, 1971.
- MANTOVANELI, Luís Otávio Figueiredo. “Apresentação”. In: HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Trad. Luís Otávio F. Mantovaneli. São Paulo: Odysseus, 2011.
- MASLOV, Boris. “The Dialect Basis of Choral Lyric and the History of Poetic Languages in Archaic Greece”. *Norwegian journal for Greek and Latin studies*. N. 87.1, p 1-29, 2013. <http://dx.doi.org/10.1080/00397679.2013.822726>. Acesso em 12-06-2019.

- PEREIRA, Aires Manuel Rodeia dos Reis. *A mousiké: das origens ao drama de Eurípedes*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2001.
- PLATÃO. *Íon*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- PÖHLMAN, Egert & WEST, Martin L. *Documents of ancient Greek music. The Extant Melodies and Fragments Edited and Transcribed with Commentary*. Oxford: Clarendon Press, 2001.
- ROCCONI, Eleonora. "Aristoxenus and musical *ethos*". In: HUFFMAN, Carl A. *Aristoxenus of Tarentum*. New Brunswick: Rutgers university, 2012. p. 65-90.
- SERRA, Ordep. *Hinos órficos: perfumes*. São Paulo: Odysseus, 2015.
- STIGA, K. & KOPSALIDOU, E. "Music and traditions of Thrace (Greece): a trans-cultural teaching tool". *DEDiCA*. Revista de Educação e Humanidades, n. 3, março 2012. P. 145-164. <http://revistaseug.ugr.es/index.php/dedica/article/view/7094>. Acesso em 11-06-2019.
- STRUNK, Oliver. (ed.). *Source Readings in Music History: From Classical Antiquity Through The Romantic Era*. New York: W. W. Norton Company, 1959.
- TOMÁS, Lia. *Ouvir o logos: música e filosofia*. São Paulo: Unesp, 2002.
- WEST, L. On the text of Greek musical fragments. *Analecta Musica*. Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik. p. 1-54. Bonn, 1992. <http://ifa.phil-fak.uni-koeln.de/zpe.html>. Acesso: 05-05-2019.
- YUAN, J. *Fragment with musical notation*. The Oxyrhynchus. Oxford, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz de la 'literatura' medieval*. Trad. Julián Presa. Madrid: Catedra, 1989.

ECONOMIA DE MARCAÇÕES:

A RELAÇÃO ENTRE INTÉRPRETE E COMPOSITOR A PARTIR DOS PRELÚDIOS PARA CRAVO FRANCESES DOS SÉCULOS XVII E XVIII

Revista **Música** | vol. 19, n.2
| pp. 68-80 | jul. 2019

Pedro Ribeiro Cardoso

pedroribeiroc@gmail.com | UnB



**ECONOMY OF MARKINGS:
THE RELATIONSHIP
BETWEEN COMPOSER AND
PERFORMER THROUGH THE
FRENCH PRELUDES FOR
HARPSICHORD OF THE XVII
AND XVIII CENTURIES**

Recebido em: 30/01/2019

Aprovado em: 29/06/2019

RESUMO

O propósito deste artigo é discutir, a partir da leitura de *The End of Early Music* de Bruce Haynes (2007), a relação entre compositor e intérprete, analisando como a figura do compositor-intérprete foi se desdobrando em dois papéis distintos a partir da especialização musical oriunda da ideologia romântica do século XIX. Esta repercute até hoje, e tem, entre outras decorrências, o atrofiar da improvisação e da criação espontânea na música ocidental de concerto. Por meio dos estilos improvisados da escrita para cravo, principalmente dos prelúdios franceses, a economia de marcações na partitura será discutida como uma tentativa de reintegração das figuras do intérprete e compositor, ao restabelecer o espaço para a colaboração, oralidade, improvisação e a criação espontânea.

PALAVRAS-CHAVE:

economia de marcações; escrita cravística; improvisação; relação entre intérprete e compositor; prelúdios franceses.

ABSTRACT

The purpose of this article is to discuss, having as a starting point Bruce Haynes' *The End of Early Music* (2007), the relationship between composer and performer, analyzing how the role of the composer-performer unfolded in two different roles since the rise of Romanticism ideology, in the XIX century. This separation persists today and has many consequences, like the atrophy of improvisation and spontaneous creation in Western concert music. Through the improvised styles of the French harpsichord repertory from the XVII and XVIII centuries, mainly through the French preludes, the economy notation markings will be discussed as an alternative form of reintegrating the composer and performer roles, reestablishing the collaboration, orality, improvisation and spontaneous creation space in the Western concert music scene.

KEYWORDS:

Economy of Markings; Harpsichord Writing; Improvisation; Composer and Performer Relationship; French Preludes.

ECONOMIA DE MARCAÇÕES: A RELAÇÃO ENTRE INTÉRPRETE E COMPOSITOR A PARTIR DOS PRELÚDIOS PARA CRAVO FRANCESES DOS SÉCULOS XVII E XVIII

Pedro Ribeiro Cardoso
pedroribeiroc@gmail.com | UnB

1. Ontem e Hoje

Em música, damos o status mais elevado para nossos músicos “cultos” em trajes de gala, que interpretam o tipo de música que chamamos de “Clássica”. Mas como nossa sociedade é excessivamente letrada, esses músicos Clássicos se desenvolveram de maneira curiosa: eles são tão bons em ler música que sua habilidade natural para improvisar se atrofiou. Muitos deles não têm outra opção além de interpretar a partir de partituras (de memória ou lendo) (HAYNES, 2007, p. 3).¹

A partir do século XIX, com a introdução dos conservatórios e mediante um pensamento crescente de “fetichização” do texto musical, do culto à figura dos compositores e das *masterpieces*, um fenômeno peculiar ocorreu: até o século XVIII não existia uma divisão estrita entre compositor e intérprete. Já a partir do século XIX percebe-se um processo de especialização que se tornou norma na prática da música ocidental de concerto. O treinamento musical de conservatório se direcionou à execução da música escrita, das proclamadas ‘grandes obras’, dos cânones. A improvisação, outrora prática corrente entre os músicos, foi cada vez mais segregada desta prática musical, desaparecendo à medida que a notação se tornou cada vez mais estrita e precisa, e a vontade do compositor cada vez mais preponderante em relação a dos intérpretes (HAYNES, 2007, p. 3; RINK et al, 2003, p. 12).

Essa separação entre compor e interpretar nem sempre existiu. Antes do Romantismo,² improvisar e compor eram atividades normais para qualquer músico. Em um tempo quando havia constante demanda para novas peças, ser um compositor não era nada de especial, era apenas uma parte do processo de produzir músicas. Mas mesmo que um músico nem sempre escrevesse suas improvisações, eles deveriam saber como fazer música de pronto. Sem essa habilidade, eles não poderiam tocar a música de seu tempo (HAYNES, 2007, p. 4).³

¹ In music, we give the highest status to our “art” musicians in formal dress who perform the kind of music to which we give the name “Classical.” But because our society is exceedingly literate, these Classical musicians have evolved in a curious way: they’re so good now at reading music that their natural ability to improvise has atrophied. Most of them have no choice but to perform from written pages (in memory or on the stand).

² Segundo Haynes (2007, p.15), Romantismo é a ideologia musical dos séculos XIX e XX, e não deve ser confundido com o “estilo romântico” (*Romantic style*).

³ *This separation between composing and performing hasn’t always existed. Before the rise of Romanticism, improvisation and composition were normal activities for any musician. In a time when*

Essa distinção entre intérprete e compositor, a que se refere Haynes, acabou por engessar a prática da música ocidental de concerto, assim como direcionou os estudos musicológicos, esses também oriundos do século XIX, para questões relativas às obras e biografias de seus compositores. Esses estudos desconsideraram justamente aqueles que sonorizam e dão vida à música, os intérpretes, cujo papel foi relegado ao de “fazer a vontade do compositor”, de exprimir aquilo que “existe intrinsecamente” em uma obra musical, sempre no sentido de reforçar a literalidade do texto e as intenções do compositor, e estas pouco ou de nenhuma forma interagem com a vontade e com o contexto do intérprete.

Para Haynes (2007, p. 15), o Romantismo tem como sua marca o Canonismo. O autor disserta que o Cânone do Clássico começou a ser construído tendo como base as sinfonias de Beethoven (HAYNES, 2007, p.5). É o repertório do século XIX que todos conhecemos e ao qual muitos dos músicos do presente ainda se dedicam. Para o autor, esse “paradigma da música que consiste de obras escritas pelos grandes mestres do passado e aceitas pela geração atual por meio da sua promulgação, suportada por programas escritos, por, basicamente, intérpretes não inventivos”⁴ ainda descreve muito bem a cena da música Clássica até hoje. Dentre alguns dos corolários do Canonismo, Haynes (2007, p.6) destaca:

- O grande respeito pelo compositor, representado pelo culto ao gênio e à originalidade;
- A aura quase escritural das “obras”;
- Uma obsessão com as intenções originais do compositor;
- A prática de escutar música como um ritual;
- O costume de repetir a audição de um número limitado de obras.

Catarina Domenice (2012, p.170), de forma complementar à Haynes, disserta que a ideologia por trás da música ocidental de concerto acabou por estabelecer uma relação assimétrica de poder entre compositores e intérpretes. Segundo a autora, a interpretação ficou subordinada à composição por meio da “ideia de fidelidade ao texto reificado”: a obra musical como objeto totalizante e a crença no poder universal da escrita resultaram no abandono da oralidade. Domenici critica a ideia do intérprete como um meio transparente para a voz do compositor, para o texto. A autora aponta que considerar o texto como voz do compositor retira o elemento acústico, a entoação e a voz particular

new pieces were in constant demand, being a composer was nothing special, just part of the process of producing music. But even if a musician didn't always write their improvisations down, they had to know how to make up music on the spot. Without that ability, they couldn't play the music of the time.

⁴ *The “paradigm of music as consisting in works written by the great of the past, transmitted in writing and accepted by the current generation through its enactment, supported by written programs, by basically non-innovatory performers” [...].*

de cada indivíduo que interpreta – “O que seria da notação musical e da palavra não fosse a voz que lhes anima e confere sentido?”

Somente no final do séc. XX, a ‘Nova Musicologia’, passou a pensar e dar visibilidade ao fundamental papel do intérprete no campo dos estudos de música; afinal a música emerge da execução, ou, como diria Christopher Small (apud COOK, 2006, p. 8): “obras musicais existem para que o *performer* [intérprete] tenha algo para interpretar”. Apesar de hoje parecer óbvio, esse pensamento não era proeminente na primeira metade do século XX, quando a intertextualidade dos conceitos do Romantismo ainda se fazia muito presente. Compositores icônicos desse período, e até mesmo antagônicos, como Arnold Schoenberg (1874-1951) e Igor Stravinsky (1882-1971), por vezes ilustram em suas falas como essa ideologia ainda se fazia perceptível – para eles, pelo menos ao momento destas específicas citações seguintes, o papel do intérprete se encontrava no fim da categoria hierárquica musical, exercendo uma função de subserviência às ideias ‘originais’ das obras dos compositores.

O princípio mais importante para toda execução musical deveria ser: fazer soar o que o compositor escreveu de tal forma que cada nota é realmente ouvida e que todos os sons, sucessivos ou simultâneos, estão relacionados de forma que nenhuma parte, em dado momento, obscurece a outra, mas, ao contrário, dá a sua contribuição em prol de destacar claramente uma da outra”.⁵ (SCHOENBERG, 1984, p. 319).

Por sua vez, Stravinsky: “O segredo da perfeição reside acima de tudo na consciência [que o intérprete] tem da lei que lhe é imposta pela obra que está tocando” (STRAVINSKY apud COOK, 2007, p. 5). Stravinsky demonstra a visão de como o intérprete deveria se portar em relação à música escrita, em consonância com a prática da música ocidental de concerto. Para o compositor, o intérprete deve, em suma, reproduzir as notas ali escritas de forma a fazer aparecer aquilo que lhe é “imposto pela obra”. De certo, Stravinsky entendia que existe mais entre as notas do que aquilo que pode ser notado, mas, para o compositor, o papel do intérprete, instrumentista ou regente, de forma geral, deve ser o de se atentar às marcações de tempo, andamento, dinâmicas e outras marcações, não deixando que as vontades pessoais e paixões momentâneas “sujem” a obra com intenções não pensadas pelo compositor: “[...] entre centenas de músicos, dificilmente se acha um que tem a vontade e habilidade de realmente decifrar e tocar as notas” (SCHOENBERG, 1984, p. 326).⁶ Schoenberg (apud

⁵ *The highest principle for all reproduction of music would have to be what the composer has written is made to sound in such a way that every note is really heard, and that all the sounds, whether successive or simultaneous, are in such relationship to each other that no part at any moment obscures another, but, on the contrary, makes its contribution towards ensuring that they all stand out clearly from one another.*

⁶ *And indeed, among a thousand musicians scarcely one will be found who has the will and ability really to decipher and play the notes.*

COOK, 2006, p. 5) complementa: “[...] a despeito de sua intolerável arrogância, [o intérprete] é totalmente desnecessário, exceto pelo fato de que as suas interpretações tornam a música compreensível para uma plateia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa.”

Para John Rink (2012, p. 35), em concordância com Domenici, independentemente do quão sofisticado seja nosso sistema de notação musical, este nunca vai conseguir capturar todos elementos que emergem de uma execução. Esse entendimento vai de encontro à velha noção de obra musical herdada do Romantismo, no qual a obra tem valor absoluto, intrínseco e autônomo. Se por um lado o intérprete deve respeitar as marcações dos compositores, decifrar e tocar as notas, assim como pede Schoenberg, de outro deve-se dar o devido reconhecimento aos intérpretes, estes que dão, e só por meio deles, vida às peças musicais de ontem e hoje – o sentido musical é construído na decifração do texto pelo intérprete.

Economia de marcações

Para Schoenberg (1984, p. 320) é impossível voltar a uma economia de marcações na partitura, como era no tempo de J.S. Bach (1685-1750) ou L. van Beethoven (1770-1827), mas quanto mais marcações existem, mais devaneios e possibilidades de erros emergem: “Quanto mais exatas se tornam as marcações para execução, mais imperfeita essa se torna” (SCHOENBERG, 1984, p. 319).⁷ Se por um lado essa asserção pode ser verdade, por outro percebemos que uma economia nas marcações já foi e ainda é almejada por alguns compositores e intérpretes em diversos estilos de música no qual a improvisação é mais evidente, como no campo da interpretação historicamente inspirada, no jazz e até mesmo no choro.

Nestes estilos e gêneros, a partitura se apresenta como um guia, em geral, constando de melodias e relações harmônicas com linhas de baixo específicas, notadas no pentagrama ou em cifras. Cada estilo tem suas regras próprias, sua gramática, idiomas e utilizações específicas, mas, em comum, em todos existe algum grau maior ou menor de improvisação, como na forma de realização da harmonia, na articulação, ornamentações, reduções, variações melódicas, notas de passagem e cromatismos. Apesar de nestes casos a partitura se apresentar mais claramente como um guia ou como um esquema, pode-se pensar, assim como dissertaram Cook (2006) e Haynes (2007), entre outros autores, que todas as partituras podem ser entendidas como guias, como *scripts*.

⁷ *The more exact performing indications become, the more imperfect.*

Até mesmo Stravinsky admitiu que sua música precisa de interpretação, apesar de ter manifestado inúmeras vezes que aquela devia ser “lida para ser executada”, e não para ser “interpretada” (STRAVINSKY; CRAFT, 2004, p. 98). O compositor reconhece que a partitura não se mostra suficiente na questão estilística – o estilo não é concludentemente indicado na notação. Para suplementar essa ausência, Stravinsky considera as gravações de suas peças, realizadas por ele mesmo, como indispensáveis à partitura. Quando indagado por Robert Craft (2004, p. 100) sobre se a notação do “estilo” deveria ser mais precisa na partitura, se deveria haver mais marcações neste sentido, Stravinsky responde afirmando que não acredita em uma concepção de estilo completa e duradoura puramente pela notação. Aqui Stravinsky consente que pelo menos uma parte dos elementos musicais devem ser sempre transmitidos pelo ‘executante’, e, talvez em ato de tentativa de redenção em relação a alguns de seus comentários anteriores pouco gentis aos intérpretes, o compositor pontua: “que Deus o abençoe [o intérprete]”.

Não obstante a importância da gravação como suplemento à partitura, Stravinsky (2004, p. 101) teme que a gravação possa perpetrar erros, e que esses erros ganhem uma aura de autenticidade. Outro ponto sublinhado pelo compositor é que a gravação pode reduzir o escopo do que é aceito, gerando um padrão que na verdade era apenas uma possibilidade dentre um conjunto de variáveis. O compositor também afirma que prefere ‘produções a reproduções’, e sabendo da velocidade com que as tecnologias se renovam, Stravinsky prevê que gravações podem ficar ultrapassadas.

Eu ainda prefiro produções a reproduções. (Nenhuma fotografia se iguala em cor ao original, nem qualquer som gravado soa igual ao som vivo; e nós sabemos por experiência que, dentro de cinco anos, novos processos e novos equipamentos nos levarão a desprezar o que agora aceitamos como imitações bastante boas (STRAVINSKY; CRAFT, 2004, p. 101).

Cabe ressaltar que a característica inovadora e distintiva da música de Stravinsky se encontra na frente rítmica. Paul Griffiths (1987, p. 38) argumenta que a novidade rítmica trazida por Stravinsky n’*A Sagração da Primavera* (1913), além de prontamente reconhecida, era difícil de ser ignorada por seus contemporâneos. As novas formulações rítmicas se encontravam em oposição às frases à maneira convencional, e à época em que a peça foi escrita, pode-se dizer, até hoje, apresentam um “problema interpretativo” para o intérprete, devido às formulações rítmicas complexas e pouco convencionais – elas demandam do intérprete muita habilidade técnica e, principalmente, precisão, o que, em parte, explica o posicionamento do Stravinsky quando ele diz que a sua música de ver lida para ser executada, e não interpretada.

Outra questão que parece pertinente nesta discussão é como os estilos e os gostos vão mudando com o tempo, além da questão da qualidade das gravações. Comparando gravações de décadas distintas, como fez Haynes (2007, p. 33) com duas gravações dos Concertos de Brandemburgo (1718-1721), uma da década de 1960 e outra de 1980, pode-se perceber uma grande diferença em andamentos, estilos e abordagem. Até mesmo na música de Stravinsky e Sergei Rachmaninoff (1891-1953), ambos compositores gravaram suas peças, é possível perceber essa diferença. Aqui cabe lembrar de outra citação de Schoenberg, desta vez mais favorável à interpretação e, logo, ao papel dos intérpretes: “A interpretação é necessária, para suprir a lacuna entre a ideia do autor e o ouvido contemporâneo” (SCHOENBERG, 1984, p. 328).⁸

Conceber a partitura como um *script*, como sugere Cook (2006), tem se tornado um novo paradigma dos estudos musicológicos mais recentes. Para o autor, a partitura (*script*) seria “[...] como uma coreografia de uma série de interações sociais em tempo real entre os instrumentistas: uma série de gestos mútuos de audição e de comunhão que encena uma visão particular da sociedade humana [...]” (COOK, 2006, p. 12). Tal concepção aparece em diversos trabalhos acadêmicos mais recentes. Sua presença tem sido marcante, também, nas produções que dizem respeito aos instrumentos históricos, como o cravo. O conceito aparece em teses como *O Cravo Caboclo*, de Patrícia Gatti (2014), e dissertações, como *O Cravo na Música de Câmara Contemporânea Brasileira*, de Beatriz Pavan (2009).

O fato de muitos destes trabalhos prontamente adotarem este conceito não é uma mera coincidência. Ainda no século XVIII, a partitura servia como um *script* em que muito da interpretação da peça não estava escrita, e isso era por vezes almejado e feito de forma deliberada. Em alguns gêneros do barroco, como nos prelúdios sem métrica (*non mesuré*) para cravo escritos na França do final do século XVII, início do XVIII, os compositores visavam justamente o caráter improvisado na interpretação, deixando a cargo dos intérpretes as articulações rítmicas. Usualmente estes prelúdios eram escritos em semibreves, estas que não eram notadas para serem executadas literalmente, com sua duração real, mas serviam como um guia de altura, no qual o intérprete improvisava o ritmo da peça. As ligaduras prolongavam os sons das notas, e a partir delas, estabelecia-se as diferentes relações de proporcionalidade entre as notas.

⁸ *Interpretation is necessary, to bridge the gap between the author's idea and the contemporary ear.*



Fig.1: Exemplo de escrita em semibreves. Fonte: COUPERIN, L. Prelúdio non mesuré em Sol Menor. Bauyn Manuscript, ca. 1658-1701, s/c, p. 6.

Segundo Ana Cecília Tavares (2006, p. 18), com o número crescente de músicas impressas para teclado na segunda metade do século XVII, na França, compositores passaram a experimentar novos tipos de notação para os prelúdios *non mesurés*. Esse novo tipo de notação, denominado de “notação mista”, foi desenvolvido com o propósito de auxiliar intérpretes a melhor compreender esse tipo de prelúdio, já que essas edições circulavam sem que muitos instrumentistas tivessem a oportunidade de contato pessoal com o compositor.

O primeiro compositor a usar esse procedimento foi Nicolas Lebègue (1631-1702), que comenta no prefácio de seu livro (1677), *Les Pièces de Clavessin*, a grande dificuldade de notar de uma forma mais precisa, mas sem perder essa essência improvisada do método de “preludiar”. Na notação mista, além das semibreves, figuras como semínimas, colcheias, semicolcheias e notas pontuadas começam a ser utilizadas. Apesar da escrita variar de compositor para compositor, em geral, semibreves representavam acordes, enquanto figuras de menor valor demonstravam a melodia, escalas e ornamentação. Os valores não eram tomados literalmente, e segundo Prévost “[...] a flexibilidade natural deste tipo de prelúdio dispensa toda relação matemática entre os valores” (PRÉVOST apud TAVARES, 2006, p. 28).



Fig.2: Exemplo de escrita mista. Fonte: GUERRE, E. Prelúdio non mesuré em Lá menor. Auteur, de Baussen, 1687, s/c, p. 40.

Mesmo alguns prelúdios escritos com a métrica definida pediam uma forma de interpretação que não era estritamente métrica. Estes prelúdios eram chamados por Jacques Hotteterre (1647-1762) de prelúdios de *caprice*, em oposição aos prelúdios de *ritournelle*, encontrados em óperas e cantatas. Para Hotteterre, o prelúdio de *caprice* era considerado o verdadeiro prelúdio e deveria ser improvisado no momento da execução, sem prévia preparação. No dicionário de música de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) de 1764, Rousseau classifica o prelúdio de *caprice* como “um tipo de peça musical livre na qual o compositor, sem se submeter a nenhum tema, dá asas ao seu talento e se entrega a toda chama da composição” (TAVARES, 2006, pp. 12-13).

François Couperin (1668-1733), em seu tratado “A arte de tocar o cravo” (*L’art de toucher le clavecin*, 1716), escreveu seus prelúdios metricamente, mas apenas quando ele queria que o prelúdio fosse métrico, ele escrevia *mesuré*. Nos outros, Couperin recomenda que o intérprete não se atenha a métrica, e toque os prelúdios de maneira “natural”. “Prelúdio é uma composição livre em que a imaginação se entrega a tudo que a ela se apresenta” (COUPERIN, apud TAVARES, 2006, p. 14). F. Couperin, ainda em seu tratado, discute como o prelúdio se assemelha a prosa, por causa do seu ritmo irregular e a semelhança com a linguagem falada, enquanto músicas mais métricas se assemelhariam mais a poesia.



Fig.3: Exemplo de prelúdio métrico, mas que deve ser tocado de forma non mesuré. Fonte: COUPERIN, F. *L’Art de Toucher le Clavecin, Second Prélude*. Paris, 1716, c. 1-4, p. 53.



Fig.4: Exemplo de prelúdio métrico e que deve ser tocado de forma mesuré. Fonte: François Couperin, *L'Art de Toucher le Clavecin, Troisième Prélude*. Paris, 1716, c. 1-5, p. 54.

Outros estilos cravísticos se assemelham aos prelúdios *non mesurés* no sentido da liberdade rítmica e por se assemelhar a prosa: os *tombeaux* franceses, tipo de peça que segue a estrutura de uma oração fúnebre; e as *toccatas* italianas como as de Girolamo Frescobaldi (1583-1643) e Johann Jacob Froberger (1616-1667). Ambos os estilos são grafados metricamente, mas exigem uma interpretação *non mesuré* (TAVARES, 2006, p. 15), isto é, tocar sem se ater à métrica, mas tocar de forma como se estivesse, analogamente, fazendo uma prosa, com todas suas inflexões, pausas, momentos de maior e menor intensidade, velocidade e intenção discursiva.

A música dos séculos XVII e XVIII pressupunha, em sua escrita e prática, uma grande autonomia e flexibilidade para adaptação por parte dos intérpretes – escolha da instrumentação; trinados não escritos, porém esperados; uma maior possibilidade de escolha de andamentos e dinâmicas; possibilidades múltiplas de realização do baixo contínuo; ornamentações; variações, entre outros. Colin Lawson (RINK et al, 2002, p. 9) adverte que, na música de câmara desses séculos, a música era usualmente dirigida diretamente pelo cravista que geralmente era o próprio compositor da peça, mas que mesmo assim os músicos assumiam um papel de alta responsabilidade, uma vez que muito do material era mais esquematizado do que plenamente notado. Analisando por esses fatores, pode-se perceber uma maior semelhança entre as músicas dos séculos XVII e XVIII e o jazz, do que entre a música desses séculos e a música do século XIX.

Para Haynes (2007, p. 4), a música dos séculos XVII e XVIII acomodava um *input* espontâneo do intérprete. A escrita econômica desses compositores era deliberada: não significava que apenas as notas escritas eram para ser tocadas, eles pressupunham uma participação espontânea e criativa do intérprete; o mesmo fenômeno também se encontra na economia de marcações do jazz: não se espera que um saxofonista, por exemplo, toque apenas o que está escrito, e que faça isso de forma exata. Espera-se que

ele saiba *swingar* – as colcheias escritas nos *real books* não devem ser tocadas da forma como são notadas, e espera-se que ele improvise e saiba manipular o tema da música, assim como que ele conheça o estilo a ponto de não tocar de forma que soe não-jazzístico, não idiomático. De forma análoga, na música francesa dos séculos XVII e XVIII, segundo o próprio F. Couperin, a escrita forma como eles escreviam música é diferente da forma como eles a executavam. O compositor disserta em seu tratado, “A arte de tocar o cravo”, que, por exemplo: “nós pontuamos várias colcheias consecutivas por graus conjuntos, entretanto, nós as indicamos iguais” (COUPERIN, 2013, p. 73).

Conclusão

A economia de marcações, como a utilizada nos prelúdios franceses para cravo dos séculos XVII e XVIII, métricos ou não, propicia ao instrumentista aquilo que Pavan (2009, p. 42) chamou de “grandes possibilidades de criação interpretativa”, e segundo a autora, é um aspecto que deve ser valorizado mesmo quando se pensa na escrita contemporânea para cravo. Visto alguns dos traços principais que podem ser associados à economia de marcação – a esquematização da notação; a partitura como *script*; o espaço para a criação espontânea; a improvisação; a oralidade; o contato entre compositor e intérprete – esses aspectos servem como alternativa à ideia de obra reificada, arte autônoma, descontextualizada e transcendente, e podem ser aplicados em situações outras além da escrita para cravo, instrumentos históricos ou jazz e choro.

O Romantismo, ideologia por trás da música do século XIX, ainda se faz muito presente na forma como a música é pensada hoje. A ideia da obra musical como autônoma e absoluta e dos compositores como heróis e gênios trouxe profundo impacto na forma como se dá as divisões de papéis na música ainda hoje, suas hierarquias, e na forma como se ensina música. Haynes (2007, p. 68), lista uma série de “hábitos” românticos que representam uma barreira, consciente ou não, às práticas musicais históricas, e permito-me aqui ir além, às práticas musicais ocidentais: o canonismo; crença no progresso tecnológico dos instrumentos; o intérprete “transparente”; a música como a autobiografia do compositor; a intocabilidade do texto; o imperativo da autenticidade e da originalidade.

Uma escrita menos “fetichizada”, com menos imperativo do texto, pode-se mostrar uma boa forma de reintegrar o intérprete, atribuir-lhe uma atitude ativa frente a música. Historicamente, não havia a figura distinta do compositor – a composição era feita por músicos-intérpretes. O legado romântico de produzir *masterpieces* acaba por podar um possível mundo onde haja mais peças em circulação e uma produção musical

mais constante e descompromissada: os intérpretes são compositores, e o estado de vegetação no passado possa ceder espaço a uma prática mais contextualizada e integrada.

Se para Schoenberg (1984, p. 319) era impossível retornar a uma economia de marcações, vemos hoje que esse retorno talvez não seja só possível, mas uma alternativa catalizadora e útil. Algumas vantagens podem ser apontadas quanto a economia de marcações: uma maior instigação dos intérpretes, estes que serão confrontados a ter uma ação mais ativa frente a escrita e a composição; os estilos e a forma de tocar se tornam mais fluidos; a imaginação dos intérpretes é mais priorizada, reforçando o caráter dialógico entre intérprete e compositor; menos ensaios são requeridos; alguns aspectos das peças se mostrarão distintos em cada apresentação, abrindo espaço para diversas abordagens e amadurecimentos em uma mesma peça, processo esse que não ocorre da mesma maneira com a “obra de arte autônoma”. A economia de marcações pode ser uma boa forma de aliar música escrita e improvisada ao recorrer a sinais de maior ou menor indeterminação (HAYNES, 2007, p. 206).

Referências

- COOK, Nicholas. “Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance”. Tradução: Fausto Borém. *Per Musi, Belo Horizonte*, n.14, pp. 05-22, 2006.
- DOMENICI, Catarina. “A Voz do Performer na Música e na Pesquisa”. *Anais do II SIMPOM 2012*. Rio de Janeiro: 2012. Disponível em <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/download/2608/1936>>. Acesso em 07 de jul. 2018.
- COUPERIN, François. “A arte de tocar cravo” (1717). In: *Tratados e métodos de teclado*. Marcelo Fagerlande (org.). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música. Programa de pós graduação em Música, 2013.
- GATTI, Patrícia. *Cravo caboclo: uma reflexão sobre o cravo e sua abordagem na música popular – dois estudos de caso*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2014. Disponível em http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285279/1/Gatti_Patricia_D.pdf. Acesso em 26/09/2017.
- GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- HAYNES, Bruce. *The End of Early Music: a period performer’s history of music*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- PAVAN, Beatriz Carneiro. *O cravo na música contemporânea brasileira*. 76f. Produção artística e Artigo (Mestrado em Performance Musical) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.
- RINK, John et al. *Musical Performance: a guide to understanding*. Cambridge University Press, 2003.
- RINK, John. “Análise e (ou?) performance”. Tradução de Zélia Cheuke. *Cognition & Musical Arts*. v.2, pp. 25-43. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

_____. “Sobre a Performance: o ponto de vista da musicologia”. *Revista Música*, v. 13, pp. 32-60. Tradução: Pedro Sperandio. São Paulo: Universidade de São Paulo, ago. 2012.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.

STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinski*. Tradução: Stella Rodrigo Octavio Moutinho. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TAVARES, Ana Cecília. *Os prelúdios non mesurés para cravo no século XVII – Ênfase no prelúdio tripartite em Ré menor de Louis Couperin*. Dissertação (Práticas Interpretativas em Cravo). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

Partituras

COUPERIN, François. *L'art de toucher le clavecin*. Chés L'Auteur, le Siuer Foucault, 1716. Disponível em

<http://ks.petrucmusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/2/21/IMSLP302585-PMLP09374-Couperin_-_L'art_de_toucher_le_clavecin_-1716-.pdf>. Acesso em 16/10/2017.

COUPERIN, Louis. *Pieces from the Bauyn Manuscript*. ca. 1658-1701. Manuscript, Bibliothèque nationale de France. Disponível em

<http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/6a/IMSLP340456-PMLP549069-Bauyn_Manuscript,_Volume_2.pdf>. Acesso em 08/01/2019.

GUERRE, Elisabeth. *Pieces de Clavecin*. 1687. Auteur, de Baussen. Disponível em

<http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP554258-PMLP229182-%C2%A4Jacquet_de_La_Guerre_E.,_Pi%C3%A8ces_de_clavecin,_1er_livre,_1687_.pdf>. Acesso em 08/01/2019.

GEOGRAFICIDADES MUSICAIS:

PENSANDO ATRAVÉS DO ÁLBUM A *HARD DAY'S NIGHT*

Revista **Música** | vol. 19, n.2 | pp. 81-98 | jul. 2019

Jucimara Pagnozi Voltarelli

jucimarapagnozi@hotmail.com | UNOESTE | CNPq

Claudio Benito O. Ferraz

cbenito2@yahoo.com.br | UNESP



MUSICAL GEOGRAPHICS: THINKING THROUGH THE ALBUM *A HARD DAY'S NIGHT*

Recebido em: 11/01/2019

Aprovado em: 29/06/2019

RESUMO

Este artigo é o desdobramento do projeto de Iniciação científica "Linguagens Geográficas: outros sentidos espaciais em *A Hard Day's Night*" (bolsa CNPq/UNESP), e fez parte das experimentações do Grupo de Pesquisa Linguagens Geográficas (GPLG), vinculado ao Departamento de Educação da FCT/UNESP; o grupo tem como objetivo explorar novas perspectivas para a ciência geográfica através de linguagens artísticas, neste caso a sonora/musical. Aqui abordaremos o álbum *A Hard Day's Night* (BEATLES, EMI-Odeon, 1964) visando contribuir para pensar outras potencialidades e imagens espaciais como experimentação do encontro de linguagens.

Não objetivamos elaborar um manual metodológico, mas sim experimentar novas possibilidades para se pensar a geografia, tanto epistemologicamente como sua reverberação no ensino, entendendo-a como linguagem a qualificar qualquer fenômeno pela perspectiva da dinâmica espacial, de como se orientar e se localizar no mundo a partir do local em que se encontra.

PALAVRAS-CHAVE:

Geografia; Música; Linguagem; Espaço; *A Hard Day's Night*.

ABSTRACT

This article is the result of the research project "Geographical Languages: other spatial senses in *A Hard Day's Night*" (CNPq/UNESP scholarship), and was part of the experiments of the Geographical Languages Research Group (GPLG), coordinated by Prof. Claudio Benito Oliveira Ferraz Ph.D. where it aims to explore new sciences through artistic languages, in this case, geographic languages.

In this work, we will focus on the album *A Hard Day's Night* (BEATLES, EMI-Odeon, 1964), and how its music can contribute to think of other potentialities and spatial images as experimentation of the encounter of languages, although it is not a methodological manual, new experiences in the teaching of geography through potencies created by the teacher in the exercise of analyzing beyond the institutionalized geography, observing the world as a contradictory form and establishing it as geographic, thus having the thought of any phenomenon that can be qualified geographically through this approach.

KEYWORDS:

Geography; Music; Language; Space; *A Hard Day's Night*.

GEOGRAFICIDADES MUSICAIS: PENSANDO ATRAVÉS DO ÁLBUM *A HARD DAY'S NIGHT*

Jucimara Pagnozi Voltarelli
jucimarapagnozi@hotmail.com | UNOESTE | CNPq
Claudio Benito O. Ferraz
cbenito2@yahoo.com.br | UNESP

Introdução

Este trabalho é o desdobrar do projeto de Iniciação científica “Linguagens Geográficas: outros sentidos espaciais em *A Hard Day's Night*” (bolsa CNPq/UNESP), e fez parte das experimentações do Grupo de Pesquisa Linguagens Geográficas (GPLG), vinculado ao Departamento de Educação da FCT/UNESP. O GPGL tem por objetivo principal explorar novas possibilidades científicas, dentro das temáticas, conceitos e práticas geográficas, por meio do encontro e atravessamento das/com as linguagens artísticas. Como o grupo faz parte da Rede Internacional Imagens, Geografias e Educação, a qual congrega diversos polos e centros de pesquisa que trabalham na interface entre ensino, epistemologias geográficas e as potencialidades das linguagens artísticas, nossa pesquisa se encontra nesse contexto de abordagens e objetivos.

No projeto de iniciação científica foi estudado especificamente a articulação entre as músicas e as imagens que compuseram o filme *A Hard Day's Night* (direção: Richard Lester, Reino Unido, p/b, 92 min. 1964), musical protagonizado pela banda de rock inglesa The Beatles. Porém, neste artigo iremos abordar mais especificamente as músicas do álbum lançado junto com o filme (que no Brasil foi denominado *Os Reis do iê, iê, iê*), delimitando nossa abordagem quanto a força sonora dessas canções na contribuição para pensar outras potencialidades e imagens espaciais.

Por termos nossa perspectiva atravessada pela questão do ensino de geografia, destacamos que nossa abordagem não visa fazer um manual didático de como trabalhar música em sala de aula, nem de ser uma proposta metodológica de ensino, e sim como uma experimentação do encontro das linguagens que podem possibilitar a pensar outros sentidos epistemológicos para a geografia, de maneira que possa reverberar nos processos com os quais o professor venha trabalhar essa linguagem em sala de aula. Aqui nos posicionamos com o entendimento teórico/político do fazer ciência geográfica como, ao invés “de aceitar e trabalhar com entidades/identidades já construídas, essa política enfatiza a construtividade relacional [...]” (MASSEY, 2015, p. 30).

Iniciaremos então com o abordar de tal obra artística. Começando com Moraes (1983), temos a seguinte questão. A música deve ser pensada dentro da sua base, estrutura e forma.

Estrutura seria a maneira de organizar os elementos tendo em vista o conjunto geral dessa ordenação; forma seria exatamente esse aspecto geral – soma de estruturações particulares, locais – tomado em si mesmo. Referir-se à música a partir dessa perspectiva seria atentar para a materialidade do discurso; o que ele comporta, como seus elementos se estruturam, qual a forma alcançada nesse processo. (MORAES, 1983, pp. 194-195).

Entendemos esse trabalho como uma experimentação capaz de instigar as potencialidades do professor, de maneira que o exercício o torna capaz de analisar e perceber novas criações através da conversa de linguagens, para que possamos ir além da Geografia institucionalizada e pensar o mundo enquanto sua forma contraditória. Nossa postura é ir além do já estabelecido como geográfico, pensando que qualquer fenômeno pode ser qualificado por meio dessa abordagem.

Como se sabe, no domínio da música – setor que a cultura ocidental etiqueta de arte – não existe verdade absoluta. [...] as linguagens artísticas são portadoras de significados múltiplos e, assim, são abertas a muitos tipos de leitura. (MORAES, 1983, p. 186).

Neste trabalho relacionaremos o álbum musical (assim como fizemos com o filme) enquanto mercadoria (é um produto da indústria fonográfica e assim é produzido, comercializado e consumido) e obra artística (pois sua fundação musical se pauta em elementos artísticos de criação e expressão). Para isso, iremos analisar então as letras das músicas, sua estrutura sonora e imagens que delas derivam. Estabelecendo relações com o período em que o disco foi publicado, assim como todo o trabalho industrial de divulgação. Disto abordaremos então o impacto no consumidor.

Depois iremos analisar essa sonoridade como inerente ao estilo *rock* dos anos 60 e o que elas apresentam de potencialidade para se pensar a mudança de comportamento, de imaginário social no contexto da lógica de mercado capitalista, e de como reverbera e se deriva no encontro com os consumidores. Como uma música é construída pelo artista, como ela é trabalhada e distribuída pela indústria, e como ela pode ser absorvida pelo ouvinte. Como os *affectos* (DELEUZE; GUATTARI, 1992) provocam diferentes sensações e emoções no ouvinte, que a recria de significado.

[...] a música é labirinto, enigma a ser decifrado a cada instante. Mas um labirinto que, a cada escuta, nos mostra novos percursos a serem seguidos, novas saídas para que, de fora, se tenha dela uma visão diferente, depois de percorrido cada novo itinerário (MORAES, 1983, p. 195).

Para entender tal intenção de estudo, iniciaremos com textos que pesquisam a linguagem musical e seus fundamentos na interação com a linguagem científica (FERRAZ, 2013; OLIVEIRA JR, 2005). Após isso, partiremos para leituras que analisam por diferentes matrizes a própria banda, The Beatles, permitindo compreendê-la em seu cenário cultural (AURÉLIO, 2009; HEWITT, 2014; RUSSELL, 2009). Abordaremos também leituras que pontuam os elementos culturais na constante criação da multiplicidade espacial (MASSEY, 2015), e pontuaremos todas essas leituras a partir dos intercessores orientadores de nossas abordagens, os textos de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992), através de pensamentos que nos auxiliam para os planos filosóficos, artísticos e científicos, dando condições teóricas e práticas de se desenvolver uma pesquisa onde há o contato da linguagem científica com a artística.

A noite de um dia difícil

O fenômeno The Beatles foi um dos mais lucrativos produtos culturais da década de 1960. Até hoje falamos de marcos estabelecidos pela banda, em especial os altos níveis de vendagem de seus álbuns. O ponto é que pela primeira vez houve um produto cultural elaborado de acordo com um padrão estético em nível mundial; tal articulação entre indústria fonográfica, diversas mídias imagéticas, merchandising em escala global e potencialidade estética para atrair e atender a um público consumidor, afetou um mercado ainda pouco explorado (o público adolescente), permitindo a demarcação de signos comerciais e estéticos que até hoje influenciam a indústria de entretenimento em escala internacional (DIX, 2010).

Não podemos falar do álbum *A Hard Day's Night* sem entender seu ano de lançamento, 1964, e certas coisas que estavam acontecendo com os Beatles. No dia 7 de fevereiro daquele ano, no aeroporto John F. Kennedy, em Nova Iorque, os Beatles pisaram em terras estadunidenses pela primeira vez (AURÉLIO, 2009). Apesar do clima pesado que ocorreu por conta do assassinato de JFK no ano anterior, os Beatles trouxeram alguma leveza para aquele país, já que *I Wanna Hold Your Hand* era número 1 nas *playlists* das rádios naquele período (HEWITT, 2014).

I Wanna Hold Your Hand também é o título do filme de 1978 de Robert Zemeckis (no Brasil, *Febre de Juventude*), que representa a obsessão dos fãs por meio de 4 garotas e 2 garotos que se aventuram para conseguir ingressos para a apresentação dos Beatles no programa *The Ed Sullivan Show* (1948-1971). Essa apresentação ocorreu em 9 de fevereiro de 1964, quando foi batido o recorde de audiência estadunidense até a transmissão da chegada do homem à lua em 1969.

A ida dos Beatles aos Estados Unidos foi o ponto onde a *Beatlemania* se consolidou e se tornou praticamente uma histeria coletiva. “*Beatlemania represents one of the first instances of so-called mass hysteria directed towards a musical group [...]*” (COPPINS, 2016, p. 7). A banda atingiu seu auge em termos de popularidade e presença midiática; logo, qualquer decisão que tomasse teria sucesso praticamente garantido. Foi a partir daí que a ideia de realizar um filme se tornou possível. “Se os Beatles deixaram Londres como exploradores rumo ao Novo Mundo, voltavam agora como heróis conquistadores. Nenhum astro pop britânico tinha faturado tanto nos EUA.” (SPITZ, 2007, p. 482).

Uma das explicações para isso foi que, nos anos 1960, chegava à adolescência e juventude o que foi denominado da geração *Baby Boom*, ou seja, as crianças nascidas durante e logo após a Segunda Guerra Mundial. Essa geração foi colocada num contexto temporal e espacial de um novo arranjo territorial capitalista. Mundo mais urbano que rural, acesso a meios de comunicação e entretenimento até então restrito ao universo adulto, ou a camadas sociais mais ricas, como a televisão em quase todos os lares, discos de vinil e aparelhos de som mais baratos e de melhor qualidade, cinemas em larga escala e discutindo temas juvenis, telefones e eletrodomésticos para todos da classe média, roupas com signos próprios para os adolescentes, não mais copiando as vestimentas dos adultos. Porém, também existia a insegurança para com o futuro devido a Guerra Fria, a grande resistência de um pensamento conservador e moralista que queria controlar comportamentos, corpos e pensamentos, assim como um mercado massificado que dava seus primeiros passos para um padrão uniforme de consumo globalizado (MORIN, 2007).

Esses elementos, que de forma alguma eram homogêneos em nível espacial, se territorializaram, com suas devidas singularidades, ao longo de toda a extensão mensurável do mundo, envolvendo tantos os países e nações que resistiam aos padrões aparentes da lógica capitalista, como os ditos Socialistas, quanto os periféricos e dependentes dos Estados centrais do capitalismo. Temos, portanto, na década de 60, os referenciais imagéticos, econômicos e ideológicos que consolidaram os padrões societários do final do século XX em nível mundial (MORIN, 2007).

Os Beatles são a expressão desse contexto; eles não são os únicos, mas possuem a força imagético/simbólica capaz de expressar esse ambiente temporal e espacial preñado de contradições e conflitos, o qual envolvia os diversos grupos sociais e permitiu a indústria cultural se consolidar como uma espécie de “válvula de escape” perante os conflitos, assim como estabelecendo uma imagem integradora dessa diversidade num sentido de identidade comum para os diversos povos da Terra (AITKEN; ZONN, 1994). Os Beatles foram um dos elementos principais, tanto para o que há de positivo quanto

de negativo, nesse processo de “entretenimento/identidade” em nível mundial (COPPIN, 2016). É nesse contexto pós Segunda Guerra que se ouve pela primeira vez o termo *teen*, e junto com ele emerge o poder aquisitivo desses jovens, que devido ao retorno do crescimento econômico mundial, agora tinham o luxo de ganhar mesadas e afins; logo, produtos para essa nova camada de consumidores eram criados, e a “marca” Beatles foi um desses artefatos.

[...] A cultura e a vida privada nunca haviam entrado a tal ponto no circuito comercial e industrial, nunca os murmúrios do mundo - antigamente suspiros de fantasmas, cochichos de fadas, anões e duendes, palavras de gênios e de deuses, hoje em dia músicas, palavras, filmes levados através de ondas - não haviam sido ao mesmo tempo fabricados industrialmente e vendidos comercialmente. Essas novas mercadorias são as mais humanas de todas, pois vendem a varejo os ectoplasmas de humanidade, os amores e os medos romanceados, os fatos variados do coração e da alma (MORIN, 2002, pp. 13-4).

Com o retorno dos Beatles à Inglaterra, começou o planejamento para o primeiro longa metragem, inaugurando a exploração de outra mídia. Logo, houve a necessidade de criar novas canções para esse filme. O filme foi um marco para a indústria, com sua linguagem dinâmica e irreverente, e o que poderia ser uma febre consumista passageira, acabou por inaugurar um processo que perdura até hoje (VOLTARELLI, 2016).



Figura 1: Capa do álbum *A Hard Day's Night* no Reino Unido (1964).
Fonte: *Beatlemania.net*

Até então, *singles* eram mais importantes que álbuns, já que a música era assim divulgada para atender a lógica de reprodução das rádios; apesar de atenderem a esse padrão de criação e divulgação de música, os Beatles insistiram na produção de um álbum articulado de canções. Para tal, não poderiam gravar rapidamente, num mesmo dia, como era uso corrente até então. O ápice dessa tendência foi o álbum *Sgt. Peppers Lonely Heart Club Band* (1967), mas já há prenúncios dessa postura em *A Hard Day's Night*, por conta de seu processo de gravação, não mais realizado em apenas um dia. Isso

muda a perspectiva de um álbum de rock, não mais como suporte para divulgação de *singles* nas estações radiofônicas, mas ser entendido como uma obra em que se tem uma proposta de discussão, para além do meramente comercial. Com o sucesso nos Estados Unidos, a indústria fonográfica permitiu esse pequeno luxo para os rapazes.

Ainda se esperava que a maioria das bandas de *rock'n roll* terminasse um disco inteiro em um dia, mas para os Beatles essa pressão havia sido eliminada, graças ao enorme sucesso. Como resultado eles podiam trabalhar em paz (SPITZ, 2007, p. 485).

Foi determinado que a banda apenas registrasse nesse álbum músicas inteiramente compostas apenas por seus membros, já que os álbuns anteriores - *Please, Please Me* (1963) e *With the Beatles* (1963) – havia *covers* de grupos e compositores que fizeram sucesso na década de 50. Temos com *A Hard Day's Night*, portanto, o primeiro disco inteiramente autoral dos Beatles.

Ainda que o disco seja considerado a trilha sonora do filme, vide a forma que foram lançados nos Estados Unidos e no Brasil, a trilha sonora real está apenas no lado A do LP. O lado B não é utilizado no filme, e ainda há músicas no filme do álbum anterior *With the Beatles* (1963). Então, o disco não se restringe a ser a trilha sonora para o filme, ou seja, o roteiro do filme se adequa ao ritmo de algumas canções, que expressam a suposta dinâmica caótica de um dia na vida do quarteto, mas a riqueza conceitual do álbum vai além daquelas imagens, abrindo-se para outras potencialidades sonoras, para além da película, apesar de com ela se relacionar.

Iniciaremos então nossa análise do álbum, suas letras e sua musicalidade, e como tratamos do espaço a partir disso. Porém, reforçamos com a ideia de essa análise, e toda a possibilidade de leitura dos processos espacializantes feita nesse trabalho não se voltar para ser um manual a ser seguido, e sim, como experimentação desse encontro entre linguagens. Experimentação que pode reverberar, ou se desdobrar, a partir de singularidades encontradas pelo professor em sala de aula, criando novos pensamentos, novas geografias.

Sendo assim, abordaremos a geografia pensada através do que chamamos de geografias menores (OLIVEIRA JR, 2005), onde tal ciência foge do estabelecido pelo discurso institucionalizado e busca formas alternativas de se potencializar outras leituras científicas através da vivência dos conceitos, tensionando a Geografia “maior” quanto a sua postura de inibir o pensar diferente do já estabelecido (BELLEZA, 2014). E a música tem a possibilidade de perceber e instigar, por sua própria linguagem, outras leituras, colocando em deriva os elementos fixadores e generalizantes das verdades reproduzidas

pela Geografia majoritariamente praticada nos centros de pesquisa e reproduzida nas escolas e salas de aula.

A chamada “Geografia Maior” parte de um entendimento já delimitado do que o geográfico é aquilo passível de ser mensurável, de fixado num conceito que representa e identifica o fenômeno em sua forma extensível e cartografável, portanto, é algo uniforme, fixo, sem interações, sem intensidades.

[...] reconhecemos o espaço como produto de inter-relações, como sendo constitutivo através de interações, desde a intensidade do global até o intimamente pequeno [...] compreendemos o espaço como a esfera da possibilidade da existência da multiplicidade, no sentido da pluralidade contemporânea, como a esfera na qual distintas trajetórias coexistem (MASSEY, 2015, p. 29).

Sabemos que as linguagens artísticas, filosóficas e geográficas são distintas, mas não distantes. Cada uma possui sua própria forma de abordagem, porém, quando colocadas em situação de encontros e atravessamentos, podem permitir outros pensamentos, sendo assim, Deleuze e Guattari (1992) usam do conceito de “geofilosofia”, a partir de Nietzsche, para criar pensamentos em sua gênese geográfica, como condição de encontros de fenômenos; fenômenos estes que se dão como elemento extensivo que atravessam corpos em seus encontros. Esse extensivo se dobra em múltiplas intensidades nos corpos que afeta, o qual se desdobra em outras forças extensivas de sentidos espaciais, novas formas e sentidos, fazendo aí o mundo acontecer como vida, como lugar e como expressão (FERRAZ, 2013).

Faixas problematizadoras

Para este tópico abordaremos apenas certas canções que nos instigaram e afetaram, critério usado nesta experimentação. Esses afetos podem ser tanto em relação a produção da música, quanto em relação a letra. Para isso, o conjunto letra-e-música é importante.

Iniciamos o álbum com a música título *A Hard Day's Night*. Ela já tinha sido lançada em um compacto simples no dia 10 de julho de 1964, juntamente com a música *Things We Said Today*. Esta era uma estratégia de venda utilizada comumente para a venda do disco; com o sucesso da música, os fãs procurariam pelo disco de 12 polegadas – por isso o álbum tem o mesmo título da canção “chamariz”. O filme, claro, também fez parte dessa mesma estratégia.



Figura 2: Capa do compacto simples *A Hard Day's Night/Things We Said Today* (1964).
 Fonte: *Beatlemania.net*.

A canção começa com um acorde de guitarra que sugere o início de uma narrativa épica; após esse acorde, a voz de John Lennon se sobressai com a primeira frase “*It’s been a hard day’s night, and I’ve been workin’ like a dog*”.¹ *A Hard Day’s Night* foi uma frase dita por Ringo Starr, baterista da banda, após um dia de gravação dos primeiros álbuns da banda. Como eram horas e horas dentro do estúdio, Starr perdeu a noção do tempo, e ao dizer que foi um dia difícil de gravação, percebeu que já era noite, então falou “foi um dia difícil... (It’s been a hard day’s...) noite (night)”.

Já a segunda frase “*And I’ve been workin’ like a dog*” ainda se refere ao trabalho duro da banda. Até o dia 29 de agosto de 1966, dia do último concerto dos Beatles no estádio *Candlestick Park* em São Francisco, a banda não parava de trabalhar desde 1960, quando começou os primeiros shows em Hamburgo, Alemanha. O ritmo intenso de trabalho, com apresentações seguidas, muitas vezes foi associado com consumo de estimulantes e drogas.

Mais a frente, na mesma música, temos o trecho “*When I’m home, everything seems to be right, when I’m home, feeling you holding me tight*”, cantado por Paul McCartney, baixista e vocal da banda, que enfatiza novamente a questão do cansaço. A melodia é animada, e se não prestarmos atenção na letra, a sensação é de alegria. Apesar do cansaço, os Beatles tinham que aparentar felicidade.

A canção finaliza com um acorde arpejado em *fade out*.² Assim, pode-se interpretar que a canção começa “pelo fim” (acorde tenso) e termina “pelo começo” (acorde suave). Ou seja, na vida dos Beatles tudo é ao contrário, tudo é do avesso.

O fato de a música dizer sobre uma realidade difícil e ser alegre, nos instiga a pensar em como os Beatles tinham que produzir um *espaço* para si, pois, eles estão presos em sua própria realidade. Os Beatles correm da sua própria criação. Sua territorialidade se

¹ Tradução: “Tem sido a noite de um dia difícil, e eu tenho trabalhado como um cachorro”.

² Efeito de desaparecimento gradual do som nas gravações.

desfaz a partir de que eles estão territorializados, onde não existe um território consolidado. Os Beatles

[...] estão presos no mesmo padrão de fuga e busca, ou seja, se encontram numa geografia que os limita a um mundo que não conseguem entender (não sabem ler os referenciais de orientação), mas que anseiam por escapar e, paradoxalmente, estão a construir enquanto espacialidade limitante, os fixando em uma função de serem meros consumidores de símbolos travestidos numa mercadoria sonora [...] (VOLTARELLI, 2015, p. 76).

A próxima música é “*I Should Have Known Better*”, onde o diálogo e sobreposições da voz e da gaita tocada por John Lennon evidenciam o uso de técnicas de estúdio em pelo menos duas trilhas, prenúncio do seria um dos dilemas dos Beatles, que o fizeram parar de se apresentar ao vivo. A crescente elaboração e complexidade dos arranjos impossibilitaria suas realizações futuras ao vivo, no palco, porque faltavam equipamentos e recursos tecnológicos suficientes (SPITZ, 2007).

A Beatlemania se desenvolveu com a forte identificação do público com as letras das músicas. Os Beatles diziam aquilo que seus fãs queriam ouvir (ainda mais para sua grande maioria, formada por mulheres). “*I should have known better with a girl like you; That I would love everything that you do*”³ e “*That when I tell you that I love you, you’re gonna say you love me too*”,⁴ são frases que contidas na letra dessa canção. É aí que se cria o *espaço*, pois, “O Espaço não existe antes de identidades/entidades e de suas relações” (MASSEY, 2009, p. 30).

Vamos explicar melhor essa relação. Apesar de direcionar a música ao público feminino, surgem questões que antes não eram faladas dentro de canções. Quando Lennon coloca “*you’re gonna say you love me too*”, a intenção foi soar como romântico, mas nos dias de hoje vemos problematizações quanto ao machismo empregado nesses tipos de letras onde o homem diz o que a mulher terá que fazer em relação ao amor dele. Ainda que haja músicas mais sexistas na carreira de Lennon com os Beatles, como “*Run For Your Life*” (*Rubber Soul*, 1965), já percebemos o ciúme que havia no cantor, posteriormente confirmado por seus cônjuges Yoko Ono e Cintia Powell⁵ e pela música “*Jealous Guy*” (álbum solo *Imagine*, 1971).

Nesse caso temos jovens falando para jovens, daí o foco de muitas canções em relacionamentos amorosos. Mas temos uma visão predominantemente masculina. Apesar de a revolução feminina ter acontecido grande parte na década de 1960, temos

³ Tradução: “Eu deveria saber que uma garota como você; Que eu amaria tudo o que você faz”.

⁴ Tradução: “E quando eu te contar que eu te amo, você vai dizer que me ama também”.

⁵ Ver em: https://www.vice.com/pt_br/article/53mega/john-lennon-era-sexista-e-admitiu-ter-batido-em-mulheres

que entender a rebeldia da época ainda é mediada pelos valores da sociedade patriarcal, que destacam a importância de alguns gestos, tanto de comportamento feminino, quanto de afetividade entre casais (segurar nas mãos, fazer o corpo balançar, beijar etc.). Àquela época, tais gestos serviram como elementos catalizadores para um outro sentido de corpo jovem, tanto para homens como para mulheres. Ser dono do próprio corpo e mobilizá-lo para o que te afeta, para o que intensifica de vida nele, isso é a grande força das músicas dos Beatles a instigar toda uma relação do corpo individual/adolescente e feminino como o território delimitado e autoritário da época.

[...] a vida sexual das mulheres começava a se modificar. O tema da sexualidade feminina passava a fazer parte de discussões pouco comuns até então. "Nosso corpo nos pertence", era uma afirmação geral de mulheres em várias partes do mundo. E elas tornavam-se, assim, conscientes de que poderiam valorizar sua sexualidade e o direito de ter prazer, [...] (DINIZ, 2009, p. 1543).

A música "*If I feel*" vem na sequência, e também possui um ar romântico como a anterior. É uma "balada" composta por John Lennon, a qual se inspirou em clássicos do gênero dos anos 50 e no período que estiveram na Alemanha. Nesta, começamos a entender algumas referências pessoais encontradas em outras canções dos Beatles, que anos mais tarde chegaram a ser pensadas como um álbum completo, mas a ideia acabou sendo transformada para o *Sgt. Peppers Lonely Heart Club Band* (1967) e as únicas músicas que restaram dessa ideia foram *Penny Lane* e *Strawberry Fields Forever* (RUSSELL, 2009). A frase "*And I found that love was more than just holding hands*"⁶ faz referência ao lançamento do ano anterior de "*I Want to Hold Your Hand*". Essa música foi uma das únicas compostas por John deste gênero balada.

Os Beatles mudaram sua música conforme foi mudando o pensamento e o que estava acontecendo na sociedade. Suas letras variaram com a Beatlemania, com o movimento *hippie* e seu *flower power*⁷, com o *hare krishna*⁸, entre outros, ou seja,

[...] o fenômeno musical é extremamente complexo de ser definido, fantasticamente variado ao ponto de rejeitar abordagens estreitas. Como a vida, a música está em contínuo movimento, áreas inteiras suas mudam os aspectos a cada dia que passa [...] (MORAES, 1983, p. 186).

Pensando na melodia, o começo da música possui apenas o violão e a voz de Lennon, o que faz lembrar uma serenata a dois, e após a entrada da bateria de Starr

⁶ Tradução: "E eu descobri que o amor era mais que só andar de mãos dadas".

⁷ *Flower Power* [Poder das Flores] foi um slogan usado pelos hippies dos anos 60 até o começo dos anos 70 como um símbolo da ideologia da não-violência em repúdio à Guerra do Vietnã. O termo provavelmente foi utilizado pela primeira vez pelo poeta Allen Ginsberg em 1965.

⁸ O Movimento Hare Krishna tem suas origens na Índia e faz parte do contexto do hinduísmo, ficou muito famoso na década de 60 com o líder Maharishi Mahesh Yogi que ensinava a meditação Transcendental ao redor do mundo.

somos transportados á uma apresentação da década de 1950 de grupos vocais que permanecem ao resto da música com a voz de Lennon e McCartney sincronizadas; o que chama a atenção desta música é ela ser cantada sem pausas para solos dos instrumentos, ou seja, a música é inteira cantada e não há momentos para respirar.

Ainda que a música pareça dos anos 1950 em todos os aspectos, sua veiculação ocorre em no momento em que se consolida uma revolução feminista, logo o estilo das músicas mais antigas dos Beatles não se sustentou, e foi modificado ao longo dos anos seguintes.

A luta das mulheres está na libertação das amarras de um senso moral construído pela cultura machista, cristalizada durante séculos. Não é apenas pela igualdade econômica e política que as mulheres conquistam seu espaço; mas são, também, na construção de uma sociedade livre de relações preconceituosas e discriminações. Trata-se de uma luta pela liberdade, para além da equiparação de direitos, e pelo respeito à alteridade (PEDRO; GUEDES, 2010, p. 5).

A próxima é chamada de “Tell Me Why”, e apesar de uma melodia dançante, a letra tem um tom negativo compostas por frases como “Tell me why you cried, and why you lied to me”⁹ e “[...] I gave you everything I had, but you left me sittin' on my own. Did you have to treat me, oh, so bad?”¹⁰. “Tell me Why” pode ter sido baseada no relacionamento de Lennon com sua primeira esposa. Apesar de encerrar o filme *A Hard Day's Night*, a composição não é considerada uma grande composição do grupo, seguindo um padrão consolidado pela sociedade.

A partir do momento em que o conceito de gênero passa a ser constatado, é possível verificar com maior clareza as discriminações relativas a gênero, que, até então eram vistas com naturalidade para a maior parte das sociedades e, através dessa naturalização, cada sociedade emprega seus conceitos de comportamentos considerados adequados à mulheres. Na maior parte delas, a mulher deve apresentar características como sensibilidade, protetora da prole e do lar, procriadora dentre outras que revelam o sexo frágil. Ao contrário, aos homens são exigidas características como a de responsável por solucionar problemas, provedor do lar e o insensível. (PEDRO; GUEDES, 2010, p. 4).

“*Can't Buy Me Love*” fecha o lado A do LP, e curiosamente foi a primeira do álbum a ser lançada. Seu compacto simples saiu do dia 16 de março de 1964, juntamente com a música “*You Can't Do That*”. Logo, ela serviu como divulgação do disco como um todo ao longo do ano. Ela é tão parecida com “*A Hard Day's Night*”, que podemos até mesmo a considerar como uma releitura (RUSSEL, 2009).

⁹ Tradução: “Me diga por que você chora, e por que você mentiu pra mim”.

¹⁰ Tradução: “[...] eu lhe dei tudo o que eu tinha, mas você me deixou sentado sozinho. Precisou me tratar tão mal?”.



Figura 3: Capa do compacto simples *Can't Buy Me Love/You Can't Do That* (1964).
Fonte: *Beatlemania.net*

A canção, que foi escrita por Paul McCartney, tem os seguintes dizeres: “*I don't care too much for Money*”. Se pensarmos nisso, essa música é um paradoxo na vida do cantor já que ele é o músico mais rico da Grã-Bretanha, com uma fortuna avaliada em 1 bilhão de euros em 2015¹¹, e na letra diz não se importar com dinheiro, e que dinheiro não compra o amor. Vale lembrar que de todas as músicas, essa tem a temática mais diferenciada em todo o álbum. Ou seja, o falar apenas de amor estava saindo do pensamento dos Beatles que anos mais tarde se tornaria um marco revolucionário nas canções de protesto e afins.

O lado B traz canções que não estão no filme. Pode-se supor que essas canções foram escritas com mais tempo, já que não havia pressa de estarem prontas para a gravação do longa. Também vale levar em consideração que tais músicas não são grandes sucessos dos Beatles, nenhuma delas foi lançada em compactos ou em outras mídias. “*Any Time At All*”, que abre o lado B, é ambígua com relação a seu endereçamento: versos como “*Any time at all, all you've gotta do is call, and I'll be there*”,¹² soam como amizade fraterna, mas o sentido muda com o verso: “*If you need somebody to love, just look into my eyes*”.¹³

“*I'll Cry Instead*” é a próxima faixa do álbum. Possui referências de *Country & Western*, feita pela guitarra de George Harrison, misturada ao *rockabilly*. Porém o que mais nos intriga é o fato de tal música vir depois de “*Any Time At All*”. O personagem compreensivo e atencioso da primeira canção é sucedido por outro que se mostra frustrado, possessivo e machista. Frases como “*If I could see you now, I'd try to make you sad somehow*”¹⁴ e “*I'm gonna break their hearts all round the world, yes, I'm gonna*

¹¹ Fonte: <http://g1.globo.com/musica/noticia/2015/04/paul-mccartney-e-o-musico-mais-rico-do-reino-unido.html>

¹² Tradução: “A qualquer instante, tudo o que você tem que fazer é me ligar, que eu estarei lá”.

¹³ Tradução: “Se você precisa de alguém para amar, apenas olhe dentro dos meus olhos”.

¹⁴ Tradução: “Se eu pudesse ver você agora, eu tentaria fazer com que você ficasse triste de alguma forma”.

break 'em in two, and show you what your lovin' man can do”,¹⁵ e que tais coisas só não são feitas por falta de oportunidade, e enquanto isso ele só pode se lamentar sobre o término. “*But I can't, so I'll cry instead*”.¹⁶ Ambas canções estão na voz de Lennon.

Como podemos perceber a representação do homem como parte dominante da relação com a mulher em muito dos seguimentos da sua vida o que acaba sendo incorporado pelo senso comum como algo natural. Ora considere-se que as próprias mulheres acabam incorporando essa relação de poder em sua vida como algo que é irreversível, visto que já está naturalizado na sociedade, e não percebendo sua condição de dominada a mulher acaba reproduzindo essa forma de violência até mesmo com outras mulheres. (SILVA; ANJOS, 2012, pp. 3-4).

A canção “*You Can't Do That*” foi lançada como lado B de “*Can't Buy Me Love*”, e assim como “*Things We Said Today*”, também não fez muito sucesso. A voz rouca de Lennon foi uma tentativa de imitar Wilson Pickett, cantor estadunidense contemporâneo dos Beatles. Temos nessa música, demonstração de ciúme e possessividade, com direito a estrofes machistas: “*So please listen to me if you want to stay mine, I can't help my feelings i'll go out of my mind, I'm gonna let you down (let you down), and leave you flat (gonna let you down and leave you flat), because I told you before, Oh, you can't do that*”.¹⁷ Ou ainda, versos onde a falta de autocontrole no convívio com a parceira demonstra intolerância em relação a terceiros: “*It's the second time, I've caught you talking to him, do I have to tell you one more time I think it's a sin*”¹⁸ e “*But if they'd seen, you talking that way, they'd laugh in my face*”.¹⁹

A dominação masculina é um processo de construção social contra as mulheres, é uma forma de violência física, moral, psicológica como também simbólica que se reproduz ao longo da história da humanidade. Essa violência simbólica não consiste em algo concreto, mas sim uma violência que se dá de forma subjetiva e nas representações socioculturais, [...] (SILVA; ANJOS, 2012, p. 3).

“*I'll Be Back*” é a última música do álbum, e apesar de ser conhecida no Brasil pela versão feita pela banda Renato e Seus Blue Caps, intitulada “Eu sei” de 1965, a original possui um ótimo título. Nela os Beatles prometiam que iriam lançar um próximo álbum, ainda que sabemos que será de maneiras diferentes, ou seja, *I'll be back!*²⁰

¹⁵ Tradução: “Eu vou quebrar seus corações ao redor do mundo, sim, eu vou quebra-lo em dois, e mostrar o que o seu homem encantador pode fazer”.

¹⁶ Tradução: “Mas eu não posso, então eu vou chorar ao invés disso”.

¹⁷ Tradução: “Então, por favor me escute, se você quer continuar sendo minha, não posso evitar meus sentimentos, vou perder a cabeça, eu vou decepciona-la (decepciona-la) e deixa-la secamente (decepciona-la e deixa-la secamente), pois eu já lhe disse, você não pode fazer isso.”

¹⁸ Tradução: “Bem, é a segunda vez que peguei você falando com ele, devo lhe dizer mais uma vez que acho isso um pecado?”.

¹⁹ Tradução: “Mas se eles vissem você falando assim, eles ririam na minha cara”.

²⁰ Tradução: “Eu estarei de volta!”

Música e espaço

Escolhemos algumas músicas do álbum que retrata o paradoxo dos Beatles quanto o pensamento do comportamento feminino, sobre dinheiro e sobre comportamento. Porém pensamos primeiro pelo fator de que os Beatles eram produtos feitos para a faixa etária adolescente, aquela faixa etária que não era mais criança, assim como ainda não eram adultos. Revistas, discos, ingresso de cinema, roupas parecida, perucas e até grama onde pisavam (vide no filme *Febre de Juventude*) eram compradas pelos Beatlemaníacos, que agora não somente ouvir as músicas era sinal do fanatismo.

Essa cultura de massa produz, exatamente, indivíduos; indivíduos normalizados, articulados uns aos outros segundo sistemas hierárquicos, sistemas de valores, sistemas de submissão [...] nem diria que esses sistemas são “interiorizados” ou “internalizados” [...] o que há é simplesmente uma produção de subjetividade. Não somente uma produção da subjetividade individuada, mas uma produção de subjetividade social, uma produção da subjetividade que se pode encontrar em todos os níveis da produção e do consumo. E mais ainda, uma produção da subjetividade inconsciente. A meu ver, essa grande fábrica, essa grande máquina capitalística produz inclusive aquilo que acontece conosco quando sonhamos (GUATTARI; ROLNIK, 1999, p. 16).

Essa identificação permite os jovens consumi-los, subjetivando em seus corpos/pensamentos os referenciais territorializados como símbolos e desejos de crítica a esta mercadorização da cultura na sociedade moderna (AITKEN; ZONN, 1994).

Apesar do claro teor machista em algumas canções, fãs dos Beatles não questionavam tal comportamento e ideias, naturalizados na sociedade da época.

A imagem da mulher, social e culturalmente enquanto objeto sexual ou como reprodutora, submissa aos homens, prevalecente em nossa sociedade, alimentada pela mídia que apesar de não ser partidária ao casamento enquanto instituição social, tem apresentado, não poucas vezes, mulheres em condições de degradação física e moral. Assim, seja na TV, no teatro, em revistas, na música... (SILVA; ANJOS, 2012, p. 1).

Anos mais tarde, na mesma época, o movimento feminista tomou forma e começou a questionar padrões impostos sobre questões diversas. Lembrando que mulheres fizeram o papel masculino durante as duas grandes guerras. E com o término de tais confrontos, as mulheres não quiseram deixar seus postos de trabalhos e afins. E na década de 60, com o advento da pílula anticoncepcional, mulheres tinham poder do próprio corpo. Ou seja, a fórmula utilizada pelos Beatles em tais músicas baseadas na década de 50, já não era interessante.

[...] o espaço, nesta interpretação, é um produto de relações-entre, relações que estão, necessariamente, embutidas em práticas materiais que devem ser efetivadas, ele está sempre no

processo de fazer-se. Jamais está acabado, nunca está fechado. Talvez pudéssemos imaginar o espaço como uma simultaneidade de estórias-até-agora. (MASSEY, 2009, p. 29).

Logo, a música muda, assim como o comportamento dos seus fãs. Com o passar do tempo os Beatles não eram mais apenas rostinhos bonitos falando de “amor”. Eles tiveram que mudar seu discurso, já que a sociedade estava mudando; e com eles mudando a sociedade também mudaria, em um *looping* que prosseguiu até o fim da banda.

Conclusão

A música é um monumento de sensações capazes de instigar percepções e pensamentos que desterritorializam valores, e atualizam referenciais que não foram pensados ou percebidos, permitindo assim novos parâmetros de orientação e localização espacial. E que não se restringe ao já instituído como certo, mas que afetam corpos para devires outros em relação as subjetivações dominantes.

[...] a estória do mundo não pode ser contada (nem sua geografia elaborada) como a estória apenas do “Ocidente”, ou a estória, por exemplo, daquela figura clássica (irônica e frequentemente, ela própria essencializada) do macho branco, heterossexual e que essas eram estórias particulares, entre muitas outras (e sua compreensão através dos olhos do Ocidente ou do macho heterossexual é ela própria específica). Tais trajetórias foram parte de uma complexidade, e não os universais que elas, por tanto tempo, propuseram ser (MASSEY, 2015, p. 31).

Temos então uma máquina significativa que reforça os processos capitalistas que capturam subjetivações que determinam padrões de valores, desejos, gostos, pensamentos e ações. Temos então os Beatles como uma geograficidade constante no processo de territorialidade e desterritorialidade, logo, podemos criar referenciais de sentidos que nós permitam agir nas condições dos fenômenos apresentados, estabelecendo uma cartografia de ações e pensamentos para melhor nos localizarmos no mundo, e assim nos orientarmos a partir do lugar que estamos e nos encontramos.

Ou seja, através do padrão capitalista temos realidades que podem ser mudadas através da questão do consumo. Se um produto não agrada mais àqueles que o compram, o produto em si, oportunamente, muda de forma. Isso aconteceu com os Beatles e a linguagem utilizada em suas músicas. Antes, as letras de suas músicas eram de teor machista, mas devido as mudanças sociais, decorrentes da revolução feminista, houve a necessidade de modificar o modo de escrever suas canções, e seus próprios referenciais.

O feminismo aparece como um movimento libertário, que não quer só espaço para a mulher – no trabalho, na vida pública, na educação –, mas que luta, sim, por uma nova forma de relacionamento

entre homens e mulheres, em que esta última tenha liberdade e autonomia para decidir sobre sua vida e seu corpo. (PINTO, 2010, p. 16).

Hoje há a possibilidade de questionar comportamentos passados e analisar criticamente as letras das canções, fazendo com que a espacialidade aconteça. O espaço está na forma de como as relações se dão entre sociedade e arte. O que antes não nos afetava, hoje afeta. Assim como viam o produto Beatles, e como vemos hoje. Logo, não queremos mais: “*So please listen to me if you want to stay mine*”, mas sim questionar tais comportamentos, fazendo com que o espaço se modifique a cada dia.

Referências

- AITKEN, Stuart, C; ZONN, Leo E. (Org). *Place, power, situation and spectacle: a geography of film*. Lanham: Rowman & Littlefield, 1994.
- AURÉLIO, Daniel Rodrigues. *Dossiê Beatles: A banda que influenciou gerações*. São Paulo: Universo dos Livros, 2009.
- BELLEZA, Eduardo de Oliveira. O. Manoel de Barros: Poesia intercessora de Geografias-Menores em vídeo. *Revista Geografares*, Edição Especial, pp.118-132, Janeiro-Agosto, 2014. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/geografares/article/viewFile/8046/5706>> Acesso em 23/01/2016.
- COPPINS, Haley. *From Beatlemania to Bieber Fever: The evolution of celebrity/fan interactions*. Toronto/Ontario, Ryerson University, 2016.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.
- DINIZ, Carmen R. Bauer. Movimentos feministas da década de sessenta e suas manifestações na arte contemporânea. *18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais*, Salvador, 2009.
- DIX, Luis Eduardo Goffi e. *Os filmes dos “The Beatles” e os movimentos populares da década de 1960*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2010.
- FERRAZ, Claudio B. Oliveira. Memória e política cultural: considerações geográficas a partir da fronteira. *Cadernos de Estudos Culturais*, v. 5, p. 35-51, 2013.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- HARRY, Bill. *The ultimate Beatles encyclopedia*. New York: Virgin Books, 1992.
- HEWITT, Paolo. *Love me do: 50 momentos marcantes dos Beatles*. Campinas: Verus, 2014.
- MASSEY, Dorren. *Pelo espaço: Uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.
- MORAES, J. Jota de. *O que é música*. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: O espírito do tempo 1 - Neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2007.
- OLIVEIRA JR, Wenceslao M. de. O que seriam as geografias de cinema? *Revista TXT – leituras transdisciplinares de telas e textos*. Belo Horizonte: Programa de Ensino,

Pesquisa e Extensão A tela e o Texto da UFMG, n.2, s/p, 2005. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt2/wenceslao.htm>> Acesso em 12/05/2014.

PEDRO, Claudia Bragança; GUEDES, Olegna de Souza. As conquistas do movimento feminista como expressão do protagonismo social das mulheres. *I Simpósio sobre Estudos de Gênero e Políticas Públicas*, UEL, 2010.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, história e poder. *Revista de Sociologia e Política*, V. 18, Nº 36: 15-23 jun. 2010.

RUSSELL, Jeff. *The Beatles: Gravações comentadas e discografia completa*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2009.

SILVA, Maria Veruska; ANJOS, Edjania Pereira dos. Dominação Masculina: A violência simbólica contra a mulher nas letras de músicas brasileiras. *17º Encontro Nacional da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e pesquisa sobre a mulher e relações de gênero*. UFPB, Centro de Educação, 2012.

SPITZ, Bob. *The Beatles: A biografia*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2007.

VOLTARELLI, Jucimara P. A geografia e o cinema em *A Hard Day's Night*: possibilitando novos espaços. *Revista Olhares e Trilhas*. Uberlândia: v. 17, n.2, jul-dez 2015.

_____. Linguagens geográficas: Outros sentidos espaciais em *A Hard Day's Night*. Relatório de pesquisa. Presidente Prudente: CNPq/UNESP, 2016.

Referencial filmográfico (ordem cronológica)

Os Reis do iê, iê, iê. (A Hard Day's Night). Direção: Richard Lester, Reino Unido, p/b, 92 min. 1964.

Febre de Juventude. (I Wanna Hold Your Hand). Direção: Robert Zemeckis. EUA, cor, 104 min. 1978.

ELEMENTOS COMPOSICIONAIS CONSTITUTIVOS DE QUATRO PEÇAS DE DIFERENTES GÊNEROS AO LONGO DA OBRA DE DOMINGUINHOS

Revista **Música** | vol. 19, n.2 |
pp. 99-117 | jul. 2019

Paulo Santos

paulofcosantos@hotmail.com | UNICAMP



CONSTITUTIVE COMPOSITIONAL ELEMENTS OF FOUR PIECES OF DIFFERENT GENRES IN THE WORK OF DOMINGUINHOS

Recebido em: 29/11/2018

Aprovado em: 02/07/2019

RESUMO

Pretendo descrever a importância e a contribuição de Dominginhos enquanto compositor da música brasileira. Sob a ótica de uma abordagem técnico-musical, proponho combinações entre elementos composicionais presentes em sua obra por meio de transcrições e análises comparativas que busquem demonstrar detalhes técnicos de sua criação musical. Com base nos resultados obtidos, pretende-se contribuir para reutilização e ressignificação de elementos estético-musicais que possam interessar estudantes de música com o anseio de compreender e aplicar o estilo composicional de Dominginhos em suas interpretações, composições, arranjos, análise musical e/ou improvisação.

PALAVRAS-CHAVE:

Dominginhos; forró; composição musical; acordeão.

ABSTRACT

I intend to describe the importance and contribution of Dominginhos as a Brazilian composer. Through a structural approach, I propose some combinations of compositional elements present in his work through transcriptions and comparative analyzes that seek to demonstrate technical details of their musical creation. Based on the results obtained, my goal is to contribute with new aesthetic-musical elements. It may appeal to music students interested to apply Dominginhos's style in their interpretations, compositions, arrangements, musical analysis and / or improvisation.

KEYWORDS:

Dominginhos; Forró; musical composition; accordion.

ELEMENTOS COMPOSICIONAIS CONSTITUTIVOS DE QUATRO PEÇAS DE DIFERENTES GÊNEROS AO LONGO DA OBRA DE DOMINGUINHOS

PAULO SANTOS
paulofcosantos@hotmail.com | UNICAMP

Introdução

Sabendo-se da carência de uma contextualização sob o ponto de vista técnico-musical, e, em consonância com as crescentes normas de estudo e sistematização de procedimentos da música popular no meio acadêmico, fato notório nos últimos anos, o âmbito deste projeto de pesquisa está baseado na ideia de uma investigação aprofundada dos elementos técnico-musicais constituintes do estilo composicional do sanfoneiro e cantor pernambucano José Domingos de Moraes: o Dominginhos (1941-2013).

Devido à curiosidade e necessidade de entender por que as músicas de Dominginhos são tão sofisticadas e ao mesmo tempo muito populares, surgiu o interesse pelo assunto. E, constatando que trabalhos não menos importantes já publicados, normalmente priorizam o registro da produção artística ou ainda uma abordagem histórica enfatizando o caráter sociocultural em que o músico se desenvolveu, como, dentre outros, Marcelo e Rodrigues (2012), Silva (2003), Nascimento (2012), empenho-me aqui em buscar estabelecer minha visão sobre o fazer e pensar música de Dominginhos, descrevendo aspectos e elementos técnico-musical dos quais reunidos em combinações musicais idiomáticas ilustradas em exemplos comentados, possam vir a interessar estudantes de música que além de utilizarem gravações recorrem à partituras impressas com o anseio de compreender e aplicar o estilo composicional de Dominginhos em suas interpretações, composições, arranjos, análise musical ou improvisação.

A formulação da pesquisa bibliográfica e os processos de investigação têm o propósito teórico-empírico, isto é: foram elaborados paralelamente e em diálogo constante por meio de audições e experimentações práticas fruto da observação empírica de obras emblemáticas de Dominginhos.

Na escolha dos arranjos das gravações selecionadas para este estudo, faremos um recorte limitando-nos a estudar sua atuação em quatro peças com arranjos no formato instrumental e arranjos no formato canção, especialmente essas do último formato, concebidas e recebidas por grandes grupos socioculturais heterogêneos; produzidas no

período de 1973 a 1985. Contudo, não é intuito desta pesquisa limitar as possibilidades de estudo sobre a obra de Dominginhos.

Os fatores usados como critério para seleção das obras analisadas levam em consideração a existência de registros de execuções em estúdio, gêneros variados, amplitude cronológica, elementos técnico-musicais com maior incidência em tais obras, e a sua importância dentro do repertório da música popular brasileira a fim de criar a possibilidade de comparação futura com outros intérpretes e compositores.

Partindo deste princípio, a lista referencial de quatro composições, que foram transcritas e analisadas pelo próprio pesquisador, permite confrontar o estilo composicional empregado na “primeira fase” instrumental de Dominginhos à sua “segunda fase” das canções, já com seus respectivos parceiros. Ainda que se trate de um número pequeno de composições dentre tantas outras pertencentes à obra do músico, decidiu-se por quatro peças tendo em vista o nível de profundidade que se pode chegar em cada uma delas.

Pelo fato de Dominginhos compor suas canções em parceria com outros compositores que, na maioria das vezes, se atinham exclusivamente à letra, o caráter desta pesquisa exclui a relação letra e música no sentido semiótico. Entretanto, se busca uma analogia da fraseologia musical com a estrutura poética a fim de identificar se a letra altera ou não o contorno fraseológico, interferindo, assim, no caráter composicional do acordeonista.

A fundamentação teórica para as análises da relação entre as estruturas poéticas e os contornos melódicos serão aferidos conforme os entendimentos de Paulo Tiné em *Procedimentos Modais na Música Brasileira: Do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960* (TINÉ, 2008).

Panorama histórico da carreira de Dominginhos

Dominginhos contribuiu com a urbanização do forró, disseminou o gênero em todas as classes sociais, e lhe conferiu status de sofisticação dentro da música brasileira e na história do acordeão no Brasil. Ao imprimir um caráter de sofisticação no gênero ele criou uma nova dimensão interpretativa, um estilo próprio, um sotaque (SILVA, 2003, p. 97).

Mesmo sem estudo formal, Já que de acordo com Nascimento (2012) um dos fatores constituintes da aprendizagem musical de Dominginhos está relacionado ao convívio familiar, confirmando uma hereditariedade histórica no aprendizado da sanfona baseada na oralidade, na informalidade e nas práticas musicais diárias,

Dominguinhos alcançou a excelência no seu instrumento tornando-se referência para os acordeonistas de todo o país. Por sua vez, dentre as referências de Dominguinhos como Orlando Silveira, Chiquinho do Acordeom, Gaúcho, Chinoca e o paraibano Sivuca, se encontra outro referencial (NASCIMENTO, 2012, p. 160-4), que o diga muitos dos artistas que apareceram na chamada MPB como o baiano Gilberto Gil, o mineiro Milton Nascimento, o acreano João Donato e o alagoano Hermeto Pascoal, que teriam como seu primeiro instrumento o acordeão e Luiz Gonzaga como ídolo maior (GARCIA, 2010).

Dominguinhos corrobora a informalidade de seu aprendizado relacionado a suas experiências musicais do cotidiano ao confidenciar em uma das suas apresentações ter frequentado boa parte da sua infância e adolescência a casa de Luiz Gonzaga (WEISS; LOURO, 2013, p. 149) que, mais tarde, quando a partir de 1956 Dominguinhos passou a acompanhar Gonzaga em shows e gravações de discos (OLIVEIRA, 2000, p. 72), seria considerado pelo próprio, seu herdeiro artístico musical. Mas ele também foi um criador autônomo e se consolidou justamente por sua característica de busca por renovação das linguagens musicais tradicionais. Gonzaga diz:

Quem urbanizou mesmo a música que eu criei foi Dominguinhos, êmulo meu, que se mantém fiel ao Nordeste [...]. Dominguinhos veio com uma técnica muito avançada, com harmonias modernas, coisas que não amarram o público simples. Dominguinhos urbanizou o forró, levou-o para todas as classes, nos grandes centros urbanos (GONZAGA *apud* DREYFUS, 1996, p. 275).

Dominguinhos deixou uma ampla contribuição como compositor contando com obras antológicas e atemporais da música popular brasileira, além de um notável trabalho como intérprete onde se destaca o refinamento e sofisticação de suas releituras e a atuação de um versátil improvisador.

Em sua longa discografia, Dominguinhos compôs e gravou choros (*Homenagem a Nazareth, Nosso Chorinho, Chorinho pra Guadalupe*), além dos clássicos atemporais (*A Maravilhosa Música Brasileira*, 1982) e incontáveis temas para forró. Foi através de sua sanfona, aliás, que essa expressão antiga ganhou um conteúdo amplo e acabou abarcando vários estilos nordestinos (xaxado, baião, coco, quadrilha, entre outros). O célebre *Forró do Dominguinhos* que ele começou a praticar em *shows* para plateias universitárias espalhou-se pelo país e virou um gênero musical (SOUZA, 1990).

Em meio a uma discografia que tem início em 1964 e conta com mais de 30 álbuns entre LPs e CDs, até 2008, nota-se que a obra de Dominguinhos é bastante extensa mesclando canções e arranjos no formato instrumental. O início de suas gravações em disco foi atuando como solista sendo que, considerada sua “primeira fase”, os discos que Dominguinhos lançou pela *Cantagalo* trazem músicas em sua maioria no formato

instrumental, salvo uma ou outra cantada. Posteriormente, as gravações instrumentais foram diminuindo até darem lugar quase que exclusivamente para as canções em suas produções (MARCELO; RODRIGUES, 2012, p. 159-178).

Mas a sanfona de Dominginhos esteve sempre presente executando a melodia principal nas introduções e nos interlúdios. E, a exemplo de seu mestre Luiz Gonzaga, como consta em relatos de Côrtes (2014, p. 196): “é plausível supor que a maioria das composições de Luiz Gonzaga tenha origem instrumental, vindo a ser letradas posteriormente por seus parceiros”, não seria difícil supor o mesmo de Dominginhos que relata o aconselhamento que recebeu de Gonzaga como motivo de sua transição para “segunda fase” norteadada pela canção.

[...] Mas quando eu comecei a cantar, foi tudo mudando. Então eu lhe aconselho você ajeitar sua voz com a altura do acordeom, e aí você vai vê [...]¹

O cantor e compositor Gilberto Gil, em depoimento ao Jornal *O Estado de São Paulo* (2011), fala sobre Dominginhos:

Ele é um improvisador. [...] um gosto imenso por aquela coisa fundamental da sanfona de oito baixos, do pé de bode, extraordinariamente atento a tudo aquilo que os sanfoneiros rudimentares do Nordeste fizeram. E vai adiante, alinhavando também as coisas ultradesenvolvidas, harmonicamente, melodicamente, em termos sinfônicos mesmo, de gente como Sivuca, Orlando Silveira, Chiquinho, acordeonistas extraordinários, que beberam em fontes sinfônicas, jazzísticas, etc. Dominginhos é tudo isso, então a música dele, a composição dele quando se dá é em função disso. São resumos que ele faz desse arco imenso de música que passa por ele daquela forma tão espontânea, tão simples, tão natural, como se fosse fácil, mas não é. Para o músico comum aquilo só pode ser resultado de um empenho enorme, que a gente não percebe existir nele. Os xotes, as canções que ele fez com Nando Cordel, com Anastácia, são pequenos resumos que ele faz dessa ópera, que é o conjunto da musicalidade dele.²

Nessa fala, Gilberto Gil se refere a uma conexão entre as culturas populares e eruditas percebida no conjunto da musicalidade de Dominginhos. E isso é perfeitamente compreensível pois, de acordo com Bosi, “Existem culturas, e estas culturas não são estanques, as culturas podem conviver numa só pessoa” (BOSI et al., 2000, p. 19).

¹ Depoimento de Dominginhos citando Gonzaga em *Dominginhos Canta e Conta Gonzaga* – Filme.

² Entrevista com Gilberto Gil concedida ao Jornal *O Estado de São Paulo* (2011).

Análises de quatro peças compostas por Dominginhos

Eu Só Quero Um Xodó (Dominginhos/Anastácia)

Este baião de Dominginhos e Anastácia figurou pela primeira vez na voz do cantor, compositor e músico Gilberto Gil em um compacto simples de mesmo nome em (1973), e serviu como base para a realização da transcrição que consta nesta pesquisa.

No que diz respeito à estruturação formal da canção, percebe-se o emprego de repetições de frases em que se reapresentam as mesmas alterando apenas suas finalizações, recurso esse bastante utilizado pelo repertório do baião. Esse artifício pode ser compatibilizado qual à estruturação de uma sentença, embora para Tiné (2008, p. 90), “é preciso ponderar se tal termo, advindo de uma sistematização fraseológica do tonalismo, é adequado para melodias modais”.

A semifrase interrogativa *a* com cadência efetuada na 3^a (3) respondida pela semifrase afirmativa *a'* que cadencia na tônica (1), são repetidas integralmente e poderiam facilmente serem interpretadas como uma sequência melódica tonal já que somente na frase *b*, e no refrão, é que a sensível rebaixada se faz presente, juntamente com o traço cadencial melódico 6+1 consolidando assim o aspecto modal da melodia no 5^o modo (mixolídio). Após a repetição da frase *a* perfazendo ao todo dezesseis compassos, se tem a impressão de estarmos diante de um contraste modulatório que logo se desfaz com a chegada da cadência correspondente à tonalidade original. Essa impressão se deve ao fato do uso do 2^o modo (dórico) do gênero diatônico harmonizando a frase *b* com o que hoje se denomina “*vamp*³” – Im7-IV7, que ressalta o acorde menor sem que o quarto grau de tipologia dominante exerça tal função.

³ De acordo como o *The New Groove Dictionary of Jazz* (1996), o termo “*vamp*” se aplica a uma passagem curta, que é simples em ritmo e harmonia [...], tocada em ostinato antes ou entre solos e, por extensão, durante ou depois dos solos. [...] No jazz-rock, jazz latino e outras fusões de jazz e música popular, e especialmente no jazz modal, uma peça inteira pode ser baseada em uma sucessão de “*vamps*” [...]. (Tradução nossa).

Figura 1 – Melodia da canção *Eu Só Quero Um Xodó*.

Os elementos melódicos de maior recorrência identificados na canção podem ser atribuídos à estilização do baião de Gonzaga, que Dominginhos deu prosseguimento em seu fazer musical. Nota-se a presença do começo de frase em anacruse, o que gera impulso e lhe confere maior sensação de movimento; padrões melódicos em intervalos de terças; arpejos na posição fundamental usando a sétima menor como ponto de apoio com a sexta e quinta dando continuidade a melodia; predomínio da figuração de colcheia com destaque para uma espécie de antecipação rítmica produzida pela união por ligadura da última colcheia do compasso com a nota do primeiro tempo seguinte que, normalmente, contribui para geração da relação dissonância/consonância entre melodia e harmonia.

Outro aspecto contemplado por este estudo concerne aos elementos responsáveis pela identificação e relevância do texto quanto ao contexto poético. A tabela abaixo ilustra a relação entre a métrica, a rima, a fraseologia, e a cadência melódica. Nesta canção os versos representam as semifrases que por sua vez estão formuladas em uma estrutura binária de sentença. Com efeito, as duas quadras de versos que se seguem configuram igual estrutura, fazendo uso intermitente de versos de oito e nove sílabas seguidos de sequência de sete variando juntamente com a semifrase para dez sílabas. A segunda quadra da letra de Anastácia se compatibiliza com os moldes da redondilha

maior, padrão recorrente entre os repentistas, aqui enfatizada pela rima “er” muito comum no quadrão⁴.

Versos	M	R	Fraseologia		Cad.
Que falta eu sinto de um bem	8	a	Semifrase 1	Frase a	
Que falta me faz um xodó ó	9	b	Semifrase 1'	“	2-1
Mas como eu não tenho ninguém	8	a	Semifrase 1	Frase a	
Eu levo a vida assim tão só ó	9	b	Semifrase 1'	“	2-1
Eu só quero um amor	7	c	Semifrase 2	Frase b	
Que acabe o meu sofrer	7	d	Semifrase 2'	“	3-2(5)
Um xodó pra mim, do meu jeito assim	10	e	Semifrase 3	Frase c	
Que alegre o meu viver	7	d	Semifrase 4	Cad.	3-1

Tabela 1 – Versos da canção *Eu Só Quero Um Xodó*.

Lamento Sertanejo (Dominguinhos/Gilberto Gil)

O forró de Dominguinhos e letra de Gilberto Gil transcrito com base na gravação do álbum *Refazenda* (1975) de Gil, é um exemplo de hibridismo bastante equilibrado entre tonal e modal, e também um padrão estrutural no formato híbrido com o antecedente do período e a continuação da sentença. Os primeiros compassos da composição se iniciam com traços modais advindo do 2º modo (dórico) do gênero diatônico harmonizando uma sequência em “vamp” – Im7-IV7 derivada da introdução. Cabe a frase *b* consolidar o caráter tonal modulando para a relativa maior do tom menor e, em seguida, à frase cadencial restabelecendo o teor tonal desviado pela sequência modal da semifrase *d*. Quanto ao arquétipo formal, pode-se analisar como um período híbrido de 16 compassos. Deste modo, considerando o *ritornello*, já que existe repetição com outros versos, temos a elaboração completa da canção distribuída por 32 compassos. A disposição melódica conta com o predomínio de terminações de frases 3-1 e 4-1 (afirmativas), estando somente a frase *b* em terminação 6-5 (interrogativa).

⁴ Os oito pés à quadrão, ou simplesmente oitavas, são estrofes de oito versos de sete sílabas. A diferença dessas estrofes de cunho popular para as de linha clássica é apenas a disposição das rimas que se relacionam entre si, não havendo, portanto, um único verso órfão.

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 2/4 time signature. It consists of four staves of music, each with a measure number (1, 5, 9, 13) at the beginning. The melody is characterized by eighth-note patterns and rests. Chords are indicated above the staff: Gm/F, C/E, Eb, Gm, A°, Gm/Bb, B°, Cm, F7, Bb, Bb7, Eb, D7, Gm, Gm/F, C/E, Eb, D7, Gm. Fingering instructions (3-1, 1-6, 6-5, 3, 3-1, 4-1) and phrasing slurs (a, a', b, b', c, c', d, d(cad)) are used throughout the piece.

Figura 2 – Melodia da canção *Lamento Sertanejo*.

Aprofundando a análise sobre os aspectos rítmico-melódicos constituintes dessa obra de Dominginhos, nos damos conta do compasso acéfalo que abre a composição e que é recorrentemente utilizado ao longo de toda a melodia a fim de lhe proporcionar impulso e movimento. Resguardando a peculiaridade da terça menor do respectivo tom, o arpejo em posição fundamental enfatizando a 7^a e o uso da 6^a e 5^a para dar continuidade à melodia remete a construção melódica ao baião e, por sua vez, à prática da cantoria nordestina. Completa a elaboração melódica o uso de sequências diatônicas, notas repetidas com maior incidência no conjunto de semicolcheias da cadência final, e a articulação em o que Côrtes (2012, p. 110) chama de “garfinhos” que, citando Sève, observa que na interpretação do choro tal agrupamento gera uma ambiguidade entre o que está escrito e uma quiáltera de três colcheias. É possível notar análogo procedimento em diversos momentos no decorrer da melodia. Esta variação pode ser atribuída a um entre tantos outros casos do estimado emprego da agógica na prática interpretativa da música popular. No colóquio popular, valores como “ele amolece o ritmo”, “toca atrasado e depois compensa”, etc., são na maioria das vezes entendidos como fator de musicalidade e “brasilidade” na atuação do solista (CÔRTEZ, 2012, p. 123).

Construída integralmente sobre 2^o modo (dórico) do gênero diatônico, harmonizada por uma sequência modal “vamp” – Im7-IV7, além do forte traço cadencial melódico 6+1 sem sensível na frase final que faz alusão a diversas melodias da tradição nordestina⁵, a indissociável introdução da canção ainda conta com a realização de frases

⁵ Basta ver a melodia de *Mulher Rendeira* (1928), domínio público reconhecida como de autoria do bando e/ou do próprio Lampião, posteriormente registrada por Zé do Norte.

em intervalos de terças harmônicas assentadas predominantemente em figuração rítmica de colcheia. Como se vê na figura apresentada a seguir:

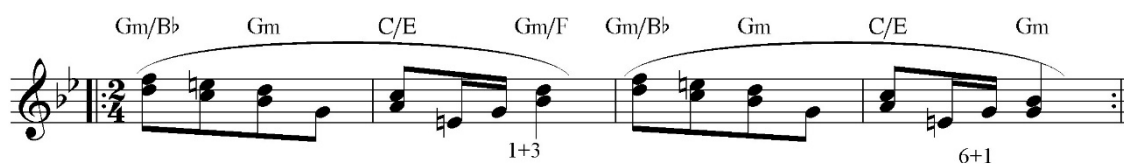


Figura 3 – Introdução melódica da canção *Lamento Sertanejo*.

A tabela apresentando a relação letra e música que se segue corresponde a primeira vez que os versos são cantados pois, após o interlúdio instrumental retomar a introdução, a letra é alterada, embora composta praticamente sobre a mesma melodia. Tomando as semifrases como versos, percebe-se a primeira quadra formada pela junção das frases *a* e *b* que ao todo completam oito compassos. Nesse apanhado, a métrica de oito sílabas para cada verso só é rompida devido ao início acéfalo da primeira semifrase, a dividindo pela metade resultando em quatro sílabas. No que diz respeito as rimas da primeira quadra, elas apenas se coincidirão no final cadencial de cada frase.

A segunda quadra composta pelas frases *c* e *d* segue praticamente a mesma estrutura da primeira quadra configurando o período híbrido binário. No entanto, a métrica de oito sílabas sofre agora alteração em dois pontos; o primeiro, qual à quadra anterior, é decorrente do início acéfalo ora estendido para seis sílabas, e o segundo recai sobre a necessidade de preenchimento do grande número de notas constituintes da semifrase cadencial, respectivamente contando com treze sílabas. Após distanciamento, tanto fraseológico quanto poético, a rima da frase cadencial restabelece ligação com o final cadencial da quadra anterior.

Versos	M	R	Fraseologia		Cad.
Por ser de lá	4	a	Semifrase 1	Frase a	
Do sertão, lá do cerrado	8	b	Semifrase 1'	"	3-1
Lá do interior do mato	8	c	Semifrase 2	Frase b	
Da caatinga e do roçado	8	b	Semifrase 2'	"	6-5
Eu quase não saio	6	d	Semifrase 1''	Frase c	
Eu quase não tenho amigo	8	e	Semifrase 1'''	"	3-1
Eu quase que não consigo	8	e	Semifrase 3	Frase d	
Ficar na cidade sem viver contrariado	13	b	Semifrase 4	Cad.	4-1

Tabela 2 – Versos da canção *Lamento Sertanejo*.

Chorinho Pro Miudinho (Dominguinhos)

Este choro composto por Dominguinhos e transcrito mediante gravação no álbum *Apôs Tá Certo* (1979) apresenta uma estruturação formal dividida em duas partes. A exposição fraseológica da seção A pode ser assentada sobre o formato híbrido: o antecedente do período e a continuação da sentença, já que nenhuma das frases de quatro compassos se repete. Em um todo de dezesseis compassos, as frases *a*, *b*, *c* e *d* finalizadas por derivações 5 (interrogativos) e 2-1 (afirmativos), e a presença da frase cadencial que se dá em uma cadência tonal (II-V-I), a coloca em consonância com o padrão estético tonal encontrado no choro.

Curiosamente, o cotejamento entre letra e música empreendido nesta pesquisa apontou para o desafio que os letristas de Dominguinhos tiveram ao encontrar soluções para possíveis irregularidades fraseológicas, adaptando inconstâncias métricas à quadraturas regulares.

Como exemplo prático de tal desafio, a seção A do *Chorinho Pro Miudinho* representa uma composição estritamente instrumental que traz em sua última frase *d* uma inconstância fraseológica que a divide em três semifrases sem que sua quadratura seja afetada configurando uma estrutura ternária, e sim completando a sentença em quatro compassos.

A ampliação harmônica começa pelo emprego das dominantes secundárias se afastando ainda mais na cadência da frase *b*, onde se faz um movimento cromático descendente tendo início no II grau, aqui em forma de dominante secundária (V/V), resolvendo sua 6ª germânica no acorde napolitano (IIb) que, uma vez mais, irá realizar a mesma resolução de sexta aumentada no primeiro grau (Vger.do I), evitando assim, no último momento, a resolução plagal.

Outro acorde “errante” que chama a atenção na seção A é o sétimo grau abaixado de tipologia dominante que não exerce a função de dominante derivado da escala menor natural. Levando em consideração sua proximidade da subdominante menor IV(m), acorde decorrente do modo menor como empréstimo modal, fica caracterizado um trecho de priorização modal.

The image displays a musical score for 'Chorinho Pro Miudinho: Seção A' in 2/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into four staves, each with a melodic line and corresponding chords and rhythmic markings.

- Staff 1:** Melody starts with a triplet of eighth notes. Chords: Eb, Dm7(b5), G7, Cm7, Bbm, Eb7. Rhythmic markings: I, (II V)doVI, VI, (II V)doIV.
- Staff 2:** Melody continues with a triplet of eighth notes. Chords: Abmaj7, D7, Eb, F7, E, E7. Rhythmic markings: IV, VIIb, I, SubVdoIIb, IIb, SubVdoI.
- Staff 3:** Melody continues with a triplet of eighth notes. Chords: Eb, Dm7(b5), D7(b9), Cm7, B(sus4), Bbm, Eb7. Rhythmic markings: I, (II SubV)doVI, (II SubV)doV, (II V)doIV.
- Staff 4:** Melody concludes with a triplet of eighth notes. Chords: Abm, Db, Gm7, C7, Fm7, Bb7, Eb. Rhythmic markings: IV(m), VIIb, (II V)doII, II, V, I.

Figura 4 – Chorinho Pro Miudinho: Seção A.

Um recurso rítmico-melódico bastante utilizado pela seção A deste chorinho é a prática de hemíola; técnica composicional oriunda da música tonal ocidental bastante difundida pelo choro. No caso, ela se dá pela figuração rítmica formada por quiálteras de três fusas e/ou três semicolcheias executadas sobre grupos de quatro semicolcheias, proporcionando deslocamento rítmico e, por vezes, aplicando ao ponto de chegada harmônico uma relação de dissonância e consonância através da melodia. O contorno melódico também vem inteiramente alicerçado pela estética padrão do choro basicamente intercalando arpejos entre passagens diatônicas e cromáticas.

A seção B pode ser classificada como seção contrastante pois é nela que ocorre o que podemos chamar de processo de tonicização, uma modulação temporária que vai de encontro com a mediantesol maior; modulação muito comum dentro do repertório do choro. No que diz respeito à sua estruturação formal, nota-se uma distribuição fraseológica por dezesseis compassos em forma de sentença. A frase *a* com final melódico de caráter interrogativo 3-7, é exposta e respectivamente reexposta com pequena variação em *a'* de traço cadencial melódico afirmativo 2-1. A frase *b* que leva à mediantesol se dá por final interrogativo 2+3 seguida pela frase cadencial composta afirmativa 3-1 *c(cad)* (I – IV – II – V – I).

Além da relação harmônica mediântica o afastamento também ocorre atrelado às dominantes secundárias, contando ainda com o VII^o do III (m); acorde diminuto sobre o sétimo grau da escala menor harmônica.

The musical score consists of four staves of music in 2/4 time, featuring a melodic line with triplets and various chords. The chords and their corresponding Roman numerals are as follows:

- Staff 1: Eb (I), Am7 (II), D7 (V)doIII, Gm7 (III), F#° (VII)doIII
- Staff 2: Gm7 (III), Bbm (II), Eb7 (V)doIV, Ab (IV), Bbm7 (II), Eb7 (V)doIV IV
- Staff 3: Ab (IV), Am7(b5) (II), D7 (V)doIII, Gm (II), C7 (V)doII, Fm (II), Bb7 (V)doI
- Staff 4: G (III), Fm (II), Bb7 (V), Ebmaj7 (I), Cm7 (VI) c(cad), Fm7 (II), Bb7 (V), Eb (I)

Figura 5 – Chorinho Pro Miudinho: Seção B.

Como principal característica rítmica, a seção B compartilha com a seção A da utilização dos recursos de deslocamento métrico e prosódico da anacruse e do compasso acéfalo. Percebe-se nesta seção um menor número de conjuntos de semicolcheias e fusas, o contraponto buscando o equilíbrio se deve ao uso de quiáteras de três colcheias que, coloquialmente, “amolece o ritmo” diminuindo o movimento.

Melodicamente, a seção B segue os mesmos preceitos da seção A se apropriando do que ficou cristalizado como contorno melódico do choro.

De Volta Pro Aconchego (Dominguinhos/Nando Cordel)

A partir da transcrição guiada pela primeira gravação da canção *De Volta Pro Aconchego* (Dominguinhos/Nando Cordel), presente no álbum *Fogo na Mistura* (1985), observa-se uma forte tendência cronológica que aponta à estilização tonal adotada pelo compositor, haja vista que a seção A da canção está fortemente embasada em cadências tonais. Pode-se chamar sua estruturação formal de sentença que, no entanto, se repete

com pequena variação harmônica e melódica levantando uma questão dúbia entre antecedente e conseqüente, possivelmente figurando como uma sentença dupla; a primeira finalizando em cadência suspensiva e a segunda com cadência afirmativa. Sua regularidade métrica só não é integral, sob o ponto de vista fraseológico, porque é constituído por duas frases e três semifrases, sem que tal peculiaridade possa configurar uma estruturação ternária, devido ao fato de ser composta por oito compassos. Portanto, cada grupo de oito compassos correspondem a quatro frases e por sua vez uma sentença.

Figura 6 – De Volta Pro Aconchego: Primeira sentença da seção A.

Quanto ao aspecto rítmico-melódico, percebe-se que ambos se compatibilizam com diversas manifestações eruditas e populares da música tonal ocidental. A utilização dos recursos de deslocamento métrico e prosódico da anacruse e do compasso acéfalo é um bom exemplo disso. Também o emprego da escala diatônica maior juntamente com o uso do modo menor harmônico remete diretamente à influência da música tonal europeia (PEDRASSE, 2002, p.146).

Figura 7 – De Volta Pro Aconchego: Segunda sentença da seção A.

A fraseologia poética também se comporta como uma sentença, sendo a primeira estrofe composta por uma métrica irregular de cinco versos devidamente compensada pela regularidade fraseológica musical de oito compassos. A rima poética da segunda frase pode ser interpretada como um terceto que também seria acompanhada pelos seus

correspondentes traços cadenciais melódicos; semifrase *b* 6+2, semifrase *b'* 6+2 e semifrase *b''* 6-5.

Versos	M	R	Fraseologia		Cad.
Estou de volta pro meu aconchego	11	a	Frase 1	Frase a	3+5
Trazendo na mala bastante saudade	12	b	Frase 1'	Frase a'	3+6
Querendo um sorriso sincero um abraço	12	c	Semifrase 2	Frase b	
Para aliviar meu cansaço	9	c	Semifrase 2'	..	
E toda essa minha vontade	9	b	Semifrase 2''	..	6-5

Tabela 3 – Versos da primeira estrofe da canção *De Volta Pro Aconchego*.

Para configurar a mesma diferenciação entre as sentenças musicais, a segunda estrofe aparece qual à estrutura do verso branco, modificando a métrica, e sem rima entre os versos.

Versos	M	R	Fraseologia		Cad.
Que bom poder tá contigo de novo	11	a	Frase 1	Frase a	3+5
Roçando teu corpo beijando você	11	b	Frase 1'	Frase a'	3+1
Pra mim, tu és a estrela mais linda	11	c	Semifrase 2	Frase b	
Seus olhos me prendem, fascinam	9	d	Semifrase 2'	..	
A paz que eu gosto de ter	8	e	Semifrase 2''	..	3-2-1

Tabela 4 – Versos da segunda estrofe da canção *De Volta Pro Aconchego*.

A seção B é apresentada sobre a mesma estrutura formal que rege a organização fraseológica da seção A. Entretanto, aqui o contraste se dá basicamente pela polarização do segundo modo do gênero diatônico puro (Lá dórico), corroborado pela característica tonal do V(dominante), e esse mesmo grau sob a influência do campo diatônico-harmônico sedimentado pela cadência final conclusiva (V do II). A insistência pela preparação harmônica ainda se dá na cadência da frase *a'* interrogativa (V do VI), traço melódico 4-3. Como neste final, é notório o emprego de notas repetidas tanto em meio as frases quanto em suas cadências.

Figura 8 – *De Volta Pro Aconchego*: Seção B.

A tabela abaixo que expõe a relação letra e música da seção B ilustra a mesma tipologia poética da primeira estrofe da seção A, acompanhando assim a mesma relação estrutural da fraseologia musical. O contraste poderia ser aludido pela diferenciação métrica quanto ao número de sílabas (variação melódica), e pela rima “im” ao invés de “ade” (variação harmônica e cadencial).

Versos	M	R	Fraseologia		Cad.
É duro, ficar sem você vez em quando	12	a	Frase 1	Frase a	4-3
Parece que falta um pedaço de mim	11	b	Frase 1'	Frase a'	4-3
Me alegre na hora de regressar	10	c	Semifrase 2	Frase b	
Parece que vou mergulhar	8	c	Semifrase 2'	..	
Na felicidade sem fim	8	b	Semifrase 2''	..	7-6(5)

Tabela 5 – Versos da terceira estrofe correspondente à seção B: De Volta Pro Aconchego.

Considerações finais

Em um primeiro momento, a proposta da pesquisa foi formulada de “maneira sóbria”, no sentido executável, que consiste em levantar material teórico sobre o fazer e pensar música de Dominginhos, haja vista que pouco, ou nenhum, são os trabalhos dessa natureza.

Mediante observação de trabalhos bem-sucedidos na mesma linha, mais especificamente, como meu objeto de estudo é êmulo de outro já estudado – refiro-me à influência que Dominginhos recebeu de Luiz Gonzaga – vislumbrou-se uma trilha marcada a percorrer. Os dados colhidos nas análises musicais revelaram elementos técnico-musicais do estilo composicional de Dominginhos que se compatibilizam aos mesmos encontrados em Gonzaga. Tendo em vista que, segundo Meyer (1987), “estilo é uma réplica do modelo, seja no comportamento humano ou artefatos produzidos por ele, resultantes de uma série de escolhas feitas dentro de um campo de delimitações [...] aprendidas e adotadas como parte das circunstâncias histórico-culturais individuais ou coletivas” (MEYER, 1987, p. 21), essa ligação se torna bastante plausível. A ciência da existência de tais elementos me foi fruto de pesquisa em trabalhos como *Improvizando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e a sua relação com a “música instrumental” brasileira* (CÔRTEZ, 2012); *Procedimentos Modais na Música Brasileira: Do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960* (TINÉ, 2008) e, ao submeter as obras aqui elencadas a um aprofundado processo de análise, levantou-se os respectivos procedimentos técnico-musicais: figuras rítmicas, padrões de terças, notas repetidas, traços modais, articulação, etc. Predomínio das estruturas formais organizadas em sentenças binárias expostas em uma ou duas seções; cadência tonal em melodias modais; o modal “vamp”, por vezes representando o modo (dórico); sensível rebaixada juntamente com o traço cadencial melódico 6+1 consolidando o aspecto modal

da melodia no 5º modo (mixolídio); a relação texto e música entre a quadra poética e as estruturas fraseológicas musicais binárias do período ou sentença, e as adequações de versos em tercetos para solucionar inconstâncias métricas; entre outros.

A menção a um primeiro momento sobre a proposta da pesquisa se deve ao não intuito de fechar questão, o assunto é muito amplo e frutífero, principalmente se entendermos a musicalidade de Dominginhos como uma memória musical-cultural compartilhada, que se origina em consequência de um grande entrelaçado de elementos musicais e significações. Portanto, estaria esta sonoridade “friccionada”, conceito de “fricção” (PIEIDADE, 2005), proveniente da relação harmônica modal/tonal presente na evolução da música de Dominginhos, meu objeto de estudo? O próprio Dominginhos dá pistas dessa miscelânea musical ao longo da sua carreira compondo músicas como: *Eu Só Quero Um Xodó* (1973), um baião de sua mocidade que já trazia consigo muito do modalismo característico da música nordestina, e que a análise demonstrou não se tratar unicamente da questão harmônica. Para Piedade (2011), citando o exemplo de tópicos nordestinas, não bastaria ser dórico ou mixolídio, com ou sem 4ª aumentada, para fazer uma alusão ao nordeste: se faz necessário que estas alturas apareçam em figurações específicas, como no caso a cadência nordestina (PIEIDADE, 2011, p. 107); *Lamento Sertanejo* (1975), que se caracteriza como uma saudosista manifestação étnica nordestina e por isso não deixa de atrelar a ela a chamada “sonoridade nordestina”, textura rítmica do forró associada ao seu modalismo característico; *Chorinho Pro Miudinho* (1979), que parece fazer alusão ao fator catalisador que o choro desempenhou durante sua atuação no mercado carioca ao angariar elementos técnico-musicais eruditos e populares da música tonal ocidental que, por sua vez, foi assimilado e incorporado ao métier do compositor Dominginhos.

Eu tocava na noite do Rio, rapazinho novo ainda, com 17 anos eu já tocava nos dancings, tocava nas boates de Copacabana, Ipanema. E quando acabava a função do dancing, por exemplo, era 2 horas da manhã, de nove as duas, aí eu pegava a sanfona, botava dentro dum ônibus e ia pra Copacabana, passava o resto da noite dando canja, numa boate em outra, até amanhecer o dia. Até ter o primeiro ônibus e o primeiro trem; todo dia.⁶

Côrtes (2012) fala sobre aquele período do mercado carioca, segundo ele, estava norteado por um repertório restritamente pautado pelo tonalismo, preponderante na mídia naquele momento, contendo choros, polcas, mazurcas, marchas e algumas músicas de cunho regional (CÔRTEZ, 2012, p. 52).

⁶ Entrevista com Dominginhos em Dominginhos, o encantador de acordes.

E da música tradicional nordestina, passando pelo virtuosismo do choro e as improvisações do jazz, *De Volta Pro Aconchego* (1985) parece culminar nas relações harmônicas da bossa nova e na intenção dançante das gafieiras, com suas valsas, boleros e *standards* americanos.

Se fica evidente que a sofisticação da música de Dominginhos se deva ao trânsito entre diferentes gêneros musicais, absorvendo uma série de ligações longínquas que ora se encontram fundidas em seu estilo musical, porque ao mesmo tempo elas são tão populares? Provavelmente, e de novo a exemplo de Gonzaga, a resposta a essa pergunta faria referência ao “apelo popular” encontrado nas letras de seus parceiros, visto aqui tão somente na figura das métricas e rimas poéticas estruturando a melodia. Ou seja, o tema instiga muitos outros trabalhos a serem debruçados.

Referências

BOSI, Alfredo. et al. História, etnias, culturas: 500 anos construindo o Brasil. In: subsídio apresentado à 38ª Assembleia Geral da CNBB-2000. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

CÔRTEZ, Almir. Como se toca o baião: combinações de elementos musicais no repertório de Luiz Gonzaga. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.29, p. 195-208, 2014.

_____. *Improvisando em Música Popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira*. 313p. Tese de Doutorado em Música - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Campinas, 2012.

DAHLHAUS, Carl. *Esthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

DOMINGUINHOS. Apôs Tá Certo. (LP) 6470 617. Fontana, 1979.

_____. Entrevista em Dominginhos canta e conta Gonzaga - Filme. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gKVavm_QiZ4> Acesso em 27 nov. 2014.

_____. Entrevista em Dominginhos, o encantador de acordes. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=HIcQikCGc1Y>>. Acesso em 17 out. 2014.

DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Editora 34, 1996.

GARCIA, Lisboa, Lauro. Muito além do forró. Abril, 2010. Disponível em <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,ERT132977-15220-132977-3934,00.html>>. Acesso em 20 de nov. 2014.

GIL, Gilberto. Gilberto Gil. (LP) 6069.072. Philips, 1973

_____. Musicalidade ampla de um improvisador. *Jornal O Estado de São Paulo*. São Paulo, 12 de fev. 2011.

_____. *Refazenda*. (CD) M995136-2. Warner Music, 1975.

MARCELO, Carlos; RODRIGUES, Rosualdo. *O fole roncou!*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MEYER, Leonard B. *Toward a theory of style*. In: LANG, Berel. *The concept of style*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1987. p. 21-71.

NASCIMENTO, Lucas Campelo do. Puxa o Fole Sanfoneiro: Práticas, Contextos, Memória, Sujeitos. In: ANAIS DO XII ENCONTRO REGIONAL CENTRO-OESTE DA ABEM, Brasília, 2012. p. 156-165.

OLIVEIRA, Gildson. Luiz Gonzaga: o matuto que conquistou o mundo. 7. ed. Brasília: Letraviva, 2000.

PEDRASSE, Carlos Eduardo. *Banda de Pífanos de Caruaru: Uma Análise Musical*. 289p. Dissertação de Mestrado em Música - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Campinas, 2002.

PIEIDADE, Acácio. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *Opus*, Campinas, v.11, p. 113-123, 2005.

_____. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, p. 103-112, 2011.

RAMALHO, Elba. Fogo na Mistura. (CD) 827 056-1. Barclay/Ariola, 1985.

SILVA, Expedito Leandro. Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2003.

SOUZA, Tárík de. A música brasileira por seus autores e intérpretes. 23 de ago. 1990. Disponível em <<http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/mpb/>>. Acesso em 03 de mar. 2014.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. Tradução de Martha Ulhôa (Uni Rio). *Em Pauta*, Rio Grande do Sul, v.14, n.23, p.44, 2003.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Três compositores da música popular do Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim*. Uma análise comparativa que abrange o período do Choro a Bossa Nova. 190p. Dissertação de Mestrado em Música - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2001.

_____. *Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. 196p. Tese de Doutorado em Música - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2008.

WEISS, Douglas. R. B; LOURO, Ana. L. Caminhos formativos de professores de acordeom: aportes teóricos a partir de narrativas. *Revista da Fundarte*, Montenegro, n. 26, p. 141-158, jul./dez. 2013.

DOSSIÊ TEMÁTICO

No bicentenário de Clara Schumann (1819-2019), uma reflexão sobre a atuação e a visibilidade das mulheres na música

Editora convidada: Eliana Monteiro da Silva



Notas da editora convidada

Dossiê temático: no bicentenário de Clara Schumann (1819-2019), uma reflexão sobre a atuação e a visibilidade das mulheres na música

Eliana Monteiro da Silva
ms.eliana@usp.br | USP

Considero esta edição da **Revista Música** muito especial. Não só por dedicar um dossiê a artigos que trazem informação sobre a atuação e a visibilidade das mulheres no âmbito da música, como por comemorar o bicentenário de nascimento de uma das compositoras mais representativas do que foi ser mulher e profissional nesta área no século XIX, a alemã Clara Schumann. Aos 200 anos de seu nascimento, a postura desbravadora e ética desta compositora e virtuosa do piano segue inspirando musicistas nos dias atuais, principalmente em países considerados em desenvolvimento econômico, como os da América Latina.

Para traçar esta cartografia, que relaciona mulheres e músicas de diferentes tempos, lugares, raças, profissões e opções de gênero – seja musical ou social – disponibilizamos aqui oito artigos. Além destes, uma entrevista, duas resenhas e duas partituras comentadas pelas próprias compositoras integram o presente dossiê. Embora possa ser lido em ordem cronológica, a interseccionalidade entre os temas permite uma aproximação aleatória, com direito a avançar e retroceder nas páginas de acordo com a empolgação do momento. Por sua vez, as partituras de *i-131*, da compositora Valéria Bonafé, e de *Pendule*, da compositora Patricia De Carli, possibilitam um mergulho real na linguagem musical proposta por algumas mulheres brasileiras da nossa contemporaneidade, cuja escuta das peças pode ser conferida em <https://www.valeribonafe.com/i-131> e <https://soundcloud.com/patriciadecarli/pendule-2016>, respectivamente.

A começar pela homenageada Clara Schumann, o artigo “Clara Schumann e Teresa Carreño”, de Nilcéia Baroncelli, compara as atuações da alemã e da venezuelana, nascidas durante o mesmo século XIX, como pianistas, compositoras e provedoras do lar. O vínculo de Clara Schumann com a América Latina é também abordado por Amilcar Zani, Heloísa Fortes Zani e Eliana Monteiro da Silva na resenha do livro *La música para Clara*, escrito pela chilena Elizabeth Subercaseaux, tataraneta da compositora.

Rodrigo Cantos S. Gomes analisa a trajetória de outra compositora, regente e profissional independente do século XIX, a brasileira Chiquinha Gonzaga. Em “O Grupo Chiquinha Gonzaga e a composição ‘Atraente’: narrativas biográficas”, o autor busca estabelecer relações entre a música de Chiquinha Gonzaga e a construção social do choro

como campo de saber e de poder, aproximando, entre outros, a música considerada “erudita” daquela conhecida como “popular”.

Questões relacionadas ao saber e poder também norteiam o artigo “Ópera, raça e gênero sob o ponto de vista de artistas negras/os”, de Antonilde Rosa e Andréa Albuquerque Adour da Câmara. As autoras trazem conceitos como o de locus social para mostrar como o racismo patriarcal heteronormativo corrobora para o silenciamento do protagonismo de artistas negras e negros na sociedade brasileira, em especial, na ópera.

A compositora brasileira Eunice Katunda, nascida no início do século XX, é assunto de dois textos: sua biografia é resumida por Marisa Milan Candido e Eliana Monteiro da Silva na resenha do livro *Eunice Katunda: musicista brasileira*, de Carlos Kater, enquanto Iracele Vera Lívero dá sua interpretação da vida e da obra para piano da musicista em “Eunice Katunda: o caminho incerto de um gênio certo”, utilizando análise musical de peças específicas da autora em conformidade com o contexto social em que as mesmas foram criadas.

Romina Dezillio combina, no artigo “Género, política y espacio: estudio sobre la actuación de Celia Torr  en el Teatro Colón de Buenos Aires como compositora y directora de orquesta”, os temas da mulher na composi o, interpreta o, regência e atua o política na América Latina. Relatando a experiência de Celia Torr  ao se apresentar no tradicional Teatro Colón regendo uma obra orquestral de sua autoria em 1949, Romina descreve o cenário histórico e as políticas culturais da Argentina em tempos de peronismo.

A luta das mulheres por protagonismo na música erudita   também abordada em “Feminismo e política na música erudita no Brasil”. Thais Fernandes Santos faz uma compara o quantitativa de mulheres regentes, solistas e compositoras convidadas pela Orquestra Sinf nica do Estado de São Paulo (OESP), antes e durante a gestão de Marin Alsop –  nica mulher a assumir o cargo de regente titular e diretora artística da institui o.

Algumas formas de organiza o e resistência de mulheres na Europa e nas Américas são apontadas nos textos “Asociaciones y otras entidades de mujeres y música en Espa a: honrar el pasado mirando al futuro”, de Carmen Cecilia Pi ero Gil, e “Reflexões sobre sociabilidades digitais e “outras” e ciberfeminismos em três iniciativas na música”, de Camila Durães Zerbinatti, Isabel Porto Nogueira e T nia Mello Neiva. Enquanto Carmen Cecilia descreve a maneira como as musicistas e pesquisadoras v m se reunindo em associa es e coletivos para fortalecer, dar voz e visibilidade  s mulheres na Espanha desde o fim da década de 1970, Camila, Isabel e T nia apresentam reflex es sobre experi ncias de ciberfeminismos no campo da música focalizando três

experiências de atuações feministas, entre outros, nas redes digitais: Sonora Ciclo/Festival Internacional de Compositoras, Rede/grupo Sonora – músicas e feminismos, e, #HearAllComposers. Estes textos, ao mesmo tempo em que mostram experiências e vivências conjuntas de mulheres para superar barreiras como sexismo, racismo, LGBTfobia, classismo, entre outras, estimulam e encorajam novas empreitadas a serem assumidas daqui para a frente.

“A contribuição das compositoras brasileiras à canção e ao feminismo: entrevista com Carô Murgel”, concedida a esta editora convidada, encerra magistralmente este compêndio com relatos sobre sua pesquisa acerca de mais de 7.500 compositoras da Música Popular Brasileira.

Com votos de este que seja o primeiro de muitos dossiês em torno desta temática, desejamos a todas(os)(es) uma ótima leitura!!



Clara Schumann, por Franz von Lenbach, 1878. Domínio público. Obtido em: https://en.wikipedia.org/wiki/Clara_Schumann#/media/File:Clara_Schumann_1878.jpg

CLARA SCHUMANN E TERESA CARREÑO

Revista **Música** | vol. 19, n.2 |
pp. 123-131 | jul. 2019

Nilcéia Baroncelli

compositoras.mulheres@gmail.com
| POLYMNIA – Grupo de Estudo de
Mulheres na Música



Recebido em: 18/05/2019

Aprovado em: 15/06/2019

RESUMO

O presente artigo apresenta duas compositoras e virtuosas do piano nascidas no século XIX, que compartilham, entre outras características, a de terem sido provedoras de suas famílias numa época em que as mulheres tinham acesso restrito à atuação profissional - principalmente no campo da música erudita. O objetivo é comparar as trajetórias pessoais e profissionais da alemã Clara Schumann e da venezuelana Teresa Carreño, discutindo o impacto destes modelos na história das mulheres na música.

PALAVRAS-CHAVE:

Clara Schumann. Teresa Carreño.
Mulheres compositoras. Piano.

ABSTRACT

The present article presents two women composers and piano *virtuosos* born in the 19th century, who share, among other characteristics, that of having been providers of their families at a time when women had restricted access to professional performance - especially in the field of classical music. The aim is to compare the personal and professional trajectories of German Clara Schumann and Venezuelan Teresa Carreño, discussing the impact of these models on the history of women in music.

KEYWORDS:

Clara Schumann. Teresa Carreño.
Women composers. Piano.

CLARA SCHUMANN E TERESA CARREÑO

Nilcéia Baroncelli
compositoras.mulheres@gmail.com | POLYMNIA – Grupo de
Estudo de Mulheres na Música

Introdução

Entre o nascimento de Clara Schumann (1819-1896), e o falecimento de Teresa Carreño (1853-1917) decorreram noventa e oito anos. Nasceram muito longe uma da outra – Clara em Leipzig, na Alemanha, e Teresa em Caracas, capital da Venezuela. Também a idade é distante: Clara nasceu em 1819 e Teresa em 1853, um ano depois do nascimento do oitavo filho de Clara. Depois que Clara faleceu, em 1896, Teresa ainda viveu vinte e um anos: até 1917.

Não há notícia de um encontro entre elas, nem se conhece alguma comparação em suas carreiras de intérpretes ou de compositoras. Mas, neste momento em que vivemos, o mais interessante é mostrar a figura de cada uma como provedora de sua família.

Suas vidas apresentam muitas simetrias, que às vezes seguem o mesmo curso, às vezes se opõem radicalmente. Ambas foram crianças prodígio, apresentadas ao público muito cedo, e granjeando imediatamente muito sucesso; ambas foram orientadas inicialmente por seus respectivos pais, e depois se desprenderam rumo a carreiras que (e aqui está a primeira oposição) foram muito regulares, o que é o caso de Clara Schumann, ou muito irregulares, como é o caso de Teresa Carreño. Irregular, mas, apesar de tudo, nunca interrompida. Clara foi sempre pianista; Teresa se dedicou, no começo da longa carreira, também à ópera, como cantora e como principal nome de uma companhia lírica.

Clara Schumann (1819-1896)

Clara começou a carreira solo, para a qual seu pai a preparou, em 1830, aos onze anos. Teve um grande sucesso e ele começou a programar viagens, começando na Alemanha até chegar a Paris, capital cultural do mundo na primeira metade do século XIX. Clara tocava autores da época e também sua obra *Variações sobre um tema original*; no ano seguinte suas *Quatro Polonaises op. 1* foram editadas em Leipzig. Aos quinze anos já tinha nome e reputação como pianista, e nem sempre aceitava o repertório que seu pai programava.

Em 1830, Robert Schumann começou a estudar música com Friedrich Wieck, pai de Clara. Durante uma turnê, que durou cerca de um ano, Schumann, que já estudava com Wieck, se sentiu abandonado e reclamou da ausência dela, mas, nesse ínterim, estudou Composição e Contraponto. Foi nesse período que escreveu a peça *Papillons op. 2*, que consta de repertórios e gravações até hoje. Quando Clara e o pai retornaram dessa viagem de sucesso, Friedrich se encanta com a peça, e começa a introduzir outras obras do jovem compositor no repertório da filha.

Com o passar do tempo e a proximidade que o futuro casal demonstrava, Friedrich Wieck percebeu o afeto e atração que se desenvolvia entre eles. Apesar de gostar muito do rapaz, o pai não queria que Clara se casasse com ele, pois havia notado as oscilações de seu temperamento. Entrementes, Robert passou a escrever sobre música, pois havia perdido a esperança de uma carreira de concertista, devido ao uso de um mecanismo que afetou os movimentos de sua mão direita. Fundou, em 1834, um periódico no qual expressava suas ideias musicais e para o qual criou personagens fictícios, que incorporavam sua diversidade de pensamento.

Em 1836, quando o pai de Clara percebeu que eles estavam se aproximando muito, mandou-a para Dresden, mas o namorado foi visitá-la e, por cautela, Wieck programou uma turnê que ela deveria fazer sozinha. Nessa ocasião, ela foi contemplada não só com muitos aplausos como também teve reconhecimento como compositora. Além disso, foi elogiada pelo compositor Spontini e teve obras editadas, inclusive seu *Concerto para piano op. 7*, recebendo remuneração pelas publicações. E ganhou experiência em programar tudo o que é necessário para um concerto: local e data, locação da sala, encontrar carregadores de piano, afinadores, impressão dos ingressos, envio dos de cortesia, e às vezes até vendê-los.

Na véspera do 21º aniversário de Clara, e depois de enfrentar um processo que visava impedir a união dos dois apaixonados, eles conseguiram se casar. Foi o início de um período de muita felicidade para ambos, do ponto de vista pessoal. E também o início do enorme sofrimento que os acompanhou, devido aos problemas de saúde que Robert apresentava desde antes, uma vez que sua instabilidade emocional fora percebida, e era a causa da tentativa de separação de ambos, promovida por Wieck.

No decorrer de doze anos de casamento, a partir de 1841, Clara teve oito filhos. Em 1843, um pouco por esforço dela, as peças pianísticas de Robert começam a ter sucesso. A primeira filha foi Marie, que nasceu em setembro de 1841; em seguida nasceram Elise (1843), Julie (1845), Emil (1846), Ludwig (1848), e Ferdinand (1849). No ano seguinte, o casal se mudou para Düsseldorf, na Baixa Renânia, onde nasceram

Eugenie (1851) e Felix (1854). Nessa cidade, Robert escreveu a *Sinfonia Renana op. 97*, pensando no Rio Reno, e passou a reger o coro da cidade.

Percebendo sua própria instabilidade física e emocional, Schumann consultou um médico que aconselhou uma viagem terapêutica à Holanda. Ali, ela, sempre envolvida com problemas domésticos, e ocupando cada vez mais o papel de chefe de família, sente dramaticamente o efeito do descuido com a própria saúde: sofre um aborto. Voltando a Düsseldorf, Clara procura um espaço onde ambos possam se dedicar a seus afazeres em separado, e mudam para uma casa onde conseguia estudar enquanto ele compunha.

Mas também ela escreve música, e em 1853 produz seus opp. 20 a 23. Tudo melhora, e eles comemoram os 34 anos dela e os 13 de casamento com um novo piano que seu marido, que estava bem melhor, oferece a ela. É no mesmo mês de seu aniversário que o casal conhece Brahms; mas em seguida Robert se demite de sua função de regente, que havia assumido em substituição a Ferdinand Hiller. Em fevereiro de 1854 ele se atira ao Reno, depois de sucessivos incômodos auditivos e de alucinações, mas foi salvo por pescadores. Depois disso, ele piora e pede para ser internado, o que acontece em Endenich, subúrbio de Bonn. Em 1856, depois de uma internação em que piorava cada vez mais, Robert Schumann se foi.

Clara sobreviveu a Robert 40 anos, durante os quais acabou de criar os filhos, deu aulas, fez muitos recitais, leu as obras de Brahms e opinou sobre elas – sempre sendo aceita em seus conselhos. Editou as obras de Robert, mudou de cidade muitas vezes, e manteve sempre os amigos mais fiéis, como Joseph Joachim, violinista com o qual realizou, a partir do Festival do Baixo Reno, em Düsseldorf, mais de 230 recitais. No período desse Festival, Robert Schumann estivera bem de saúde e reger o *Concerto para violino e orquestra em ré maior op. 61*, de Beethoven. Com outro excelente artista, o barítono Julius Stockhausen, Clara dividiu o palco um sem-número de vezes. Estrearam muitas peças de Schumann para canto. Stockhausen foi um dos primeiros intérpretes de *lieder* no século XIX.

Teresa Carreño (1853-1917)

Teresa Carreño nasceu em Caracas no dia 22 de dezembro de 1853, descendente de tradicional família venezuelana. Começou a estudar piano com o próprio pai e logo se desenvolveu tecnicamente, começando a compor aos nove anos. Em 1862, Teresa mudou com a família para Nova Iorque, onde passou a tocar com muito sucesso. Lá conheceu Louis Moreau Gottschalk, pianista e compositor reconhecido tanto na Europa quanto na

América. Teresa publicou a primeira música em 1862, e em 1865 ou 1866, teve a música *Corbeille des Fleurs* editada em Paris, que esse intérprete sempre apresentava.

Em 1863, a convite do Presidente Abraham Lincoln, Teresa tocou na Casa Branca; e a família permaneceu nos Estados Unidos, onde o pai sustentava a família dando aulas de música. Teresa ocasionalmente se apresentava em Nova Iorque, Boston, Baltimore e outras cidades.

Em 1866 a família Carreño se mudou para a Europa e no mesmo ano ela perdeu a mãe. Nesse período, seu pai fundou em Paris uma Academia de Música, sustentando a família com os rendimentos desta. Teresa o ajudava, dando aulas, e compunha, aumentando a receita familiar com a publicação de suas peças.

Residindo na França até 1874, ela conheceu Gioacchino Rossini e Franz Liszt. Tocou em Londres e lá conheceu Arthur Rubinstein, com quem mais tarde teve aulas, e muitas outras personalidades musicais da época. Tocou também na Holanda, na Bélgica e na Escócia, onde inesperadamente se apresentou em uma ópera, substituindo uma cantora. Foi quando começou, como pianista, a abandonar a “música de salão”, que vinha privilegiando em seus concertos.

A Companhia com a qual se apresentava como cantora se transferiu para os Estados Unidos, abandonando a Europa, sempre em turbulência e agitação política. E Teresa os acompanhou. Em Nova Iorque se casou pela primeira vez, em 1873, aos vinte anos, com o violinista Emile Sauret, com o qual formava um duo de sucesso. A filha Emilita nasceu em 1874, ano em que morreu seu pai. Ambos continuaram a tocar juntos e tiveram mais uma criança, que perderam com menos de um mês de nascimento. Em 1875 foi abandonada pelo marido e, com o choque, sofreu um aborto. Na mesma época, desalentada e sem recursos, deixou Emilita, adotada por uma senhora alemã, e seguiu para Boston como correpetidora (ou pianista acompanhadora) de uma Academia. Elogiada pela proprietária da escola, recomeçou a cantar. Foi quando conheceu o barítono Giovanni Tagliapietra, com quem se casou em 1876. Com ele teve Lulu em 1878, falecida em 1881; Teresita, em 1882 e Giovanni em 1886.

Em 1883, pelo 1º Centenário de Nascimento de Simón Bolívar, o governo da Venezuela encomendou-lhe um hino à memória do grande herói, e ela compôs o *Himno a Bolívar*, que estreou em 1885, em uma apresentação que incluía, entre outras peças, o *Concerto em mi menor*, de F. Chopin, em que foi solista, e para o qual adaptaram a parte orquestral para um quinteto de cordas. No ano seguinte, o casal fixou residência na Venezuela.

Enquanto ela, principalmente ela, triunfava (apesar do casal até cantar em dueto), o marido percorria os bares e locais de jogatina, perdendo o que ganhavam. Depois disso, seguidos insucessos os levaram a desfazer a Gran Compañía de Opera Teresa Carreño e regressar aos Estados Unidos. Em Nova Iorque, encontrou o irmão do marido, Arturo, que passou a ajudá-la a cuidar dos filhos e que a defendia nos desentendimentos com Giovanni.

Em 1889 deixou Tagliapietra e voltou com os filhos para a Europa, onde já havia tentado carreira antes, como pianista, passando a morar em Berlim, sede da vanguarda cultural europeia. Foi contratada por Hermann Wolff, o primeiro empresário no sentido moderno da palavra, que passou a cuidar de sua carreira e, apesar de tocar de forma exuberante demais, obteve muito sucesso. Dois anos depois conheceu Eugen D'Albert, também pianista e compositor, onze anos mais novo que ela. Ex-aluno de Liszt, passou todos os seus conhecimentos para a esposa, que o admirava muito. Ela cuidava de um filho dele junto com os seus, de casamentos anteriores, e também das duas filhas, Eugene e Herta, que tiveram juntos. Mas o casamento durou apenas até 1895. Separada, em 1902 se casou com Arturo Tagliapietra, irmão do segundo marido. Permaneceram juntos até a morte dela, em 1917.

Vida familiar

Ao contrário de Teresa Carreño, Clara teve que lutar para poder se casar, e viveu com Robert de 1840 a 1856. Foi um período intelectual e musicalmente muito rico, mas do ponto de vista pessoal foi tão sofrido quanto o de Teresa Carreño. Ela não sofreu por abandono, mas sofreu pela presença de um amor muito grande, e muito firme em si, mas ponteadado pela oscilação de ânimo e temperamento do marido. Além disso, Robert se sentia rejeitado pelo público, em contraponto com a aceitação sempre unânime dela.

Não há indícios, nos textos biográficos consultados, de que não haja uma razão parecida entre o relacionamento de Teresa Carreño com Emile Sauret, com Giovanni Tagliapietra e com Eugene D'Albert: Sauret e D'Albert eram músicos reconhecidos, mas pode ser (claro, isto é apenas hipótese) que ambos se sentissem diminuídos diante do iniludível carisma da própria esposa. Tagliapietra não era um grande artista, como os outros, e se aproveitava da situação para ser um Don Juan e um jogador, onde quer que estivessem. Robert Schumann sofria ao ser considerado apenas o “marido da pianista”, mas seu caráter e seu amor eram maiores que sua vaidade. Clara, desde o início da carreira como concertista, sempre colocou peças dele em seus concertos, e sempre se regozijou quando as obras dele passaram a ser reconhecidas.

Outro aspecto em que elas se assemelham é o de constantes mudanças de cidade, para moradia, e o enfrentamento de longas e incômodas viagens para suas apresentações. Nesse tempo se viajava principalmente de trem e de navio. Teresa Carreño fez mudanças de continentes, saindo da América do Sul (Venezuela) para a América do Norte (Estados Unidos), desta para a Europa, em busca do reconhecimento e incremento da carreira, sobretudo de pianista. Viajou muito pela Europa, foi reconhecida na França e na Alemanha, e terminou seus dias nos Estados Unidos, acompanhada do quarto marido, Arturo Tagliapietra, irmão do segundo, com quem permaneceu casada durante quinze anos, de 1902 a 1917, quando faleceu.

Vida profissional

Como compositoras, ambas tiveram sucesso relativo, mas constante. Como intérpretes foram sempre muito aplaudidas, e reconhecidas internacionalmente. Clara Schumann começou a se apresentar como pianista em 1830, com onze anos, e parou de tocar em público em 1891, cinco anos antes de falecer. Exerceu a profissão de pianista, portanto, durante 61 anos – a maior parte de sua vida. Teresa Carreño viveu 64 anos, tocou piano em público desde os nove anos, e só parou de tocar, doente, pouco antes de morrer. Isto é, durante 55 anos ela foi profissional. Evidente que só uma verdadeira paixão pela música move dessa maneira uma criatura; mas, no caso delas, havia um outro fator preponderante: a necessidade de exercer a função de provedoras da casa e dos filhos.

Elas mantiveram apreço e admiração, mesmo quando outros grandes pianistas homens dividiam com elas a preferência do público. Teresa conheceu Gottschalk, que lhe deu aulas, e aprendeu com ele a maneira excessivamente brilhante que o caracterizava; o pianista russo Arthur Rubinstein, que a conheceu ainda bem jovem, lhe deu importantes conselhos sobre interpretação. Mais tarde, com Eugen D'Albert, que era um grande e reconhecido pianista, aprendeu uma maneira mais contida e com menos excesso de brilho.

Assim como D'Albert, Clara Schumann sempre se mostrou dona de uma técnica segura e brilhante, mas sem exageros. Este modo de tocar a levou a ser muito considerada pelos compositores paradigmáticos da fase mais esplendorosa do romantismo: Johannes Brahms, seu amigo desde 1853; Felix Mendelssohn, de quem sempre tocava uma ou mais peças em seus recitais; e, entre muitos outros, o próprio Robert Schumann, com quem viveu uma história de amor já muitas vezes transformada em filme. Além disso, foi seu grande esforço que levou a obra dele a público, e lhe deu a

grande alegria de ser indagada pelo próprio Berlioz a respeito da música de Robert. Esta, entre muitas outras ações afirmativas, de que ele tanto necessitava.

Ambas contavam também, sempre, com as aulas de piano que ministravam, maneira de complementar a renda familiar, sempre deficitária, com tantas pessoas a sustentar. No caso de Clara, temos o filho Ferdinand, ferido na guerra entre França e Prússia, que morreu aos 42 anos: como mãe, sustentava também a família dele. Outra fonte de renda foram as edições de partituras, já que nessa época havia um grande consumo de música impressa, adquirida por profissionais e amadores, estes, para os saraus tão frequentes em todos os níveis da burguesia.

Para Teresa Carreño, um acontecimento, entretanto, não foi muito feliz: ela doou os direitos autorais de sua valsa *Teresita* (dedicada à própria filha) ao editor, que havia sido muito amigo e generoso com ela. E aconteceu que esse foi o maior sucesso da casa editora, rendendo muito dinheiro que, se ela não perdeu, pelo menos deixou de ganhar...

A questão do dinheiro sempre permeou a biografia de ambas. Por ocasião do pedido judicial da permissão de casamento entre Clara e Robert, o pai dela escreveu à amiga Emilie List (1818-1902) ameaçando que, se a filha não renunciasse ao casamento, a deseritaria e confiscaria a fortuna pessoal dela!

Já Teresa Carreño enfrentou uma batalha ao separar-se de Eugen D'Albert em 1895, segundo narrativa de Edith Stargard-Wolff, filha do empresário de ambos. Esta amiga conta que D'Albert era muito avaro, e que por ocasião do divórcio queria pagar a mínima pensão a ela e às filhas, o que acarretaria um verdadeiro desastre pecuniário à família.

A mulher na sociedade da época

Neste breve resumo vemos que estas duas trabalhadoras da música, com todas as diferenças de formação, de temperamento, de biografia, de vida, enfim, foram o suporte – as mantenedoras de suas respectivas famílias: Clara Schumann, que viveu 76 anos, se sustentou e sustentou a família durante mais de 50 anos. Teresa Carreño, que viveu 64 anos, também foi provedora familiar pelo mesmo tempo. Foram sempre excelentes mães, sem deixar de ser excelentes artistas.

No período em que viveram, a vida pessoal, doméstica, particular, era a única opção para as mulheres. A vida pública era muito restrita e em geral suscitava desconfiança quanto a aspectos morais. Não havia espaço para as mulheres no que hoje chamamos “mercado de trabalho”. Ambas, Clara e Teresa, conseguiram trabalhar, sobreviver e sustentar seus filhos porque inverteram a função do piano na sociedade,

num momento em que este representava um elemento valorizador na educação feminina, um “adorno” para a conquista do casamento.

A nobreza da atividade pianística, a riqueza e a distinção do meio em que foram profissionais, disfarçavam o fato de ser uma função remunerada, coisa malvista para mulheres. Talvez por essa razão ambas são sempre mencionadas pelo “talento, criatividade e conhecimento”, e poucas vezes há referência às suas atividades musicais como o “exercício de uma profissão”.

Raramente se usa a palavra “trabalho”, quando se escreve sobre elas e outras musicistas de destaque. Muito menos a palavra “profissão”. E, em verdade, tocar qualquer instrumento, ou cantar, exige um preparo diário de horas, mesmo no intervalo temporal entre uma apresentação e outra, que pode ser de meses. Também nos processos de criação, no período em que viveram, há bem mais exigências no conhecimento musical. Na música dita clássica ou erudita (estes rótulos são sinônimos) o conhecimento de regras de Harmonia, Contraponto, Instrumentação, etc., são necessários, o que implica também em tempo de aprendizado.

Clara Schumann e Teresa Carreño criaram obras em gêneros consagrados: Clara, um *Concerto para piano op. 7* e um *Trio para piano, violino e violoncelo op. 17*, além de muitas peças para piano e para canto e piano, sempre no paradigma da música clássica; Teresa, um *Quarteto de Cordas* e uma *Serenata para Cordas*, e muitas peças para piano, grande parte “de salão”, mas sempre escritas com critério e bom gosto.

Hoje em dia podemos ouvir em gravações as peças de autoria de ambas. E com isso perceber que se enquadram entre os melhores talentos musicais do século XIX.

Bibliografia

LÉPRONT, Catherine. *Clara Schumann*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

MARCIANO, Rosario. *Teresa Carreño, Compositora y Pedagoga*. Monte Avila Editores, s.d.

MONTEIRO DA SILVA, Eliana. *Clara Schumann: Compositora x Mulher de Compositor*. São Paulo: Ficções Editora, 2011.

PEÑA, Israel. *Teresa Carreño (1853-1917)*. Biblioteca Escolar, “Colección de Biografías”, nº 11. Caracas: Ediciones de la Fundación Eugenio Mendoza, 1953.

O GRUPO CHIQUINHA GONZAGA E A COMPOSIÇÃO “ATRAENTE”:

NARRATIVAS BIOGRÁFICAS

Revista **Música** | vol. 19, n.2 |
pp. 132-148 | jul. 2019

**Rodrigo Cantos Savelli
Gomes**

rodrigocantos@hotmail.com | UFSC |
Sec. Mun. Educação de Florianópolis



Recebido em: 05/05/2019

Aprovado em: 29/06/2019

RESUMO

Análise dos discursos em torno da estreia da composição “Atraente” – primeira composição de Chiquinha Gonzaga, lançada em 1887 – e os discursos sobre a trajetória do grupo de choro intitulado “Grupo Chiquinha Gonzaga” – criado e dirigido pela própria maestrina, aproximadamente entre os anos de 1910 e 1920 – com objetivo de compreender como e em que medida as narrativas sobre ambos acontecimentos musicais podem constituir fontes biográficas e autobiográficas sobre a compositora e sua arte. Busco por meio do exame das narrativas apontar as modificações, permanências, contradições e transformações que revelem aspectos significativos em torno das relações de gênero, raça e classe que constituíram e constituem a música brasileira como um campo de verdade, de saber e de poder.

PALAVRAS-CHAVE:

Análise do Discurso; Relações de Gênero;
Música Brasileira.

ABSTRACT

This study consists of a Discourse Analysis about “Atraente” – Chiquinha Gonzaga's first composition, released in 1887 – and “Grupo Chiquinha Gonzaga” – a choro group created and directed by the composer herself – in order to see how the narratives about both musical events can constitute biographical and autobiographical sources on the composer and its art. I want to show the modifications, permanences, contradictions and transformations that reveal aspects around the gender, race and class relations that constituted Brazilian music as a field of truth, knowledge and power.

KEYWORDS:

Discourse Analysis; Gender Relations;
Brazilian Music.

O GRUPO CHIQUINHA GONZAGA E A COMPOSIÇÃO “ATRAENTE”: NARRATIVAS BIOGRÁFICAS

Rodrigo Cantos Savelli Gomes
rodrigocantos@hotmail.com | UFSC |
Sec. Mun. Educação de Florianópolis

Introdução

No presente artigo analiso a trajetória do grupo de choro intitulado “Grupo Chiquinha Gonzaga”, criado e dirigido pela própria maestrina, aproximadamente entre os anos de 1910 e 1920, com objetivo de compreender como e em que medida as narrativas sobre o ele podem ser lidas como fontes biográficas e autobiográficas sobre a compositora e sua arte, seja pela análise dos procedimentos composicionais, pela performance dos intérpretes, seja por procedimentos editoriais, por meio dos paratextos, pelas nas narrativas textuais que a envolvem em seu contexto, como encartes de CD, catálogos, anúncios comerciais, notas de jornal, entre outros. Como recorte da análise, escolhi a composição “Atraente” de Chiquinha Gonzaga, lançada em 1877 pela compositora e a gravada pelo “Grupo Chiquinha Gonzaga” em 1911 pela casa Edison do Rio de Janeiro. A escolha por essa música deve-se ao fato que, desde seu lançamento em 1877 até os dias atuais, “Atraente” figura entre as canções consideradas como raiz do choro, e também uma das composições mais conhecidas e executadas criações de Chiquinha Gonzaga, ao lado do prestigiado “Corta-Jaca” e da famosa marchinha de carnaval “Ó abre alas”. Ela atravessou o período em que as composições só podiam circular por meio da partitura e das apresentações ao vivo, chegando à era das gravações pelas mãos da própria Chiquinha.

Partindo do pressuposto que as performances musicais e sonoridades criam diversos aspectos da cultura e da vida social, busco por meio do exame das narrativas sobre a composição “Atraente” e do “Grupo Chiquinha Gonzaga”, apontar as modificações, permanências, contradições e transformações que revelem aspectos significativos que constituíram e constituem a música brasileira como um campo de verdade, de saber e de poder (FOUCAULT, 1986). O caminho para estabelecer meu campo de análise consiste em compreender não só os discursos sobre música, mas fundamentalmente a música como discurso e, portanto, o discurso musical como uma forma de poder-saber. Trata-se de uma aplicação das teorias da Análise do Discurso ao estudo das estruturas sonoras e fonológicas da música como, por exemplo, suas codificações em partituras e gravações em áudio. Uma possibilidade de aproximação da

Análise do Discurso para o estudo da música foi apontada por Piedade (2005) e Menezes Bastos (2016). Os autores sugerem o modelo de gênero discursivo de Bakhtin (2011) – um conjunto de enunciados que tem certa estabilidade em termos de temática, de estilos e de estruturas composicionais – como base para pensar os gêneros musicais. Com isso, abre-se a possibilidade de tratar os gêneros musicais da forma como Bakhtin propõe tratar os gêneros de fala. Neste caminho, os discursos musicais revelam formas de pensar. Os gêneros musicais representam agrupamentos sonoros relativamente estáveis e normativos, que estão vinculados às bases ideológicas de um sistema musical. Tal perspectiva pode ser útil para pensar os gêneros musicais como gêneros discursivos do saber musical, ou seja, um conjunto que tem certa estabilidade em termos discursivos.

Um dos pontos de partida deste estudo consiste em estabelecer relações entre as músicas de Chiquinha Gonzaga e a construção social do choro – termo que passou por diversas designações na historiografia da música popular brasileira: de referência a um grupo musical, a um jeito de tocar, a um estilo, a um gênero musical, a uma prática social. Pelo fato de Chiquinha estar diretamente implicada com a trajetória do choro, um exame desta relação pode revelar aspectos singulares no processo de constituição do choro enquanto um campo de saber. A conexão entre a maestrina e o choro é apontada desde o surgimento do termo (quando integrou como pianista o grupo musical coordenado por Joaquim Callado); passando por suas principais composições (como “Atraente”, “Corta-Jaca”, “Sultana”, “Falena”, “Não insista rapariga”) até final da sua vida quando publicou uma série de choros intitulada “Alma Brasileira” e criou seu próprio conjunto de choro chamado “Grupo Chiquinha Gonzaga”. Além disso, uma parcela significativa de suas músicas antes classificadas de maxixe, lundu, polca, habaneira, tango, marcha, etc., se atualizam no “choro”.

Outro ponto consiste em estabelecer relações entre as músicas de Chiquinha e a música de concerto. As associações de Chiquinha com o universo da música séria acompanham a trajetória da artista nos discursos dos jornais de época desde os primeiros anos de atuação como compositora até os últimos momentos de vida. Por outro lado, suas biografias empenham-se em situá-la como uma musicista engajada nas causas populares (abolição da escravatura, revolta do vintém, revolução feminista, etc.), projetando, com isso, sua produção musical muito mais para o domínio popular. Com isso, os discursos sobre as obras de Chiquinha se polarizaram por um imaginário de universos que seriam contrastantes e não comunicantes, representados pela música de concerto e a música popular, esta última representada pelo choro. De fato, estes dois segmentos da música – o choro e a música de concerto – foram os principais responsáveis por absorver e atualizar grande parte da produção musical de Chiquinha Gonzaga. Portanto, ao analisar a produção de Chiquinha Gonzaga, pretendo examinar os

modos de operação desta relação, suas possíveis regularidades, transformações e contradições.

Este artigo é um recorte de uma pesquisa maior de doutorado (GOMES, 2018), que teve como objetivo examinar como operam os dispositivos de controle e exercício de poder nos discursos sobre a música brasileira a partir da Análise do Discurso sobre Chiquinha Gonzaga e sua produção artística. Na pesquisa, foram selecionados materiais e formas discursivas diferenciadas como o acervo da maestrina, suas composições, as biografias, a literatura infanto-juvenil. O estudo foi aprofundado com a intenção de realizar um trabalho que permitisse um olhar diferenciado e, ao mesmo tempo, um encontro com entre os distintos gêneros discursivos. Partiu da prerrogativa que os discursos que qualificam a vida e a obra de Chiquinha Gonzaga estão imersos em negociações de gênero, assim como de raça, classe, geração, entre outros marcadores sociais. Sendo assim, problematizo os regimes de conhecimento, situando-os como processos sociais envoltos em relações de poder, hierarquia e ideologias.

Desde minha graduação e mestrado venho desenvolvendo pesquisas no âmbito da musicologia e etnomusicologia sobre o tema das mulheres na música, convergindo em na publicação de um livro intitulado *MPB no Feminino: Notas Sobre Relações de Gênero na Música Brasileira*. Nestas pesquisas, problematizei a tendência de muitos autores em apresentar hegemonicamente a figura do homem as formas de expressão do masculino em suas representações sobre universo da música brasileira. Argumento que, assim como a história da música clássica foi edificada a partir do ponto de vista da masculinidade, privilegiando a figura do homem e do universo masculino em detrimento da mulher e do feminino, o imaginário construído a respeito da música popular brasileira seguiu um caminho tortuosamente semelhante. Por ser considerada o primeiro vulto feminino na história da música brasileira e, ainda, um dos grandes ícones nacionais, uma das grandes mulheres da sociedade, investigar as construções narrativas de Chiquinha enquanto mulher musicista, enquanto sujeito que transitou socialmente entre a nobreza e pobreza, pioneira em diversos aspectos, mulher mestiça/negra, símbolo das causas feministas, republicana e abolicionista em sua época, pode revelar alguns aspectos gerais sobre as relações de gênero, raça e classe na constituição da música brasileira.

A composição “Atraente”

“Atraente” é considerada a composição que lançou Chiquinha no cenário musical, não só por ser sua primeira composição enquanto musicista profissional, mas pela imensa repercussão que a obra teve logo nos primeiros meses. Na ocasião de seu lançamento, Chiquinha integrava o “Grupo Choro Carioca” de Joaquim Callado (1848-

1880) como pianista. O grupo é aclamado na bibliografia da música popular brasileira como a pedra fundamental do choro pelo fato do nome do grupo ser a primeira referência ao termo “choro”, que até então figurava fora do vocabulário musical. Por este feito e por ser um músico notável e influente em sua época, Callado foi consagrado na história na música como o “criador do choro” ou “o pai do choro”, assim como um dos maiores responsáveis pela inclusão da maestrina nas rodas musicais da cidade (DINIZ, 2008).

A partitura da música foi editada pela primeira vez em 1877 pela Casa Viúva Canongia, um armazém de Músicas, Pianos e Água Minerais. As narrativas sobre essa música destacam que, em poucos meses, a partitura da música “Atrahente” teve mais de dois mil exemplares vendidos, atingindo a marca de quinze edições, quando na época as edições costumavam ser de cem exemplares. Uma marca considerada fora dos padrões. Esta marca atingida pela então novata Francisca Gonzaga a teria colocado, logo no primeiro ano, entre os artistas mais prestigiados da cidade, tornando a estreante compositora a sensação do momento.

Um anúncio publicitário de venda da partitura “Atrahente” no *Jornal do Commercio*, marcou a estreia de Chiquinha Gonzaga nos discursos sobre música na imprensa no ano de 1877, com a seguinte nota:



Figura 2 - Anúncio de venda da partitura *Atrahente*, 7 fevereiro de 1877.¹ Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Hemeroteca Digital.

Ainda no mesmo ano, uma breve nota no jornal *O Mequetrefe* sob o título “Talento de Mulher” retrata a expectativa e a receptividade social da chegada de Chiquinha no prestigiado campo dos autores musicais, a qual transcrevo literalmente a seguir:

Há aqui no Brasil sob esta natureza feracíssima, em todos os ramos dos conhecimentos humanos, cabeças cheias de fogo, almas arreouadas de inspiração, verdadeiros talentos enfim. Na música,

¹ Anúncio da partitura para piano da polka “Atrahente” de Chiquinha Gonzaga. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 7 de fevereiro de 1877, ed. 38, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_06/15172. Acesso em 16 junho 2017. Direitos de reprodução de imagem concedidos ao autor. Protocolo: 353180050686481. Data: 22/11/2018. Cedente: *Diários Associados* P SA.

temos hoje o prazer de significar á Exma. Sra. D. Francisca Gonzaga, verdadeira discípula de Chopin, Schubert e Beethoven os nossos mais sinceros parabéns. Filha do Rio de Janeiro, arranca de sua alma suavíssimos cânticos, concentrando em cada uma de suas composições um primor de música. *Atrahente* polca; *Desalentos e Harmonias do Coração*, valsa concerto, mostram exuberantemente o que enunciamos. Alma temperada aos raios ardentes do sol dos trópicos, acalentada ao bafejo de nossas brisas, e vigorada por esta poesia constante que ressalta de nossa natureza, temos certeza que em breve a Exma. Sra. D. Francisca Gonzaga ouvindo os conselhos dos mestres e não se deixando arrastar pelos elogios balofos de quem só olha os seus encantos de mulher há de em breve ocupar um lugar bem distinto entre Carlos Gomes e Mesquita [...].²

Em tais discursos, podemos observar a constituição das primeiras narrativas biográficas sobre Chiquinha Gonzaga, bem como sobre a sua recente produção musical, e como elas atuam na produção de imaginários sobre a artista e sua obra em seu contexto social. A expressão “distinta”, presente no anúncio, aponta para um marcador social, posicionando a autora da partitura no corpo da alta cultura carioca. Nessa época, Chiquinha já havia feito a decisão pela música, o que a levou a separar-se do marido e, conseqüentemente, a romper relações com sua família, a qual não aceitou sua decisão. Com a separação, a posição social de Chiquinha ficou abalada. Além de “excomungada” do círculo de relações familiares, passou se sustentar a partir de seu próprio trabalho. Foi na música que encontrou seu principal meio de subsistência. Os escassos recursos financeiros advindo da profissão, levou-a a viver junto às camadas menos nobres da cidade, ao menos no início de sua carreira. Por outro lado, os marcadores sociais permaneciam inscritos em seu corpo, na linguagem, em sua arte, em suas relações, de modo que, mesmo nestas condições, pode-se dizer que Chiquinha encontrava-se em estado limiar de existência social.

O jornal *O mequetrefe* também aponta para o lugar social de Chiquinha Gonzaga ao constitui-la na narrativa como “verdadeira discípula de Chopin, Schubert e Beethoven”. Faz, com isso, alusão a uma formação musical fundamentada nos cânones da música clássica europeia. Sua formação e sua origem social, somadas a um talento revelador, tornam suas composições dignas de nota e dignas de elevação à categoria “arte”.³ Ao colocar Chiquinha Gonzaga no mesmo plano que os expoentes da “música séria”, esta perspectiva legitima uma noção de “artista” que se constrói fora das fronteiras nacionais, tendo como referência central os países da Europa. Buscava-se, com isso, alinhar a produção de Chiquinha a uma espécie de continuação, ao “sol dos trópicos”,

² “Talento de Mulher” (autoria desconhecida). *O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, 25 abril de 1877, ano 3, ed. 099, pp. 6-7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/709670/678>. Acesso em 16 junho 2017.

³ A categoria “arte” está sendo empregada de acordo a teoria do gosto e julgamento, proposta por Pierre Bourdieu (2007). O autor parte de uma hierarquia socialmente reconhecida das artes, a qual determina a hierarquia social de seus consumidores que, portanto, funciona como um marcador de classes, um dos principais legitimadores das diferenças sociais.

dos cânones da tradição clássica, o que correspondia às expectativas da elite da época que ansiava por ver indícios de “civilização” em solo brasileiro. Portanto, o que se pode perceber é que a música “Atrahente”, assim como as primeiras composições de Chiquinha Gonzaga são narradas na época de seu lançamento como canções caracteristicamente de inspiração europeia.

O adjetivo “amadora”, presente no anúncio do *Jornal do Commercio*, aponta outros caminhos narrativos na constituição da imagem da artista e sua obra. Podemos situar tal expressão em um nível de inferioridade, se comparado com seu antônimo “profissional”. Simioni, em um estudo sobre as mulheres artistas no contexto brasileiro do século XIX, revela que tal rótulo era “algo muito mais significativo do que uma simples expressão, pois trazia consigo um tipo de classificação hierárquica que se baseava em uma contraposição implícita à figura do artista profissional, percebida como essencialmente masculina” (SIMIONI, 2015, p. 37). Embora as mulheres das classes altas pudessem ser exímias intérpretes, pianistas e compositoras, sua produção artística estava mais circunscrita ao espaço doméstico, constituindo, pois, não em uma profissão, mas em um entretenimento para os lares, um mecanismo de socialização entre grupos familiares, assim como um signo de status para as famílias, e um importante dote para constituição de relações de aliança (casamento). A prática comum entre famílias da alta classe em investir na educação musical de suas filhas desde tenra idade – foi o caso da própria Chiquinha Gonzaga – tornou possível a emergência de um mercado editorial destinado especificamente para este fim. Um segmento que, apesar de categorizado pelo rótulo “amador”, movimentava significativamente o campo da música no século XIX.

Cesar (2015) em seu estudo sobre Chiquinha Gonzaga, revela que “na visão dos jornais, a qualificação “amadora” não especificaria necessariamente uma atividade não remunerada, recorrente no diletantismo das classes altas – uma vez que anúncios como esses eram encomendados visando à comercialização das partituras –, mas sim um tipo leviano de atividade e, sobretudo, de pessoa; “amadoras”, além de denotar um estrato específico de produtoras de cultura, circunscrevia a circulação dessa produção a um público adequado” (op. cit., 2015, p. 45). Portanto, o termo “amadora” presente no anúncio aponta para ao menos duas possibilidades discursivas: constituir uma compositora – mulher, não profissional, estreadora –, assim como constituir sua obra, destinada especialmente às moças e ao ambiente doméstico. O periódico *O Mequetrefe* também deixa evidente a relação entre o gênero feminino e a prática artística. A necessidade de marcar o gênero quando se trata de discursar sobre uma mulher se evidencia logo no título da matéria pela expressão “Talento de mulher”. Mais ainda, a narrativa sugere que para Chiquinha conquistar definitivamente um “lugar bem distinto”, deve ouvir os conselhos dos mestres e suplantar os constrangimentos

iminentes a seu gênero. Ser mulher é algo que pesa em seu desfavor, sua condição de gênero precisa ser superada para se firmar no distinto campo da arte.

Com todos esses marcadores sobre a obra e a artista, é possível que as narrativas buscassem situar a composição “Atraente” como uma “música feminina”, “música de mulheres” ou “música para mulheres”. Ainda assim, essa demarcação seria mais persuasiva do que indicativa, uma vez que esse tipo de categorização é um tanto inabitual no campo da arte neste período.

Souza (2015), em seu estudo sobre a atuação das mulheres no meio musical da cidade do Rio de Janeiro entre 1890 e 1910, também analisou diversos periódicos de época. A autora constatou que grande parte das notícias que tratam da atuação feminina em espaços públicos priorizam os atributos físicos e a personalidade das artistas, muitas vezes, sem mencionar qualquer informação sobre a qualidade técnica ou profissional destas mulheres. Entre os atributos destacam-se aspectos como: fragilidade, inteligência limitada e preservação da moral. Além disso, ao comparar as informações encontradas nos jornais da época com a literatura especializada em música, a autora constatou que o número de mulheres mencionadas na literatura corresponde a uma parcela muito pequena se comparada a atuação feminina registrada nos periódicos. Em outras palavras, um havia uma significativa atuação de mulheres musicistas nos espaços públicos que foi praticamente ignorada pelos estudiosos da música. Com isso, a autora coloca em questão a prerrogativa comumente apresentada de que a participação feminina na música deste período estava circunscrita à esfera doméstica.

Na última página da partitura “Atraente”⁴ editada pela Casa Viúva Canongia, consta uma lista de músicas da coleção intitulada “Flores Brasileiras: coleção das mais modernas quadrilhas, polcas e valsas para piano”, possivelmente, todas editadas pela “Lyra D’Apollo”, vinculada a Viúva Canongia. Nesta lista, constam quatorze títulos de Henrique de Mesquita, quatro de Joaquim Callado e três de Chiquinha Gonzaga. Desta lista, o único compositor identificado pelo seu primeiro nome é uma mulher: “Francisca Gonzaga”. Todos os demais são identificados por seus sobrenomes e as letras iniciais: por exemplo, H. Mesquita; A. C. Gomes; J. A. da S. Callado. O tratamento diferenciado pode ter a intenção de sinalizar às compradoras e compradores que se trata de uma composição feita por uma mulher, algo não tão comum para a época. Ainda que a atuação de mulheres musicistas na cena pública não fosse algo extraordinário, Chiquinha Gonzaga foi uma das poucas mulheres desse período a se lançar profissionalmente no campo composicional e publicar suas obras em editoras renomadas. Por certo, ao longo

⁴ Partitura disponível no Acervo Digital da Biblioteca Nacional em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas199431/mas199431.pdf. Acesso em 14 junho 2017.

da história recente da música, o campo da composição foi um dos domínios de poder-saber mais masculinizados do meio artístico, situação que permanece em muitos contextos dos tempos atuais, conforme apontam diversos estudos (DOMENICI, 2013; FREIRE e PORTELA, 2013).

O Grupo Chiquinha Gonzaga

Uma das primeiras gravações em áudio da música “Atrahente” foi feita pelo Grupo Chiquinha Gonzaga, em 1911, pela Casa Edison do Rio de Janeiro. Formado na primeira década do século XX, o grupo era constituído por Antônio Maria Passos na flauta, Arthur de Souza Nascimento ao violão, e Nelson dos Santos Alves no cavaquinho. Além de idealizadora e diretora musical, algumas fontes (VASCOLCELLOS, 1985, p. 130; VASCONCELLOS, 1977, p. 380; FRANCESCHI, 2002) indicam que Chiquinha integrava o grupo também como pianista. Segundo tais fontes, o conjunto realizou apresentações musicais pela cidade do Rio de Janeiro e gravou algumas composições da maestrina entre 1908-1920 pela Columbia e Odeon. Esta última, vinculada a Casa Edison, gravadora e fábrica de discos fundada em 1900 por Frederico Figner.

A Casa Edison e as suas gravações são tomadas pela maior parte dos estudiosos como a pedra fundamental para a constituição da trajetória da música popular brasileira. São poucos os estudos que tomam outras fontes documentais para compreensão do universo da música popular, como partituras, manuais, materiais didáticos, iconografias, jornais, entre outros. Além disso, grande parte das narrativas sobre a história da música popular iniciam a partir das primeiras gravações em disco no Brasil, como se o período anterior ao surgimento das gravações fonográficas constituísse um conjunto maciço e embrionário que teria sido completamente modificado – ou substituído – após o surgimento das gravações.

A Casa Edison foi a pioneira a gravar e comercializar disco no Brasil. Seu empreendimento tornou-se uma das referências fundamentais para compreensão da música brasileira das duas primeiras décadas do século XX, talvez, não tanto pela quantidade de gravações e sua influência no mercado musical, mas, especialmente, pelo fato de seu acervo ser um dos poucos que sobreviveu ao tempo. Assim como com as demais gravadoras, os processos de produção de seus discos envolveram muitos artistas, produtores, empresários, além de disputas por direitos autorais, participação nos lucros, negociações estéticas, poder e privilégios. A possibilidade de registro das músicas pelo recurso fonográfico certamente instituiu um novo campo de poder-saber no meio musical, com dispositivos próprios de registro, controle e distribuição deste tipo de produção musical.

Um olhar atento para o Grupo Chiquinha Gonzaga pode revelar aspectos significativos sobre a estética musical do período, sobre as performances das composições de Chiquinha Gonzaga, bem como para a compreensão da trajetória do choro enquanto gênero musical, uma vez que o grupo figurou entre os pioneiros a realizar gravações fonográficas no Brasil e, provavelmente, o primeiro a gravar as composições de Chiquinha Gonzaga. A importância do Grupo Chiquinha Gonzaga é um aspecto pouco explorado nas narrativas sobre a música popular brasileira, assim como nas narrativas biográficas sobre Chiquinha. Há pouca informação sobre este conjunto musical, por exemplo: como e quando ele foi formado; quanto tempo durou; quais repertórios executavam; se manteve os mesmos integrantes e formações instrumentais ao longo da sua trajetória; em que ambientes se apresentou; qual era a receptividade do público em suas apresentações; quais as intenções de Chiquinha ao idealizar o grupo; etc.

Em minha pesquisa de campo pelos acervos, bibliotecas e instituições da cidade do Rio de Janeiro, não encontrei nenhuma referência ao grupo em notas de jornal de época, seja em forma reportagem, crítica, ou anúncio comercial. O livro de Edinha Diniz (2009), a principal e mais completa biografia de Chiquinha Gonzaga, apresenta apenas um parágrafo sobre o grupo. As demais biografias não trazem informações sobre o mesmo (LIRA, 1939; BOSCOLI, 1971; LAZARONI, 2005). Os CDs com recopilações de gravações da Casa Edison, não trazem informação alguma sobre o grupo nos encartes e paratextos. Quando há alguma contextualização sobre áudio, se limitam a apresentar dados biográficos da compositora, nada sobre a trajetória do grupo. Tampouco encontrei dados nos livros sobre a música popular brasileira que permitam situar o grupo em sua época, em geral, os poucos que o fazem se limitam a notas breves e esparsas, reproduzindo a mesmas informações (VASCONCELLOS, 1977, p. 380; FRANCHESCHI, 2002, p. 148). Nota-se, portanto, um misterioso silenciamento sobre o grupo nas narrativas. Por outro lado, ao olhar para as narrativas, interessa perceber não só o que se diz, mas também o que não se diz, por que não se diz, os mecanismos que levam ao surgimento ou desaparecimento de sujeitos e artefatos, as estruturas discursivas que permite que eles sejam enunciados ou calados.

O fato de o grupo levar o nome da artista, pode indicar muitas coisas sobre seus objetivos, seu repertório, sua estética. Mais do que apenas um nome, o título carrega em si uma persona e, com ela, sua biografia, sua arte e tudo mais a ela associado. Sabe-se que o grupo foi criado e dirigido pela própria Chiquinha, então, não se trata de uma singela homenagem, mas uma de autoreferência. Acredito que um exame atento ao trabalho desse grupo pode revelar aspectos de daquilo que Foucault denomina como “cultura de si”, ou seja, pode indicar a possibilidade de algumas leituras autobiográficas. Em meus levantamentos, encontrei diversas gravações feitas pelo grupo, todas de autoria

de Chiquinha Gonzaga. Parece nítido que Chiquinha visava com este grupo constituir uma imagem de si e de sua arte. Um olhar atento a este empreendimento da artista pode revelar seu pensamento estético, suas concepções musicais, como concebia as execuções de suas obras, as imagens que desejava projetar de sua música por meio da gravação, a relação entre compositor e fonografia no período das primeiras gravações. Não se trata apenas dos primeiros registros das composições de Chiquinha, mas de registros fonográficos feitos por um grupo criado e dirigido pela própria compositora. Portanto, para além de sua trajetória como compositora, olhar para este grupo pode nos permitir vislumbrar aspectos de sua produção como regente, intérprete, arranjadora, produtora, empresária. Foi logo após encerrar o ciclo de gravações com o grupo que Chiquinha e seu filho-companheiro fundaram sua fábrica de discos.⁵

Quando a artista fundou o grupo Chiquinha Gonzaga, recém havia retornado de Lisboa, por onde morou por cerca de três anos consecutivos. Neste período em Portugal, circulou por diversos países da Europa e atuou intensamente por lá como compositora, pianista e regente. Sua atuação musical e sua obra foram alvo de inúmeros comentários na imprensa local e, como de costume, sua música e atuação foram imensamente elogiados. Em tais discursos quero apontar para aquilo que pode representar um imaginário internacional – ou ao menos português – sobre a produção de Chiquinha.

Estreou ontem a opereta *A Bota do Diabo*, peça fantástica em três atos e onze quadros, origina do Dr. Avelino d' Andrade, com música da maestrina Francisca Gonzaga, ambos brasileiros. [...] A música é em geral bonita, tendo números inspirados e de grande feito, se bem que se ressinta do meio em que foi escrita, tento, talvez, para nós maxixes de mais. Todavia, agradou muito, sendo feita várias chamadas à distinta compositora. ⁶

A Bota do Diabo, peça fantástica, que ontem subiu à cena neste teatro, tem a recomendá-la principalmente o estilo inocente em que foi escrita. [...] A música, da maestrina D. Francisca Gonzaga, se bem que caracteristicamente brasileira, tem números inspirados e lindíssimos. ⁷

⁵ Chiquinha Gonzaga, ao perceber a capacidade de alcance que adquiria este novo campo da música, fundou em 1920 sua própria gravadora em parceria com seu filho-companheiro Joãozinho. Sua fábrica, intitulada “Disco Popular” funcionou na Rua Barão do Bom Retiro 475, no Rio de Janeiro, nos fundos da residência em que morava o casal. Chiquinha é considerada a primeira artista do país a realizar a façanha de fundar uma gravadora independente, antecipando um movimento que tomará grandes proporções somente nos anos 1990. Dois selos foram editados, Popular e Jurity, este último especialmente para a loja de instrumentos musicais “A Guitarra de Prata”. Mas, infelizmente, poucos discos lançados chegaram aos dias de hoje e sua história está longe de ser conhecida em detalhes, dada uma completa falta de documentação. De acordo com Diniz (1999), apesar da gravadora ter servido para lançar artistas importantes, com Francisco Alves e Sinhô, economicamente foi extremamente malsucedida. Devido ao fracasso nas vendas, o empreendimento durou menos de dois anos.

⁶ *A Época*, Lisboa, 21 dezembro 1908. Seção: Theatro. Título: “A bota do diabo”. Autor: M.A. Código de localização IMS: CG 65_43_001.

⁷ *O Mundo*, Lisboa, 20 dezembro 1908. Título: “Theatro Avenida”. Autoria não identificada. Código de localização IMS: CG 65_45_002.

Realizou-se na segunda-feira passado, no Teatro Avenida, uma audição da partitura da peça fantástica *A bota do diabo*, poema do autor brasileiro Sr. Dr. Avelino de Andrade e música da maestrina, também brasileira D. Francisca Gonzaga. A referida partitura foi executada, ao piano, pela autora [...]. A partitura de *A bota do diabo* teve um sucesso extraordinário, o que é tanto menos de estranhar quanto a sua autora, compositora distintíssima, goza no Brasil de tão larga quanto justo nomeada, sendo suas músicas aplaudidas sempre e muito apreciadas.⁸

É muito provável que nesta imersão por terras estrangeiras, Chiquinha tenha se dado conta da sua brasilidade – reforçada pelo olhar e estranhamento do outro – e passou, a partir de então, a investir mais incisivamente neste aspecto. Podemos notar que em Portugal, sua música é rapidamente classificada como brasileira, o que por aqui não acontecia, como apontei no tópico anterior. Enquanto o imaginário do brasileiro buscava revelar quão europeu poderíamos ser, o imaginário do europeu buscava reforçar sua identidade tendo o Brasil e demais (ex)colônias como alteridade. Um dos elementos que reforça a alteridade da música de Chiquinha é seu apelo ao maxixe que – embora não tivesse o status de símbolo nacional que samba adquiriu a partir da década de 1930 – já na virada do século XX era associado imediatamente à “coisa de brasileiro”.

Em 1909 Chiquinha retorna ao Rio de Janeiro e, ali, as discussões sobre a constituição da nação e sua imagem no “concerto das nações” (MENEZES BASTOS, 2016) dividia a opinião de setores intelectuais. Entre as extremidades do total “branqueamento” – e a conseqüente visão do negro como um “problema” – e a exaltação da mestiçagem como um traço positivo da identidade nacional brasileira, há infinitas gradações e feixes discursivos que transitam e escorregam entre os distintos polos. A música de Chiquinha foi algumas vezes colocada no centro desta guerra simbólica. Como exemplo disso, destaco dois discursos relativos à época em que a artista estava à frente do Grupo Chiquinha Gonzaga. A primeira, uma nota do *Jornal do Commercio* de 1911. A segunda, um trecho do discurso do então Senador Ruy Barbosa no Senado Federal em 1914, em ocasião a execução da composição “Corta-Jaca” pela primeira dama Nair de Teffé, em uma recepção oficial a autoridades estrangeiras no Palácio do Catete.

A opereta nacional parecer ter capitulado definitivamente diante da invasão das inúmeras partituras estrangeiras que abarrotaram os nossos palcos. Os músicos nacionais que se dedicavam ao gênero tinham-no abandonado ou, pelo menos, guardavam cautamente o que faziam, mal estimulados pelos estrangeirismos da moda. Entre os que têm constantemente produzido, esperando com tenacidade dias melhores, está a maestrina D. Francisca Gonzaga, um nome que há tanto tempo conhecem alguns da música, enriquecidos de várias e apreciadas produções com um cunho acentuadamente brasileiro. A maestrina é, de facto, daqueles poucos compositores que forçaram o molde comum dos motivos importados com Waldteufel e Strauss. A sua música é genuinamente nacional, procurando

⁸ *O século*, Lisboa, 27 fevereiro 1907. Seção: Theatros. Sem título. Autoria não identificada. Código de localização IMS: CG 65_29_001.

sempre afeiçoar-se ao nosso temperamento, sem o recurso fácil e banal do quebramento amaxiado que se convencionou, música menor, ser uma característica da música brasileira.⁹

Uma das folhas de ontem estampou em *fac-símile* o programa da recepção oficial presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade carioca do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o *Corta-Jaca* à altura de uma instituição social. Mas o *Corta-Jaca* de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do *batuque* do *cateretê* e do *samba*. Nas recepções presidenciais o *corta-jaca* é executado com todas as honras de música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que nossas faces se enrubescam e que a mocidade se ria.¹⁰

As narrativas apontam para uma disputa daquilo que a produção musical de Chiquinha poderia ou deveria representar no cenário nacional e internacional. No emaranhado de discursos sobre a obra da artista e as contínuas negociações na constituição da nação, Chiquinha certamente exercia um papel ativo neste processo. Ao olhar para a produção musical de Chiquinha Gonzaga podemos observar que a artista se move dentro do campo de possibilidades discursiva a partir de ideais políticos, em uma conjuntura particular que a historiografia brasileira convencionou chamar de *Belle Époque*. Estava em ebulição neste período projetos monarquistas, republicanos, federalistas, regionalistas, nacionalistas, resistências populares, com implicações significativas para o projeto de construção da nação brasileira. Neste contexto, a produção musical de Chiquinha Gonzaga participava ativamente das negociações de uma identidade nacional a ser cultivada dentro e fora do país. Observa-se nos discursos publicados em periódicos da época que a imagem da compositora é objeto de disputa entre aqueles que buscam legitimar uma musicalidade nacional em consonância com os modismos europeus e aqueles que buscam uma identidade musical própria, tipicamente brasileira, que se efetuará por meio da exaltação dos elementos locais, em especial, via mestiçagem e cultura popular. Sua música serve a diversos projetos, os quais buscam nas obras e na trajetória de Chiquinha elementos de identificação com seus ideais. A partir década de 1920, começa a se difundir em maior medida a ideia de uma música tipicamente brasileira da qual Chiquinha Gonzaga é apontada como uma das representantes emblemáticas. Isso se dá justamente com a efervescência do movimento nacionalista em diversos países do mundo com o fim da primeira guerra mundial.

Apesar de Chiquinha ter criado seu próprio conjunto musical e fundado sua gravadora junto com Joãozinho, em minhas buscas pelos acervos e instituições não

⁹ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 10 julho 1911. Edição da tarde. Seção: Teatros e Música. Título: “Casei com titia”. Autoria não identificada. CG 64_35_001.

¹⁰ *Diário do Congresso Nacional*, 8 novembro 1914, p. 2789. Relativo à 147ª sessão do Senado Federal, em 7 de novembro de 1914 (apud Diniz, 1999, p. 205).

encontrei nenhuma gravação solo de Chiquinha ao piano. Entretanto, ao longo de desenvolvimento da pesquisa, foi revelado um novo achado sobre sua obra. Chegou no ano de 2015 ao Instituto Moreira Salles uma gravação inédita ao piano, cuja interpretação e locução inicial foram atribuídos à Chiquinha.¹¹ O achado foi intensamente noticiado em território nacional, em diversas mídias, trazendo à luz novas discussões sobre a produção da artista. Pela preciosidade dos discursos em torno desta revelação, transcrevo a seguir um trecho de uma das matérias que considero ilustrativa:¹²

Até pouco tempo, não era raro Bia Paes Leme, coordenadora de Música do Instituto Moreira Salles, ouvir pesquisadores botarem em dúvida que Chiquinha Gonzaga (1847-1935) fosse uma pianista digna de nota. Sabia-se apenas que a autora de “Ó abre-alas” e outras centenas de pérolas dos primórdios da música popular poderia ter tocado em discos em grupo. [...] Muito deteriorada, a bolacha de 78 rotações trazia duas gravações de piano solo, introduzidas por uma voz feminina, que cita os nomes das faixas — a habaneira “Argentina”, no lado A, e a valsa “Saudade”, no B —, o nome da intérprete (Francisca Gonzaga) e a cidade (Rio de Janeiro). Conta ainda com a assinatura “F. Gonzaga 1922”. — É o único registro conhecido da voz de Chiquinha. E mostra uma pianista de nível técnico excelente. Cai por terra a suspeita de que ela não tocasse bem, que, cá pra nós, era meio machista — diz Bia, após acompanhar o minucioso trabalho de recuperação e digitalização do conteúdo do disco, que voltou para as mãos do dono. — Não temos dúvida de que seja ela: a gravadora (Disco Popular) era de seu companheiro, e não era incomum o intérprete anunciar a música.

Desta reportagem, interessa-me refletir sobre a “requalificação” de Chiquinha como intérprete que o achado propiciou. Após exatos oitenta anos de falecimento da artista, o aparecimento desta gravação possibilitou aos ouvidos contemporâneos apreciá-la ao piano. Ao vasculhar os jornais de época, desde o início da carreira até a morte de Chiquinha, não encontrei uma passagem sequer que colocasse em suspeita qualidade musical do trabalho da artista, seja como compositora ou intérprete. Mesmo quando os jornais teciam severas críticas aos espetáculos do Teatro Musicado — por sinal, não poupavam vocabulário para depreciar certas atuações artísticas — as músicas de Chiquinha e suas interpretações ao piano sempre foram colocadas em outro patamar, como o elemento que contribuiu para equilibrar o conjunto da obra evitando, assim, o absoluto desastre. Portanto, a “dúvida que fosse uma pianista digna de nota” ou a “suspeita de que ela não tocasse bem” dos arquivistas e estudiosos da música dos tempos de hoje, se não tinha fundamento a audição das gravações da época — pois até então, inexisteriam registro de Chiquinha ao piano —, tampouco tiveram como base os discursos

¹¹ A gravação recém descoberta cuja locução e interpretação ao piano foi atribuída à Chiquinha Gonzaga pode ser ouvida no canal do IMS no YouTube. Disponível em: https://youtu.be/Xw3eU_1DvQw. Acesso em: 4 maio 2018.

¹² *O Globo*, 26 julho 2015. Título: “Disco restaurado traz registro inédito da voz de Chiquinha Gonzaga e de seu solo ao piano”. Autora: Helena Aragão. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/disco-restaurado-traz-registro-inedito-da-voz-de-chiquinha-gonzaga-de-seu-solo-ao-piano-16966156>. Acesso em: 4 maio 2018.

de contemporâneos da artista. O que me leva a concordar com a entrevistada que se tratam de pressuposições “machistas”, para usar o mesmo termo empregado no texto.

Considerações finais

O fato das narrativas hegemônicas apresentarem Chiquinha com uma das poucas musicista mulheres em um cenário composto por homens – ainda que o argumento possa ser contestado – pode trazer elementos, categorias, aspectos pouco habituais – ou que até agora não foram acionados – para o entendimento da formação da música brasileira, além de trazer para discussão as práticas musicais vinculadas ao universo feminino, as quais geralmente ficam à margem das narrativas sobre a música da virada do século XX. As conexões entre Chiquinha e a música brasileira nos discursos certamente estão implicadas com as negociações das relações de gênero, sexualidade e feminilidade em vigor em cada contexto onde os discursos são produzidos.

Por ser mulher, o nome de Chiquinha Gonzaga ficou apagado da história da música popular brasileira por mais de meio século. Mesmo após a retomada de sua trajetória na década de 1980 – com a repercussão da biografia produzida por Edinha Diniz – estudos que tratam sobre a formação da música brasileira costumam situar Chiquinha em pano de fundo, limitando sua menção a uns poucos parágrafos introdutórios e pouco contextualizados. Isso quando não a ignoram por completo como, por exemplo, Vasco Mariz (2002 e 2005) que em seus dois livros “História da Música no Brasil” e “Música Brasileira de Câmara” não faz qualquer menção à compositora ao longo de toda obra. Vasconcellos (1977), em “Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque”, onde apresenta pequenas biografias sobre os artistas desse período (justamente a época de Chiquinha), não traz uma biografia sobre a maestrina, seu nome e suas obras aparecem apenas em notas esparsas. A partir da década de 1990, a imagem de Chiquinha Gonzaga gradativamente começa adquirir novos contornos. A biografia de Edinha Diniz foi uma das responsáveis por iniciar o processo de ressignificação da imagem da artista perante a sociedade contemporânea. Poucos anos depois de seu lançamento, com produção da Minissérie de TV Globo em 1999, exibida nacionalmente, cuja narrativa foi baseada nesta biografia, começou um virtuoso interesse social na vida e na obra de Chiquinha Gonzaga, o que levou a uma súbita explosão de obras dedicadas à compositora, como livros, discos, artigos acadêmicos, matérias jornalísticas, documentários, sites da internet. Pode-se dizer que juntos, livro e minissérie, introduziram definitivamente Chiquinha no imaginário social brasileiro do final do século XX e início do século XXI, tornando a artista amplamente conhecida em todos os cantos do Brasil. No entanto, observa-se que sua vida tomou proporções maiores que sua obra, esta última, menos comentada,

sistematizada e difundida relação à primeira. Fala-se muito em sua vida, ouve-se pouco sua música.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BOSCOLI, Geysa. *A pioneira Chiquinha Gonzaga*. Rio de Janeiro: Edição do autor, s/d [1971?].
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo/Porto Alegre, RS: Edusp/Zouk, 2007.
- CESAR, Rafael do Nascimento. *A composição de uma pianista: de Francisca a Chiquinha*. Dissertação (Mestrado) em Antropologia Social. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. UNICAMP, 2015.
- DINIZ, André. *Joaquim Callado: o pai do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1999 [1984].
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Nova ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- DOMENICI, Catarina. “A performance musical e o gênero feminino”. In: NOGUEIRA, Isabel; FONSECA, Susan C. (Orgs). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013, pp. 89-109.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução: Roberto Machado. 6ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuú, 2002.
- FREIRE, Vanda; PORTELA, Angela. C H. “Mulheres compositoras – da invisibilidade à projeção internacional. In: NOGUEIRA, Isabel; FONSECA, Susan C. (Orgs). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013, pp. 279-302.
- GONZAGA, Francisca. *Atrahente*. Polka para piano. Rio de Janeiro: Viuva Canongia/Lyra de Apollo, 1877.
- GOMES, Rodrigo C. S. *MPB no Feminino: Notas Sobre Relações de Gênero na Música Brasileira*. Curitiba: Appris, 2017.
- _____. *Chiquinha Gonzaga em discurso: narrativas sobre vida e obra de uma artista brasileira*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFSC, 2018.
- LAZARONI DE MORAES, Dalva. *Chiquinha Gonzaga: sofri e chorei, tive muito amor*. Rio de Janeiro: Entrelinhas, 2005.
- LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira*. Rio de Janeiro: Pap. e Typ. Coelho, 1939.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. “Para a construção de um modelo histórico-antropológico das relações musicais Brasil/Portugal/África: o sistema de transformações lundu-modinha-fado”. *El oído pensante*, v. 4, n.1, 2016.

PIEDADE, Acácio T. de Camargo. “Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades”. *Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM - Ano 11, n. 11 (dez, 2005) - Campinas (SP): ANPPOM, 2005.*

RUIZ, Roberto. *Araci Cortes: linda flor*. Rio de Janeiro: Funarte/INM/Divisão de Música Popular, 1984.

SIMIONI, Ana Paula. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2008.

SOUZA, Aline Santos da Paz de. Atuação Feminina no cenário musical do Rio de Janeiro (1890-1910). *Anais do XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, ANPPOM, 2015.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Sant’Anna, 1977.

VASCONCELOS, Ary. *A nova música da República Velha*. Ed. do autor, 1985.

ÓPERA, RAÇA E GÊNERO SOB O PONTO DE VISTA DE ARTISTAS NEGRAS(OS)

Revista **Música** | vol. 19, n.2 |
pp. 149-172 | jul. 2019

Antonilde Rosa Pires

nildeantoniufrjmestrado@gmail.com
| UFRJ

Andréa A. Adour da Câmara

andreaadour@musica.ufrj.br | UFRJ



OPERA, RACE AND GENRE FROM THE POINT OF VIEW OF BLACK ARTISTS

Recebido em: 18/05/2019

Aprovado em: 29/06/2019

RESUMO

Esta proposta se configura em um ensaio teórico sobre ópera, raça e gênero a partir do ponto de vista de artistas negras(os). Para o embasamento das reflexões temos como referencial teórico autores que estudam sobre a temática, como por exemplo a musicóloga Naomi André no livro *Black Opera: History, Power, Engagement*. Compreende-se que, esta proposta é fundamental para construção de debates mais amplos para se tratar de protagonismos de compositoras(es) e artistas negras(os), bem como em uma contranarrativa àquilo que Lélia Gonzales chama da "neurose cultural". Esta reflexão é relevante para se desnaturalizar estereótipos sobre intelectuais e artistas negras(os).

PALAVRAS-CHAVE:

Ópera; Raça; Gênero; Compositoras(es);
Negras(os).

ABSTRACT

This proposal is configured in a theoretical essay about opera, race and gender from the point of view of black artists. For the basis of the reflections we have as theoretical reference authors who study on the theme, like the musicologist Naomi André in the book *Black Opera: History, Power, Engagement*. It is understood that this proposal is fundamental for the construction of broader debates to address the prominence of black composers and artists, which are constituted as a counter-narrative to what Lélia Gonzales calls the "cultural neurosis". This reflection is relevant to denaturalize stereotypes about black intellectuals and artists.

KEYWORDS:

Opera; Race; Gender; Composers; Black
People.

ÓPERA, RAÇA E GÊNERO SOB O PONTO DE VISTA DE ARTISTAS NEGRAS(OS)

Antonilde Rosa Pires
nildeantoniufrjmestrado@gmail.com | UFRJ
Andréa A. Adour da Câmara
andreaadour@musica.ufrj.br | UFRJ

1. Introdução

Locus social é o lugar onde um determinado grupo está localizado e de onde se posiciona, tece suas articulações ideológicas, políticas e culturais. É importante destacar que o locus social em que os diversos grupos étnicos/raciais brasileiros estão posicionados não se trata de algo inerente a estes. Estes lugares foram definidos pela macroestrutura colonizatória, a partir do discurso civilizatório que afere a lógica dicotômica entre grupos supostamente “superior” e “inferior”, “culto” e “inculto”, etc. Tudo isso opera especialmente para a promoção da desigualdade racial e, conseqüentemente, social.

Locus social é um termo cooptado pelos movimentos sociais como sinônimo de Lugar de fala. As ativistas dos feminismos atualmente formam o grupo que mais tem se debruçado a estudar, sistematizar e transformar o conceito em um campo epistêmico e metodológico para os estudos que buscam compreender os processos de construção da subalternização. As teóricas do feminismo negro são as que assumem protagonismos da temática, articulando com estudos das questões raciais, de gênero, e sobre a subalternização da mulher negra nos Estados Unidos, América Latina e outros continentes.

Aqui no Brasil a filósofa e feminista Djamila Ribeiro publicou o livro *O que é lugar de fala?*, no qual ela desenvolve não somente uma sistematização acerca da definição do conceito, mas, principalmente: “busca-se aqui, sobretudo, lutar para romper com o regime de autorização discursiva” (RIBEIRO, 2017, p. 70). Ela destaca que o intuito é refletir sobre como as experiências compartilhadas pelas mulheres negras podem revelar condições sociais que descortinam opressões e mazelas do *modus operandi* da estrutura hierarquizada entre os grupos raciais e sociais. O foco aqui, é ressaltar a importância de debate sobre locus social dentro das dinâmicas das relações de controle e poder.

O lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas. A teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala nos faz refutar uma visão universal de mulher e de negritude, e outras identidades, assim como faz com que homens brancos, que se pensam universais, se racializem,

entendam o que significa ser branco como metáfora de poder, como nos ensina Kilomba (RIBEIRO, 2017, p. 70).

Trazer essa concepção para este ensaio é uma estratégia para apresentar também as dinâmicas e ações de enfrentamento que artistas negras realizam para conter os processos de invisibilização. Significa também refutar as histórias únicas sobre as mulheres negras e possibilitar outros caminhos para a produção de conhecimento, que possam trazer as mulheres negras à disputa não somente de narrativas e discursos, mas, principalmente, à inserção nos espaços de poder.

2. Ópera e Locus social

Locus social é uma das questões centrais para as abordagens desenvolvidas aqui, já que propomos uma reflexão a partir da perspectiva de artistas negras e negros no campo operístico. Uma das referências é a musicóloga Naomi André, professora do Departamento de Música e dos Estudos da Mulher do Departamento de Estudos Afro-Americanos e Africanos da Faculdade Residencial da Universidade de Michigan. No livro *Black Opera: History, Power, Engagement* ela tece reflexões sobre o campo operístico dentro de uma linearidade onde o passado faz a ponte para compreendermos o presente. A ópera é utilizada como instrumento para o desenvolvimento de uma abordagem crítica, bem como ferramenta de ativismo político e mudança social. André aponta as novas bases para abordagens no campo da erudição aplicada.

No meu estudo, eu li a voz dos criadores, artistas e audiências da ópera em um modo integrativo inspirado em Freire. Eu não categorizo toda a ópera como exemplos ultrapassados de um gênero irrelevante que fala apenas para plateias ocidentais europeias brancas. Fazer isso tanto simplificaria quanto negaria os tesouros artísticos da civilização ocidental a pessoas não-brancas, devido apenas a uma diferença científica percebida baseada na cor da pele, um marcador visual enganoso que não tem base científica. Como gênero, a ópera não é necessariamente falsa com os estereótipos negativos machistas do racismo. Em vez disso, funciona como um porta-voz, um canal através do qual um reflexo da ideologia cultural de uma sociedade - que pode incluir esses estereótipos - pode ser ouvido e visto (ANDRÉ, 2016, p. 196).

Naomi Andre constrói suas observações a partir do conceito formulado por Patricia Hill Collins (2000) sobre o ponto de vista das mulheres negras, conhecido como “*black woman's standpoint*”. Estas teorias sistematizam as experiências racializadas e de gênero, dentro de uma perspectiva ilustrativa das formas como as pessoas que compartilham uma mesma vivência social de forma que promovam o empoderamento, capacitam a consciência coletiva e a ação política de seus grupos de pertencimento. Naomi André pondera que grupos historicamente marginalizados estabelecem relações

interativas com a cultura dominante e, ao mesmo tempo em que isso pode ser prejudicial, pode ser também libertador. Ela também se inspira em *Educação para a Consciência Crítica*, de Paulo Freire, para dialogar, tanto com o conceito de “integração” dentro de um contexto que se estrutura diante de um sistema democrático flexível, formulado por pensamento crítico, quanto com o de “*adaptação*”, relacionado a uma postura mais passiva. Este diálogo é capaz de propiciar a compreensão do *Modus operandi* das estruturas opressivas, para que pessoas de grupos marginalizados possam reagir à cultura dominante.

A musicóloga destaca as estratégias que artistas e compositores afro-americanos e sul-africanos construíram para utilizar a ópera como forma de ressignificar e reposicionar negras e negros na história e na sociedade. Para a autora, a ópera se configura em uma força cultural, política e com um poder transformador ou mesmo libertador. Ela afirma que seu estudo é atravessado pela sua condição de mulher negra e experiência de gênero e raça.

A socióloga Lélia Gonzalez, em *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, pontua que as trajetórias das mulheres negras são marcadas pelas experiências consequentes das engrenagens do maquinário da escravidão, do racismo e da colonização europeia. Para ela, as experiências das mulheres negras se diferenciam das hegemônicas por causa das articulações das categorias sociais de raça, sexo e classe.

O lugar em que nos situamos determinará nossa interpretação sobre o duplo fenômeno do racismo e do sexismo. Para nós o racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira. Nesse sentido, veremos que sua articulação com o sexismo produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular. Conseqüentemente, o lugar de onde falaremos põe um outro, aquele que habitualmente nós vínhamos colocando em textos anteriores. E a mudança foi se dando a partir de certas noções que, forçando sua emergência em nosso discurso, nos levaram a retornar a questão da mulher negra numa outra perspectiva (GONZALES, 1984, p. 224).

3. Racismo patriarcal heteronormativo

Às perspectivas citadas anteriormente será acrescentado o conceito de *Racismo patriarcal heteronormativo*, uma abordagem particular do racismo proposta pelas intelectuais negras contemporâneas Werneck e Nilza Iraci. O termo, segundo as autoras em seu *Dossiê Mulher Negra*, “é um modo de unir o racismo atuante no Brasil e seus modos de atuação diferenciada a partir do sexismo e das fobias LGBT”. Elas enfatizam também que:

O conceito permite chamar atenção para os diferentes processos que atuam na produção da subordinação de indivíduos e grupos, jogando luz ao fenômeno denominado de interseccionalidade.

Sob o racismo patriarcal heteronormativo, processos de subordinação, violência e inferiorização das pessoas negras adquire ferramentas que atingem de forma específica todas as que se situam em posições femininas dentro do espectro das identidades de gênero (WERNECK, IRACI, s/d, p. 11).

Para as autoras, o debate sobre a situação da mulher negra dentro da visão restrita ao capitalismo patriarcal é negligenciado, uma vez que este movimento não reconhece a opressão de caráter racial e se sustenta no mito da democracia racial e da miscigenação. Tais discursos não são mais que argumentos falaciosos, com intuito de silenciar os debates sobre as opressões e desigualdades raciais no Brasil.

Para desenvolvermos as reflexões sobre as questões raciais aqui neste estudo, abordamos as três dimensões do escopo do racismo na sociedade brasileira que são: *individual, institucional e estrutural*. A primeira diz respeito à maneira como o indivíduo constrói sua subjetividade ao interagir com o racismo; a segunda indica como as instituições públicas e privadas se relacionam e operam dentro da lógica e dos princípios orientados pela raça - gerando violências e discriminações; enquanto a terceira trata das ações e relações estabelecidas dentro do contexto econômico-capitalista. O filósofo e advogado Silvio Almeida, em *O que é racismo estrutural?*, apresenta os conceitos dessas três concepções de racismo. Sobre o racismo individual ele discorre:

Seria um fenômeno ético ou psicológico de caráter individual ou coletivo, atribuído a grupos isolados; ou ainda, a uma "irracionalidade", a ser combatida no campo jurídico por meio de aplicação de sanções civis - indenizações, por exemplo - ou penais. Por isso, a concepção individualista pode não admitir a existência de "racismo", mas somente de "preconceito", a fim de ressaltar a natureza psicológica do fenômeno em detrimento de sua natureza política (ALMEIDA, 2018, p. 28).

Ele pondera que, para o enfrentamento desta natureza de racismo, algumas ações podem ajudar no desenvolvimento de práticas que estimulam e propiciam mudanças culturais. Tais ações podem ser desenvolvidas no âmbito educacional, para o processo de conscientização dos aspectos criminosos e da responsabilização daqueles que praticam tais crimes. O filósofo sublinha também as fragilidades e limitações quando o racismo individual é posicionado como base da análise, porque a ele é sempre atribuído uma conotação moralista e comportamental, excluindo assim, as dimensões políticas e econômicas que aprisionam a população negra na marginalidade social.

Em relação ao racismo institucional, Almeida faz observações sobre as práticas estabelecidas em relações às estruturas de poder. "Sob esta perspectiva, o racismo não se resume a comportamentos individuais, mas é tratado como o resultado do funcionamento das instituições que passam a atuar em uma dinâmica que a confere, ainda que indiretamente, desvantagens e privilégios a partir da raça." (ALMEIDA, 2018,

p. 29). O racismo institucional se configura uma vez que os conflitos raciais estruturam os regimentos das instituições. Ele possibilita a ampliação das desigualdades raciais para além do âmbito individual. Segundo o autor:

As instituições reproduzem as condições para o estabelecimento e a manutenção da ordem social. Desse modo, se é possível falar de um racismo institucional, significa que, de algum modo, a imposição de regras e padrões racistas por parte da instituição é de alguma maneira vinculada à ordem social que ela visa resguardar. Assim como a instituição tem sua atuação condicionada a uma estrutura social previamente existente com todos os conflitos que lhes são próprios, o racismo que esta instituição expressa é também parte desta mesma estrutura. As instituições são apenas a materialização de uma estrutura social ou de um modo de socialização que tem o racismo como um de seus componentes orgânicos. Dito de modo mais direto: as instituições são racistas porque a sociedade é racista (ALMEIDA, 2018, p. 36).

Para Almeida, as instituições não criam o racismo, apenas o reproduzem. "O racismo é parte da ordem social" (ALMEIDA, 2018, p. 36). Esta citação nos faz lembrar de algumas questões relacionadas ao discurso de "ordem" como instrumento de opressão e manutenção de privilégios. Ele ilustra as hegemonias de determinados grupos raciais dentro das instituições e a consolidação de seus projetos de interesses políticos e econômicos. Sendo assim, para a autor, racismo institucional trata de poder como base da relação racial. Logo, racismo é sinônimo de dominação. Sobre a terceira e última concepção de racismo abordada aqui, ela destaca:

O racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo "normal" com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural. Comportamentos individuais e processos institucionais são denominados de uma sociedade cujo racismo é regra e não exceção. O racismo é parte de um processo social que ocorre pelas costas dos indivíduos e lhes parece legado pela tradição. Nesse caso, além de medidas que coíbam o racismo individual e institucional, torna-se imperativo refletir sobre mudanças profundas nas relações sociais, políticas e econômicas (ALMEIDA, 2018, pp. 38-39).

Para Silvio Almeida, a organização política, econômica e jurídica é o principal meio de propagação do sistema de práticas racistas. É por isso que o racismo acontece de forma real dentro do contexto das desigualdades nesses aspectos. Porém, o fato de o racismo ser estrutural não implica em que ele seja irreversível ou as pautas antirracistas insignificantes e, tampouco, que pessoas racistas não sejam julgadas por isso. Não criar medidas e estratégias de romper com o racismo significa desqualificar a dimensão social, histórica e política das violações e violências de tal estrutura. Segundo Almeida, "o que queremos enfatizar do ponto de vista teórico, é que o racismo, como processo histórico e

político, cria as condições sociais para que, direta ou indiretamente, grupos racialmente identificados sejam discriminados de forma sistemática” (ALMEIDA, 2018, p. 39).

Ou seja, o que o filósofo salienta é que há uma relação de retroalimentação entre o racismo individual, institucional e estrutural, e, por isso, os estudos que pautam a temática das relações raciais com foco no racismo, necessariamente devem abordar seu escopo conceitual. Nem um deles deve ser negligenciado ou diminuído nas análises, já que estabelecem relações de dependência entre si. Ele enfatiza que os estudos acerca do racismo estrutural consideram a condição do indivíduo racializado dentro das engrenagens de um sistema que, além de possibilitar as práticas, cria e recria recursos estruturantes do racismo.

Ele enfatiza a importância do desenvolvimento de observações mais complexas sobre a questão racial para evitar inferências superficiais que nada contribuem na pauta antirracista.

Pensar o racismo como parte da estrutura não retira a responsabilidade individual sobre as práticas de condutas racistas e não é um alibi para racistas. Pelo contrário; entender que o racismo é estrutural, e não um ato isolado [...] nos torna ainda mais responsáveis pelo combate ao racismo e aos racistas (ALMEIDA, 2018, p. 40).

Partindo dessa perspectiva sobre o escopo do racismo, o debate sobre as questões raciais aqui neste trabalho abarca essas três perspectivas.

4. Reflexões teóricas e musicológicas

As reflexões desenvolvidas anteriormente nos apontam a necessidade de construir outras narrativas e considerar outros saberes para que possamos fugir de uma epistemologia universal que opera como um instrumento de legitimação e imposição do saber dominante. Práticas conservadoras ainda se apresentam de forma enraizada no campo da musicologia contemporânea. Vale dizer que, embora o campo venha apresentando mudanças significativas em prol do respeito às singularidades, mesmo assim ainda visualizamos propostas defensoras de uma prática musicológica que mantêm o *status quo* instituído. Um defensor deste modelo é o musicólogo Giles Hooper.

Em seu livro *The discourse of musicology*, em especial no capítulo *A New Musicology*, Hooper faz uma série de críticas sobre os estudos pós-modernos e feministas. Neste caso, o meu interesse é estabelecer um breve diálogo com suas críticas aos estudos feministas. No tópico *Gênero* do referido capítulo, Hooper inicia a sua crítica a partir da seguinte problematização:

Meu objetivo nesta seção [...] focalizar uma questão muito precisa: até que ponto uma preocupação com "gênero", ou "representação de gênero", pode justificadamente ser considerado um desenvolvimento inerentemente "novo", "crítico" ou mesmo "pós-moderno" (HOOPER, 2006, p. 30).

Esta questão que o autor levanta, por si só, já é passiva de desconfiança acerca da profundidade do conhecimento que o musicólogo apresenta sobre a temática. A primeira desconfiança aparece devido ao fato de o autor tratar tanto o Pós-modernismo quanto o Feminismo de forma generalizada, reducionista e superficial, como se se tratassem de fenômenos homogêneos e unilaterais. Uma breve pesquisa na literatura dos estudos pós-modernos e de gênero já nos permite visualizar as diversas correntes, disputas e tensões. Em relação ao feminismo temos: *Feminismo Negro*, *Feminismo Interseccional (pós-moderno)*, *Feminismo Radical*, *Feminismo Liberal*, *Transfeminismo*, *Feminismo Marxista*, *Feminismo Lésbico ou Lesbofeminismo*, *Feminismo Anarquista*, *Anarcofeminismo ou Feminismo libertário*, *Feminismo Indígena*, *Feminismo Asiático*, dentre outras.

Sobre a complexidade das concepções do Pós-modernismo, Clara Celina em seu ensaio “As diferentes concepções que o Pós-Modernismo abarca”, publicado no site *Em Pauta*, pontua:

O pós-modernismo não pode ser visto como um sistema cultural unificado e os pensadores que o compõem não necessariamente tratam dos mesmos assuntos. Daí que Foucault fale de novas concepções de poder, dizendo que este se encontra diluído na sociedade atual; Habermas trate da comunicação e apresente a premissa de que a verdade se apresenta através do diálogo; Giddens estude a relação dos indivíduos com as instituições; Pierre Bourdieu delimite a Teoria Praxiológica e defenda que teoria e prática se complementam e transformam concomitantemente. Sendo assim, embora o pós-modernismo traga um novo modo de pensar a respeito de como a verdade se constitui e uma perspectiva mais crítica diante do sistema, ele não necessariamente cai em uma relativização completamente desligada dos valores propagados até então, como muito se julga. Isso também se expressa através do fato de que diferentes pensadores lhe atribuem nomenclaturas diversas, não compactuando entre si [...]. É preciso, portanto, que se tenha tato ao se direcionar críticas ao chamado pós-modernismo (CELINA, 2016).

Diante deste panorama, seria relevante que Hooper formulasse sua crítica levando em consideração as questões metodológicas e éticas. Ele deveria fazer seu recorte e apontar a quais vertentes do feminismo - assim como do pós-modernismo - ele tece sua crítica, pois cada corrente parte de referencial diferenciado, ou seja, não são mais do mesmo, como o autor insinua. Os estudos feministas apresentam características próprias de seu tempo, logo, afirmar que não há nada de novo nos estudos recentes é uma forma de deslegitimação dos saberes produzidos nesse campo epistêmico e de produção de

saber científico. Suas características são tantas que qualquer tentativa de redução pode ser considerada inconsistente e até irresponsável.

Para além da igualdade de gênero, as novas narrativas buscam romper com a misoginia instituída. O movimento também tem por objetivo reconhecer e refutar as opressões sociais que afetam as mulheres. Defende-se direitos políticos, sexuais e sociais, além dos demais direitos humanos. Tais estudos não estão restritos ao campo da denúncia, mas também, problematizam e refutam epistemológica e politicamente as violências consequentes da estrutura patriarcal. Para reafirmar seus argumentos conservadores, Hooper enfatiza: “Cusick, por exemplo, afirma que é muito claro que muitos trabalhos canônicos que representam abertamente as mulheres também representam a misoginia institucionalizada” (CUSICK, 1999, p. 482, apud HOOPER, 2006, p. 20).

Vale ressaltar que nem sempre falar numa perspectiva histórica sobre produções de mulheres se caracteriza num estudo feminista. As abordagens históricas nesses estudos são tão legítimas quanto em qualquer outro, pois a contextualização histórica não é uma exigência aos trabalhos onde tais articulações são relevantes? Por isso, é questionável enquadrar todos os estudos realizados por mulheres e/ou sobre mulheres como feministas. Mais importantes são os sentidos que se atribuem à contextualização histórica das pesquisas sobre protagonismos de mulheres na música, quando isto se configura como ferramenta para evidenciar o apagamento e as desigualdades na produção de conhecimento das mulheres dentro de uma estrutura sexista e misógina.

É preciso sublinhar que, assim como os homens, as mulheres também são educadas e ensinadas a reproduzir as práticas machistas. Portanto, culpabilizar as mulheres - principalmente aquelas que não participam das construções das pautas feministas bem como aquelas que, de alguma forma, propagam ideias sexistas em seus trabalhos - é uma forma que o autor apresenta para afirmar sua própria misoginia com discursos que foram e são outorgados numa sociedade patriarcal.

No livro *Feminine Endings: music, gender and sexuality*, a musicóloga Susan McClary faz reflexões em torno da representação musical da bravura masculina e/ou da sedução feminina no filme *Indiana Jones*, que se assemelham, em muitos aspectos, com aquelas das óperas setecentistas de Cavalli. Estas reflexões confirmam uma narrativa musical consolidada, que se mantém enraizada trezentos anos depois nas telas dos cinemas de todo o mundo. Sobre os argumentos de McClary em *Feminine Endings*, Hooper faz uma crítica deslegitimando a relevância da obra no campo musicológico ao afirmar que o estudo da autora não apresenta caráter inovador e nem conteúdo para os estudos musicológicos. Como se não fosse o bastante, ele segue afirmando:

É claro, o exemplo dado pelo *New Grove Dictionary of Women Compositors* também aponta uma espécie de duplo vínculo em que tais empreendimentos quase inevitavelmente se encontram: eles correm o risco de reinscrever a própria distinção que estão tentando apagar - em suma. Não existe Dicionário New Grove de compositores masculinos. O ponto mais fundamental, no entanto, é que, de uma perspectiva metodológica, não há nada particularmente "novo", "crítico" ou "pós-moderno em ampliar o domínio da música considerado" elegível "ou" apropriado ao estudo musicológico para incluir o composto por mulheres (HOOPER, 2006, p. 21).

Argumento como este revela nada mais que um pensamento de quem não está inteirado sobre as pautas feministas, nem atento ao que as mesmas chamam de "pensar os próprios privilégios". A citação incita vários questionamentos e alguns deles são: a qual perspectiva metodológica o autor se refere? O que ele chama de "novo" e crítico? Qual é a sua perspectiva de Pós-moderno? O que ele considera elegível ou apropriado ao estudo musicológico? Haveria apenas uma única maneira de abordagem dos estudos musicológicos? Pensaria o autor que o seu ponto de vista é o único passivo de legitimidade?

A defesa pela afirmação da dimensão humana a partir da presunção de um ser humano universal (que o faz construir sua crítica sobre *New Grove Dictionary of Women Composers*) é algo refutado nos movimentos feministas. Não nos esqueçamos que os espaços de poder sempre foram de dominação masculina, o que tornaria a criação de um *New Grove de compositores masculinos* uma ação prolixa voltada à finalidade de insuflar o ego dos compositores inseguros. Talvez personagens como o autor aqui citado precisem ostentar seus privilégios para se sentirem superiores às mulheres e demais grupos marginalizados.

5. A construção das narrativas

Historicamente, há muitos casos em que homens compositores ou instrumentistas assinam como "autores" das obras musicais compostas por mulheres de suas famílias. Do século XVII até o XX, mulheres foram invisibilizadas no campo musical e continuam sendo hoje – com algumas variações. Podemos citar alguns nomes como por exemplo, Fanny Mendelssohn, Clara Schumann, Alma Mahler, dentre outras.

No caso das mulheres negras, há um silenciamento imperativo. São poucos os estudos que falam sobre os protagonismos de musicistas negras, sendo as documentações em que se encontram registros sobre o assunto referentes ao período colonial, muitos deles relatos de europeus viajantes. O racismo patriarcal heteronormativo, unido ao classismo e demais marcadores de opressões, criou e disseminou discursos e ações que excluem as mulheres negras dos espaços de poder em

todas as instâncias da sociedade. Porém, já é de conhecimento público nomes de várias musicistas negras. Nireu Cavalcanti, em “O Rio de Janeiro Setecentista: vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte”, referencia dez nomes de cantoras/atrizes negras que atuavam nos palcos do Rio de Janeiro:

Francisca de Assis - 1810 interpretou a "Poesia" na peça "O Triunfo da América"; Francisca de Paula - XVIII, cantora, da Companhia Lírica criada por Antônio Nascente Pinto (A.N.P.); [...] Ignês - XVIII, cantora, da Cia. Lírica de A.N.P.; Jenoveva - XVIII, cantora, da Cia. Lírica de A.N.P.; [...] Joaquina Maria Conceição, vulgo 'Joaquina Lapinha' - 1810, atriz e contralto, interpretou a "América" na peça "O Triunfo da América"; [...] Luisa - XVIII, cantora, da Cia. Lírica de A.N.P.; [...] Lobato Maria Cândida - 1810,- atriz, interpretou a "Gratidão" na peça "O Triunfo da América"; [...] Maria Jacinta, vulgo "Marucas" - XVIII, cantora, da Companhia Lírica de A.N.P.; Paula - XVIII, cantora, da Cia. Lírica de A.N.P.; [...] Rita Felicianna - 1810, atriz, interpretou a 'Vingança' na peça 'O Triunfo da América' [...]. (CAVALCANTI, 2015, pp. 580-581).

Segundo Budasz, Curt Lange apresenta dois nomes de cantoras líricas negras no século XVIII. “Existem registro de pagamento às cantoras: Ana Joaquina - (4 oitavas) e Violante Mônica (4 oitavas)”. (BUDASZ, 2008, p. 127). Sampaio relata que “o professor Antônio Carlos dos Santos encontrou um documento datado de 1860, contendo cinco nomes de negras dedicadas à música vocal”. Os nomes que ele apresenta são das sopranos: “Leonor Joaquina, Inácia Francisca, Maria da Conceição e das contraltos: Maria Josefa, Bona Luísa” (SAMPAIO, 2008, p. 29).

Em uma consulta no Álbum de Docente do Centenário da Escola Nacional (atual Escola de Música da UFRJ) organizado por Francisco Manoel da Silva e Joanídia Sodré em 1848, encontramos registros de várias professoras e professores de descendência africana lecionando em diversos instrumentos e disciplinas teóricas. Um exemplo é a própria Joanídia Sodré, uma mulher negra que assumiu o cargo de Direção da Escola. Nele aparecem também a professora e intérpretes Camila da Conceição e Izaíra de Oliveira - este é o nome que a cantora assumia publicamente, porém, no registro de ata da Escola aparece Isaíra de Oliveira, dentre vários outros.

O racismo patriarcal heteronormativo se estabelece por hierarquias. Esta é explicada por Lélia Gonzalez (2018, *passim*), segundo a qual o imperialismo patriarcal eurocristão se constitui em uma estrutura pautada no privilégio social e epistêmico e por isso, as sociedades que sofreram o processo de colonização produzem seus saberes de forma colonizada. Em um modelo hierarquizado na produção de saber, onde o conhecimento ocidental é posicionado como universal, ela aponta a necessidade de descolonização da produção de conhecimento.

A ideia referencial que gera um contrassenso ao pensamento do musicólogo é o conceito de *Lugar de fala*. Outro conceito igualmente importante é o de *Epistemicídio*. Segundo Sueli Carneiro em sua tese de doutorado *A Construção do outro como não-ser como fundamento do ser*, epistemicídio é um conjunto de intentos por parte da cultura hegemônica instituída que perpassam pela anulação, desqualificação, assim como a produção de discursos de deslegitimação da capacidade cognitiva e intelectual acerca dos povos subjugados por meio das diferentes mídias e mecanismos de anulação do ser do Outro. “É uma forma de sequestro da razão em duplo sentido: pela negação da racionalidade do Outro ou pela assimilação cultural que em outros casos lhe é imposta” (CARNEIRO, 2005, p. 97).

Sobre a lógica patriarcal que modula a linguagem, os discursos e a estrutura musical, Susan McClary utilizou a epistemologia feminista como lente para visualizar, ressaltar e problematizar os discursos que estão argamassados no pensamento e nas práticas da música de concerto. No capítulo *Constructions of Gender in Monteverdi's Dramatic Music* [Construção de Gênero na Música Dramática de Monteverdi] ela destaca que desde o século XVII compositores enfrentam problemas no campo da representação sobre o masculino e feminino no campo da música dramática, principalmente na ópera. “É possível traçar alguns dos sinais musicais para a masculinidade ou feminilidade que são exibidas na ópera indo de volta a gêneros anteriores, como o Madrigal” (MCCLARY, 1991, p. 36).

Ela avalia que a ópera é influenciada pelo conteúdo erótico que se configura como a temática central do repertório madrigalesco. Nos madrigais, as subjetividades, os desejos e as paixões masculinas expressavam a narrativa dominante da cultura ocidental. Para a autora, a ópera se configura no principal meio de propagação da ideia ocidental de gênero e sexualidade. *Em L'Orfeo*, segundo McClary, Monteverdi criou a retórica da sedução.

Um processo de excitar artificialmente as expectativas e, em seguida, deliberadamente canalizar os desejos dos ouvintes. O sexy, arrogante e carismático Orfeo é melhor ilustrado em seu primeiro enunciado - a canção de casamento "Rosa del Ciel." (MCCLARY, 2002, p. 39).

Ela demonstra também como Monteverdi construiu na personagem feminina *Proserpina* a retórica da sedução dentro de uma lógica patriarcal e autoritária.

Naomi André afirma que na ópera *Carmen*, de Bizet, visualizamos os códigos tradicionais de masculinidade na personagem de Dom José. Quando Carmen se volta para ele, Dom José se torna cada vez mais incapaz de resistir às suas exigências e

encantos. Quando ela o refuta e afirma que não o ama mais, seu desespero aumenta, fica mais doloroso e ele se transforma em bandido.

Ao contrário da independência de Carmen, em que ela permite a todos e, mais importante, a si mesma tomar suas próprias decisões, apesar da pressão para atender às convenções, Don José perde o controle de suas ações e seu senso interior de justiça. Procedendo sem uma base moral, ele apaga efetivamente seu próprio desejo de seguir em frente. Suas palavras finais, que concluíram a ópera, mostram sua capitulação à autoridade que ele acabara de desconsiderar e sua consequente admissão de culpa: "Você pode me prender, fui eu quem a matou (ANDRÉ, 2016, p. 124).

Ela sublinha que muitas dessas versões sobre Carmen apresentam uma perspectiva que naturaliza o medo acerca de estrangeiros e promove a internalização de ideologias racistas.

6. Dos estudos interseccionais

Tecemos nossas considerações ao conceito de "Interseccionalidade" na perspectiva da Kimberle Crenshaw e Lélia Gonzalez. Para Kimberle Crenshaw, "[A] interseccionalidade visa incluir questões raciais nos debates sobre gênero e direitos humanos e incluir questões de gênero nos debates sobre raça e direitos humanos. Ela procura também desenvolver uma maior proximidade entre diversas instituições." (CRENSHAW, 2002, p. 8). A autora destaca as múltiplas violências das quais as mulheres negras são vítimas: no contexto racial, em que são afetadas pela violência contra xs negrxs, e no contexto de gênero, quando são afetadas pela violência contra as mulheres: "No entanto, quando as leis não preveem que as vítimas da discriminação racial podem ser mulheres e que as vítimas da discriminação de gênero podem ser mulheres negras, elas acabam não surtindo o efeito desejado e as mulheres ficam desprotegidas" (CRENSHAW, 2002 p. 8).

No Brasil, a socióloga Lélia Gonzalez foi uma das principais estudiosas a colocar o conceito de interseccionalidade como campo epistemológico em seus estudos. Em *Cultura, etnicidade e trabalho: efeitos linguísticos e políticos da exploração da mulher*, ela faz uma reflexão sobre como os marcadores de raça e classe são utilizados pela estrutura econômica e política, onde juntos operam de forma a determinar a classe econômica e a posição social de mulheres negras na sociedade brasileira. A socióloga aponta que o marcador de raça determina o de classe dentro de uma sociedade estruturalmente racista. A estrutura econômica capitalista brasileira, por exemplo, se estruturou a partir da escravidão indígena e negra. Podemos entender então que neste país o capitalismo se mantém por meio da exploração e do racismo, sendo os grupos raciais negro e branco economicamente desfavorecido afetados de forma distinta. Essa

categoria metodológica é algo relevante para se desnaturalizar essa narrativa negativa sobre as mulheres negras, pois elas formam um dos grupos que sempre foram atuantes na música.

A atuação das mulheres negras no âmbito musical é uma realidade não só comprovada pelo tempo e por documentos históricos, mas pela presença de inúmeras musicistas negras desde o período colonial. Por esta razão Jurema Werneck Pinto, em *O Samba Segundo as Ialodês: mulheres negras e a cultura midiática*, ressalta a importância dos estudos feministas visto pela perspectiva das mulheres negras, pois, para ela,

a desigualdade social produzida poderia exigir deste segmento particular o desenvolvimento de estratégias [...]. Ou seja, as mulheres negras seriam provocadas a produzir práticas inovadoras que podem resultar em instabilidades, ou mesmo em mudanças do *status quo*” (WERNECK, 2007, p. 1).

A negação ao reconhecimento da produção artística e intelectual das mulheres negras é algo cada vez mais evidente e indiscutível. Partindo desta constatação, as mulheres negras têm partido do seu lugar de subjugadas para reivindicar reconhecimento como forma de romper com o racismo estrutural e estruturante. Diante de tantos desafios, uma questão relevante no debate sobre feminismo e musicologia/música é a superação dos estorvos históricos arquitetados sob o tabu do debate público em torno do racismo e pela exaltação da miscigenação e do mito da democracia racial. Outra é, também, a que diz respeito ao processo de inovação dos aspectos paradigmáticos das bases epistêmicas, alinhando-se com as novas correntes de produção de conhecimento.

A atual produção de narrativas deve observar, sobretudo, a presença de “novos” sujeitos que antes estavam fora do contexto e que agora não só adentram esse universo, como também questionam as estruturas tradicionais e reivindicam novas práticas. Práticas que promovam experiências não somente de vivência da diferença, mas, principalmente, de protagonismos enquanto agentes produtores de saberes, lugar de fala e representatividade. Refletir sobre o feminismo na musicologia numa perspectiva interseccional, implica diretamente incitar debates sobre os diferentes grupos estéticos, músicas, fazeres musicais, étnicos raciais e locus social, bem como as formas em que cada grupo é atravessado pela estrutura social, considerando os *status quo* instituído.

7. “Ópera negra”, sem perspectiva negra

Observando-se o contexto estadunidense e brasileiro, há pelo menos duas óperas que tratam de “estórias”¹ sobre personagens negras(os) fictícias(os), criadas por autores brancos. Nos Estados Unidos, George e Ira Gershwin compuseram *Porgy and Bess* em 1935, enquanto no Brasil o poeta Ildásio Tavares redigiu o libreto da ópera *Lídia de Oxum* em 1994. Com objetivo de escrever uma ópera negra, Tavares convidou o compositor Lindemberg Cardozo para musicar seu texto. A partir dessas alegorias, os autores reivindicaram para si o status de patronos da identidade negra no campo musical, discurso que tem sido reproduzido pela crítica e pela mídia. Sobre *Porgy and Bess* a musicóloga Naomi André, uma das que têm estudado a temática de interseccionalidade na obra, afirma:

Desde a sua primeira encenação em 1935, *Porgy and Bess* teve uma súbita e íngreme reconhecimento como uma ópera. Ajudada pela produção da Grande Ópera de Houston em 1976 e pela produção da Metropolitan Opera em 1985, nas últimas décadas o trabalho finalmente alcançou o status de uma das grandes óperas americanas de todos os tempos (ANDRÉ, 2016, p. 85).

André aponta problemas na concepção de George e Ira Gershwin. Um deles é o fato de os compositores chamarem sua obra de “*American folk opera*”. Embora achasse esse termo positivo, a musicóloga ressalta que todos esses termos já não mais se enquadram na descrição da década de 1930 na sociedade, nos estudos musicológicos e culturais estadunidenses. Ela questiona: O que era música americana nessa altura da história? A que a palavra “*folk*” se refere e qual seu significado nos anos de 1930? Antes dos Gershwin, outras(os) compositoras(es) já haviam composto músicas com temas afro-americanos, bem como as(os) próprias(os) compositoras(es) negras(os) que harmonizaram *Negro spiritual* e outros tipos de músicas.

Parece evidente que o *Spirituals* e a música negra nessa época tinham algo central a ver com a identidade americana. Vemos líderes na imprensa branca e negra, bem como a primeira geração de compositores americanos nas viradas do século XIX até o século XX, sendo atraídos para vários repertórios da música negra (ANDRÉ, 2016, p. 94).

Naomi André problematiza a concepção de “*folk*” utilizada por George Gershwin, uma vez que o compositor afirma ter escrito seus próprios *spirituals* e canções folclóricas. Para ele, *Porgy and Bess* traz uma música folclórica real, embora de sua autoria. Em artigo, o compositor de *Porgy and Bess* escreveu:

Desde a abertura de *Porgy and Bess*, tenho sido perguntado frequentemente por que é chamado de ópera folclórica. A explicação é simples. *Porgy and Bess* é um conto popular. Seu povo naturalmente

¹ O termo estória (com “e”) é aqui utilizado em tom provocativo, aludindo à antiga prática de empregar a palavra história (com “h”) somente quando se tratava de relatar fatos reais do passado.

cantava música folclórica. Quando comecei a trabalhar na música, decidi contra o uso de material folclórico original porque queria que a música fosse toda de uma peça. Por isso eu escrevi meus próprios espirituais e *folksongs*. Mas eles são música folclórica real - e, portanto, estando em forma de ópera, *Porgy and Bess* se torna uma ópera folclórica (GERSHWIN, *apud* ANDRÉ, 2016, p. 95).

Sobre essa afirmativa, a musicóloga enfatiza que Gershwin parece não ter coerência sobre o seu entendimento do termo. Segundo a autora, “parece estar dizendo duas coisas: que a música é música folclórica de verdade, mas que escreveu suas próprias canções folclóricas originais”. A respeito das críticas de vários estudiosos ao compositor, ela diz que:

Richard Crawford escreve sobre essa afirmação como um exemplo de “*fakelore*”, um termo cunhado por Richard Dorson em 1950, no qual os “dados brutos do folclore [são falsificados] por invenção, seleção, fabricação e processos similares de refinamento para ganho capitalista (ANDRÉ, 2016, p. 95/96).

Além disso, a musicóloga destaca que há vários pontos de discussão em torno de *Porgy and Bess* que são predominantes na literatura, como as questões de gênero e de raça. A ópera reforça o estereótipo sobre a sexualidade da mulher negra, bem como nuances racistas. Na mesma linha segue a “ópera negra brasileira” *Lídia de Oxum*, de Ildásio Tavares e Lindembergue Cardoso, em que um dos objetivos era também tratar das questões identitárias raciais brasileiras. Porém, o libretista tematiza as questões identitárias brasileiras por meio de provocações, a partir de uma perspectiva essencialista e baseada na estrutura racial dos Estados Unidos. Naquele país, a estrutura racial se pauta na origem - genótipo - enquanto no Brasil a estrutura é baseada no fenótipo - de marca. Além disso, a trama é contextualizada numa construção de escravidão do século XIX.

A ideia de uma modernidade que promove e celebra a miscigenação e a democracia racial é o fio condutor das concepções dos autores de *Lídia de Oxum*. Assim, eles colaboram com a criação de um imaginário de inclusão e de uma sociedade igualitária, onde os diversos grupos étnico/raciais, opressor e oprimidos, vivem harmonicamente. Visualizamos na obra a naturalização de estigmas e estereótipos sobre a sexualidade da mulher negra e a desigualdade de gênero.

Fazendo um paralelo entre a obra de Gershwin, à qual Tavares tece duras críticas, pode-se afirmar que *Lídia de Oxum* carrega problemas semelhantes aos da ópera estadunidense. Tavares acusou George e Ira Gershwin de reproduzirem os estereótipos de *A Cabana do Pai Tomás*, escrito por Harriet Beecher Stowe em meados do século XIX. Porém, a mesma ideia de negro “*subserviente*” se projeta em *Lídia de Oxum*,

evidenciando que *Porgy and Bess*, *A Cabana do Pai Tomás* e *Lídia de Oxum* são peças do mesmo quebra-cabeças, apesar do distanciamento temporal. Uma produção que ilustra o pensamento racial da colonização, deveras introjetado nas sociedades colonizadas e que se faz dominante por meio das elites escravocratas.

8. Ópera, raça, gênero e representação: perspectivas negras

Ao contrário da presunção de Tavares e Gershwin, cujas obras narram ideais e fantasias romantizadas, há outras óperas e autoras(es) negras(os) que representam a história, os desejos e a cultura negra. Entretanto, tais obras e autoras(es) são invisibilizadas(os) pela supremacia branca patriarcal capitalista, que sempre se apropriou da cultura de grupos marginalizados para consumação de suas necessidades - sejam estas de caráter financeiro, sexual e/ou derivadas da crise Ocidental.

A ópera *Trouble Island*, composta pelo afro-americano William Grant Still em 1949, é considerada a primeira ópera a ser produzida no Teatro de Ópera de Nova York. A dramaturgia narra fatos históricos dos principais líderes dos levantes pela independência do Haiti, por ser este país, o primeiro do Continente americano a abolir o sistema escravagista.

Na África do Sul, país que tem lançado atualmente no campo operístico mundial grandes intérpretes, também há compositores negros disputando as narrativas no campo da representação da identidade cultural negra. Escrita em Zulu, a ópera *Princess Magogo kaDinuzulu* do compositor sul-africano Mzilikazi Khumalo, escrita em 2002, fala da história da princesa Constance Magogo kaDinuzulu. Ela era compositora de música clássica e cantora, e enfrentou as estruturas de opressão da África do Sul.



Figura 1: Princess Magogo - Zulu Princess. Foto disponível em: South African History Online ²

² Princess Magogo | South African History Online. Disponível em: <https://www.sahistory.org.za/people/princess-magogo>. Acesso em: 16/05/2019 às 22:17 hrs.

Segundo a matéria “Ravinia kicks off centennial with story of Zulu princess”, do *Chicago Tribune*, a ópera foi estreada nos EUA no Ravinia Festival 2004, em Chicago.³ “*Princesa Magogo kaDinuzulu*, teve um grande sucesso em sua estréia mundial em maio de 2002, na cidade irmã de Durban, em Chicago [...], foi transmitida ao vivo pelos EUA e pelo mundo através das instalações da estação de belas artes de Chicago WFMT-FM 98.7” (CHICAGO TRIBUNE, 2004).

Por sua vez, o compositor Bongani Ndodana-Breen escreveu o texto musical da ópera *Winnie: The Opera*, com libreto de Warren Wilensky e Mfundu Vundla. O drama conta, por meio de um roteiro adaptado, a história de vida de Winnie Mandikizela - Mandela. A estreia mundial, que foi encenada para a própria Winnie Mandela no State Theatre de Pretoria em 28 de abril de 2011, teve a direção de Shirley-Jo Finney e regência de Jonas Alber. A cantora lírica Tsakane Maswanganyi interpretou a protagonista Winnie Mandela. Após a apresentação Winnie Mandela fez um discurso, no qual não somente endossou a relevância da obra, como também elogiou as lutas políticas pela soberania da África do Sul e as pautas antirracistas.



Figura 2: Winnie Madikizela - Mandela. Foto disponível na internet.

Segundo Naomi André, “*Winnie: The Opera* não é uma ópera que simplesmente mostra um esforço de boa fé. Winnie é uma produção que pertence ao repertório da ópera e mostra novas direções para o futuro do gênero” (ANDRE, 2016, p. 182).

³ Chicago Tribune: Ravinia kicks off centennial with story of Zulu princess. Disponível em: <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-2004-05-30-0405300405-story.html>. Acesso em: 16/05/2019 às 22:18 hrs.

9. Ópera, raça, gênero e composição: perspectivas negras

O campo da composição na música tradicional de concerto europeia segue uma estrutura social construída sob a dominação masculina. Isso se reflete no cenário contemporâneo quando nos debruçamos sobre questões relacionadas à presença de mulheres neste campo. O difícil acesso a documentos e nomes de mulheres compositoras é, na realidade, fruto de tal estrutura. Mas, longe de ser um imperativo na afirmação da ausência destas compositoras, a ausência de registro aponta para uma negação de sua existência. Trata-se do apagamento de histórias de vidas, e negar história é negar a própria existência dessas mulheres.

Ao fazermos um recorte interseccional de gênero e raça, a situação fica ainda mais difícil. Porém, novamente, isso não significa que não hajam mulheres negras atuando no campo da composição e da produção musical. Toni Morrison, escritora e editora afro-americana, e vencedora do Nobel de Literatura de 1993, escreveu o libreto da ópera *Margaret Garner*, cuja composição musical foi feita por Richard Danielpour. A ópera tem dois atos e baseia-se na vida da escrava fugitiva Margaret Garner. Morrison explora a pauta da liberdade, relações pessoais e comunitárias. Músicas da tradição afro-americana religiosa também são utilizadas.



Figura 3: Toni Morrison. Foto: disponível na internet

No artigo *Margaret Garner: The Premiere Performances of Toni Morrison's Libretto*, La Vinia Delois Jennings,⁴ professora de humanidades, literatura e cultura americana do século XX na Universidade do Tennessee, traz dados que comprovam a vida de Margaret Garner:

⁴ Disponível em: <https://www.upress.virginia.edu/title/5000>. Acesso em: 16/ 05/2019 às 22:38 hrs.

Em janeiro de 1856, Margaret Garner - uma mulher escravizada em uma plantação de Kentucky - correu com membros de sua família para o estado livre de Ohio. Enquanto os caçadores de escravos tentavam capturar os fugitivos em Cincinnati, Garner cortou a garganta de sua filha de dois anos e meio para impedir seu retorno à escravidão (JENNINGS, 2016, University of Virginia Press).

Angela Davis, no livro *Mulheres, Raça e Classe* também faz referência à história de vida desta ex-escravizada:

Pode-se compreender melhor agora uma pessoa como Margaret Garner, escrava fugitiva que, quando capturada perto de Cincinnati, matou a própria filha e tentou se matar. Ela se comprazia porque a menina estava morta: "assim ela nunca saberá o que uma mulher sofre como escrava" e implorava para ser julgada por assassinato: "Irei cantando para a forca em vez de voltar para a escravidão" (DAVIS, 2016, pp. 33-34).

Toni Morrison já havia escrito sobre Margaret Garner no romance *Beloved* (1987), vencedor do Prêmio Pulitzer em 1988, quando foi convidada por Richard Danielpour para elaborar o libreto da ópera que ele desejava produzir. Ao contrário dos autores de *Lídia de Oxum* e *Porgy and Bess*, Danielpour entendeu que o exercício da escuta seria o fator central para a criação de uma obra que representasse a história de um grupo do qual ele não fazia parte. Talvez este tenha sido o diferencial que garantiu o sucesso da obra, apontada por La Vinia Delois Jennings como "Uma Nova Ópera Americana, cujo mundo estreou em Detroit em 2005" (JENNINGS, 2016).

A compositora cubana Tânia Leon⁵ compôs o texto musical e o libreto da ópera *Scourge of Hyacinths* em 2005. O texto poético é baseado em *Samarkand* – uma peça de autoria do escritor e dramaturgo nigeriano premiado com o Nobel de Literatura, Wole Soyinka. A ópera foi encomendada em 1994 pela Bienal de Munique, onde ganhou o Prêmio BMW como melhor nova ópera do festival. A obra retrata um contexto na África e conta a história de um preso político, cuja tentativa de fuga é frustrada. Apresenta um grande lirismo e ricos timbres instrumentais afro-latinos. Em 2001 a peça recebeu três apresentações durante o Festival Centro Histórico na Cidade do México. A compositora, que utiliza técnicas da música contemporânea ocidental, foi diretora e compositora do Dance Theatre of Harlem. Foi também responsável pela direção musical de *The Wiz*, na Broadway, e pelo ensino de composição no Brooklyn College.

⁵ Link do site da Tânia Leon: <http://www.tanialeon.com/bio.html>. Acesso em: 16/05/2019 às 22:50 hrs.



Figura 4: Tania León. Foto: disponível na internet.

Considerações preliminares

A partir da observação dos fenômenos da colonização que se baseiam em elementos como racismo e patriarcalismo, mostramos como tais estruturas de opressão operam de forma impactante e decisiva na definição de lugares, no acesso e no fazer musical. Pensando nas condições de homens e mulheres negras, estas questões assumem proporções preponderantes.

Mostramos também que o racismo individual, bem como o institucional e o estrutural, propiciam que a opressão de raça se configure no mito fundante dos critérios e parâmetros das relações pessoais, profissionais e sociais. Uma vez que as relações são orientadas pela lente do racismo, torna-se inevitável a marginalização de quem não compõe o grupo posicionado como humano na sua totalidade.

Sendo assim, *Locus sociais* distintos são estabelecidos de forma que cada grupo racial vivenciará de forma específica e particular as normas que lhe forem impostas. Cada grupo terá seu lugar de fala relativizado pelas regras formuladas por uma sociedade sustentada pela dominação patriarcal, ficando, portanto, suscetível à autorizações discursivas que determinam quem pode falar.

A autorização discursiva é uma das razões que faz com que musicólogos como Giles Hooper se sintam à vontade para deslegitimar o feminismo e os estudos de gênero enquanto campo epistemológicos. Essa mesma autorização discursiva fez com que George e Ira Gershwin, assim como Ildásio Tavares e Lindembergue Cardoso,

reivindicassem para si o status de patronos da promoção de identidades culturais negras, inclusive, desqualificando intelectuais e expressões culturais negras.

Considerações intermediárias

Tudo isso nos permite refletir sobre como, dentro desta estrutura de dominação racial e patriarcal, os conceitos e termos são desconectados de seus contextos e utilizados como instrumentos de alienação e dominação do outro. Um exemplo a ser citado aqui é a ideia de "*ópera negra*", cujo significado não está evidenciado. Será que o fato de alguém tratar de questões afirmando, supostamente, ilustrar "os negros", basta para se afirmar que tal questão é negra?

Observamos, também, como o termo "negros" vem sendo compreendido e utilizado por pessoas e culturas hegemônicas. Após muitos debates, o termo foi escolhido pelo Movimento Negro Brasileiro como categoria identitária política, a partir da definição sistematizada pelo sul-africano Stephen Bantu Biko, para quem ser negro é, "em essência, a percepção pelo homem negro da necessidade de juntar forças com seus irmãos em torno da causa de sua atuação – a negritude de sua pele – e de agir como um grupo, a fim de se libertarem das correntes que os prendem em uma servidão perpétua (BIKO, 1971, UNEB). Biko foi um dos grandes ativistas da luta anti-apartheid na África do Sul, nas décadas de 1960 e 1970.

Segundo Biko, ser negro ou negra significa lutar contra a ideia de que pessoas descendentes de africanos e africanas são apenas apêndices dos brancos e/ou brancas. O ativista vê neste termo a capacidade de contestar a suposta inferioridade das pessoas negras, o paternalismo das brancas, bem como os processos de branqueamento; conferindo à comunidade negra um reconhecimento de sua negritude positivada e a emancipação no combate à violência simbólica. Ou seja, a definição de negro passa, necessariamente, pelas experiências e vivências de pessoas negras. Logo, se óperas como *Porgy and Bess* e *Lídia de Oxum* não levam em consideração o lugar de fala das pessoas negras, não podem ser consideradas mais que "estórias" criadas por pessoas que possuem autorização discursiva.

Ao levantar pontos como os aqui discutidos, ressaltamos que não é nossa intenção censurar qualquer abordagem sobre as questões da negritude na ópera ou em quaisquer outras expressões artísticas. Queremos, sim, problematizar o padrão corrente de representação, que serve apenas para manter o status quo instituído, reproduzindo racismo, estigmas e estereótipos de pessoas negras. Ora, existem artistas negras(os) que atuam neste campo e que, para assumir plenamente sua humanidade negra, precisam se

ver representadas(os) e às suas culturas. Não abordar elementos da cultura negra é também uma forma de promover o racismo.

O que se reivindica aqui é uma mudança na perspectiva e numa retórica que já não cabe na sociedade atual (ainda que tenhamos consciência de que muitos valores conservadores estejam, ultimamente, sendo resgatados por pessoas e/ou entidades representantes do poder). Para colaborar com tal mudança gostaria de ressaltar, no campo da música, as óperas que podem ser consideradas negras a partir da definição de Steve Biko. Ao contrário das obras citadas na parte inicial deste texto, que servem para reprodução de estereótipos acerca da população negra, os dramas escritos por autoras(es) negras(os), evidenciam o quanto tais perspectivas se distanciam do pensamento colonial escravagista. As obras de autoras(es) negras(os) atuam dentro de um contexto de disputa de narrativa e fazem abordagens críticas, exercendo o ativismo político.

Considerações finais

As(os) artistas negras(os) utilizam a arte como instrumento para falar de questões estruturais da sociedade. Isso pode ser observado com certa facilidade, uma vez que as obras ou se baseiam em fatos reais, ou tratam de pessoas negras que, embora desfrutem de carreiras sólidas, mesmo assim são invisibilizadas. É praticamente inexistente a divulgação destas obras, ao mesmo tempo em que há um vasto registro de óperas como *Porgy and Bess* em publicações sobre ópera negra. O silenciamento do protagonismo de negros e, especialmente, de negras, é consequência tanto do racismo quanto do sexismo, já que as obras dos autores negros, ou falam de mulheres negras, ou foram compostas pelas mesmas. Para colaborar com tal mudança gostaria de ressaltar, no campo da música, as óperas que podem ser consideradas negras a partir da definição de Steve Biko.

Referências

- ALMEIDA, Silvio. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- ANDRÉ, Naomi. *Black Opera: History, Power, Engagement*. Illinois: University of Illinois Press, 2018.
- BIKO, Bantu S. *A Definição da Consciência Negra*. Salvador: Núcleo de Estudantes Negras “Ubuntu”, Universidade do Estado da Bahia – UNEB, 1971.
- BITTENCOURT-SAMPAIO, Sérgio. *Música. Velhos Temas. Novas Leituras*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2016.
- BUDASZ, Rogério. *Teatro e música na América Portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder*. Curitiba: DeArtes UFPR, 2008.

- CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro Setecentista: vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004, Ed. Digital, 2015.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tese (Doutorado em Educação). São Paulo: USP, 2005.
- CELINA, Clara. As diferentes concepções que o Pós-Modernismo abarca. Em: *Pauta*. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/empauta/2016/10/as-diferentes-concepcoes-que-o-pos-modernismo-abarca/>.
- COLLINS, Patrícia H. *Black feminist thought: knowledge, consciousness and the politics of empowerment*. New York: Routledge, 2000.
- DAVIS, Angela Y. *Mulheres, Raça e Classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- Dossiê Mulheres Negras. “A situação dos direitos humanos das mulheres negras no Brasil: violência e violações”. *Geledés - Instituto da Mulher Negra e Criola*. Org. de Mulheres Negras, 2016.
- GONZALES, Lélia. *Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa*. Coletânea Organizada Ed. UCPA. Rio de Janeiro: Diáspora Africana, 2018
- HOOPER, Giles. *The discourse of musicology*. Aldershot: Ashgate, British Library, 2006.
- MCCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2002.
- RIBEIRO, Djamilá. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- WERNECK, Jurema P. *O Samba Segundo as Ialodês: mulheres negras e a cultura midiática*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

EUNICE KATUNDA:

**O CAMINHO INCERTO
DE UM GÊNIO CERTO**

Revista **Música** | vol. 19, n.2 |
pp. 173-196 | jul. 2019

Iracele Vera Lívero de Souza

iracele.livero@gmail.com | UNESP



**EUNICE KATUNDA:
The Uncertain Path to a
Right Genius**

Recebido em: 26/05/2019

Aprovado em: 15/06/2019

RESUMO

Este artigo é a minha interpretação da vida e obra para piano da compositora brasileira Eunice Katunda (1914-1990) em conformidade com o contexto social e o contexto da própria composição.

Apesar de discutidas questões da mulher compositora, não se pretende concluir sobre uma maneira feminina de compor.

Em todas as observações analítico-estruturais comentadas, observo uma preocupação em abordar questões de gênero, assim como investigo as dificuldades sociais experimentadas e que influenciaram sua composição.

PALAVRAS-CHAVE:

Eunice Katunda; Gênero; Piano;
Interpretação.

ABSTRACT

This article is my own interpretation of the life and output for piano of the Brazilian composer Eunice Katunda (1914-1990), according to both social and composer's context. Despite the so debated women composer questions, I don't intent to offer any conclusion about a "feminine way" of composing. I observe a concern to approach gender issues in all analyses, along with an investigation about social difficulties that have had some influence upon her.

KEYWORDS:

Eunice Katunda; Gender; Piano;
Interpretation

EUNICE KATUNDA: O CAMINHO INCERTO DE UM GÊNIO CERTO

Iracele Vera Lívero de Souza
iracele.livero@gmail.com | UNESP

Introdução

Há cerca de dez anos, quando finalizava meu Doutorado,¹ contava a um amigo o meu entusiasmo pela descoberta recente de uma compositora brasileira, Eunice Katunda, objeto de estudo da minha tese. Queria ser capaz, ao final de minha pesquisa, de realmente compreender não somente a obra musical de Eunice Katunda, assim como também o papel da mulher compositora no século XX, num universo como se sabe, tão pouco acolhedor para uma mulher.

Bem antes disso, comecei a conhecer a música de Eunice Katunda, através das pesquisas relacionadas ao *Grupo Música Viva* durante a década de 1940. O *Grupo Música Viva* composto pelos compositores Claudio Santoro, Guerra-Peixe, Edino Krieger, liderado por J. H. Koellreutter, trabalhou intensamente na criação de uma música brasileira de acordo com as novas experiências musicais europeias, com objetivo de coloca-la em pé de igualdade com a música internacional.

Inspirada por este momento da música brasileira, Katunda produz muito: compõe e tem participação fundamental como intérprete em primeira audição da música nova, ao lado de Geny Marcondes, nos programas da Radio Ministério da Educação, intitulado *Música Viva*.

A obra musical para piano de Eunice Katunda e a mulher tomam corpo neste trabalho – compreendo melhor a música de Eunice quanto mais entendo que mulher foi ela.

Neste artigo, pretendo revelar a obra da compositora, porém não de forma isolada e fora do contexto, mas suas conotações intrínsecas, no que se refere à um possível diálogo com uma tradição musical, quiçá literária e ao mesmo tempo vigorosa e com grande caráter inovador. Procuro me aproximar da obra de Eunice Katunda a partir de vários pontos, com uma abordagem estrutural e analítica (já realizado em minha tese), com a descrição de obras de outros autores que nos fazem compreender a tradição assim

¹ SOUZA, Iracele Vera Lívero. *Louvação a Eunice: um estudo de análise da obra para piano de Eunice Katunda*. Tese de Doutorado, Campinas, Instituto de Artes, UNICAMP, 2009.

como procurar estabelecer uma relação dessas obras com o cenário cultural e ideológico daquele momento.

Abordar aspectos técnicos na obra de Eunice Katunda exigiu aprofundamento das ferramentas de análise pertinentes a cada uma. A compreensão destas peças trouxe dados que me habilitam a interpretar a sua música, permeada de força em seu universo feminino. Esta pode ser uma possível história sobre a música de Eunice Katunda que eu construí. Não traço conclusões definitivas e não faço julgamento. Apenas busquei valorizar a vida e a obra de Eunice Katunda, ainda pouco conhecida na história da música brasileira.

Para além da partitura

O musicólogo Carlos Kater (2002), na travessia de suas descobertas, recupera e expõe a mulher compositora no século XX e abre caminho para novas investigações a respeito da produção musical de Eunice Katunda. Contemplar a obra desta compositora requer abordagens complementares além da música *per se*, sua estrutura e seus aspectos técnicos, para o que se está além disso – o universo que a cerca e toda produção musical do período.

Como coloca Kerman (pp. 15-18) a análise é uma poderosa ferramenta de conhecimento do repertório musical individual e geral. Mas, musicologicamente falando, ela pode ser um posto de vista limitado; e, então “uma demonstração teórica pode ser legitimamente tão abstrata quando os demonstradores necessitam para provar seu ponto”.

No entanto, isto levanta questões, especialmente por quê “os analistas deveriam se concentrar somente na estrutura interna das obras de arte individuais e não se importarem com assuntos como a história, a comunicação, os afetos, os textos e os programas, a existência de outras obras de arte e muito mais”. Em suma, um contexto de influências na vida tanto quanto nas obras dos criadores.

Sob este ponto de vista, pretende-se de um lado seguir uma orientação analítica, e por outro uma orientação que vai além da partitura, levando-se em conta as múltiplas forças que interagem na criação musical (TOMLINSON, 1993).

Portanto, além da análise descritiva da obra de Eunice Katunda, reconheceremos sua integração com a história, procurando contextualizar e situar essa obra e sua compositora. Destarte, procura-se entender e relacionar Eunice com as tradições e ideologias, caminhos e descaminhos da vanguarda na música do século XX.

A compositora e a questão do gênero

O feminismo ao longo do tempo vem se manifestando historicamente em “ondas”, em seus fluxos e refluxos. Diferentes autoras relatam que a obra do filósofo Poulin de la Barre (*Sobre a Igualdade entre os sexos*, 1673) e os movimentos das mulheres durante a Revolução Francesa, foram um dos momentos-chave na articulação do feminismo moderno. É importante lembrar que três meses após a queda da Bastilha, cerca de seis mil mulheres parisienses marcharam para Versalhes com a finalidade de escoltar o rei até Paris de onde seria muito mais difícil fugir dos grandes problemas do povo (GARCIA, 2015).

Muitas mulheres afrontaram esta temática feminina, entre elas Olympe de Gouges (1748-1793) que escreveu a *Declaração dos Direitos das Mulheres e das Cidadãs*, em 1791, cuja intenção era conscientizar as mulheres de seus direitos negados – liberdade, propriedade e o direito a participação política.

Porém a Revolução Francesa representou a derrota para o feminismo, cuja presença foi proibida em qualquer tipo de atividade política. E para piorar, o Novo Código Civil napoleônico deixou à mulher o legado de menoridade perpétua, sem direitos de administrar suas propriedades, manter uma profissão sem permissão dos maridos. Fora do sistema de educação formal, as mulheres passaram a lutar pelo voto e pela entrada nas instituições de ensino. Este foi o objetivo do sufragismo que marcou o começo da segunda “onda” do feminismo.

No século XIX, o feminismo aparece, pela primeira vez, como um movimento social de âmbito internacional. A Revolução Industrial e o capitalismo geravam inúmeros problemas sociais. Às mulheres eram negados direitos civis e políticos, as proletárias ficavam à margem da riqueza produzida pela indústria, em situação de miséria. A tendência igualitária predominou tanto na versão burguesa quanto na socialista, esta última mais atenta às condições de igualdade sociais e econômicas do que política e civil. (GARCIA, 2015).

O movimento feminista nos Estados Unidos, paralelamente aos problemas da escravidão negra, favorecidos pela igreja protestante, permitiram que a mulher aprendesse a ler e escrever assim como participar em tarefas na igreja. Nesse contexto se desenvolveu uma classe média de mulheres educadas que formaram o núcleo do feminismo norte americano no século XIX. Durante o Congresso antiescravista mundial (Londres, 1840), mulheres delegadas norte-americanas escandalizaram com suas presenças e não sendo reconhecidas foram impedidas de participar. Apesar de todo esforço na luta pelo fim da escravidão, às mulheres foi negado o direito do voto, este

cabia agora aos escravos homens libertos. Nem mesmo o movimento abolicionista manifestou apoio, por medo de perder o privilégio do voto adquirido. (GARCIA, 2015).

As inglesas conseguiram o voto depois da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). O fim da guerra trouxe reformas bastante progressistas, o voto feminino entre elas. Na maioria dos países desenvolvidos, o voto das mulheres já era uma realidade. Este período entre guerras foi marcado pela decadência dos movimentos feministas, muitas mulheres abandonaram a militância. Não foi possível competir com os partidos políticos institucionalizados. A taxa de natalidade estava caindo e a este fato a mulher, agora mais independente, era a culpada. A segunda “onda” do feminismo estava concluída.

Foi a obra de Simone de Beauvoir (*O Segundo Sexo*, 1949), que colocou as bases teóricas para uma nova etapa (GARCIA, 2015). *O Segundo sexo* será o alicerce do feminismo dos anos 1950 e se converteu no livro mais lido pela nova geração de feministas, constituído pelas filhas das mulheres que obtiveram o direito do voto, agora universitárias. Foram estas mulheres que protagonizaram a terceira “onda” do feminismo.

A partir de 1975, o feminismo floresceu em cada lugar do mundo com suas características, tempos e necessidades próprias. Na década de 1980 a teoria feminista conseguiu dar a sua interpretação da realidade um status acadêmico. Ela se centra no tema da diversidade entre as mulheres e nas implicações práticas e teóricas desta diversidade (GARCIA, 2015).

Neste século XXI, impulsionada pelos meios de comunicação e redes sociais, estamos vivendo a quarta “onda”. O que une e necessita tornar-se realidade é o fato de que os direitos das mulheres são direitos humanos, tudo isso aliado à criação de novos modelos de relações pessoais e diferentes opções de vida.

A criação de uma nova visão de pensamento que coloque as mulheres presentes na construção da história, que as retire da posição desfavorável e da invisibilidade, se faz necessário. O processo de exclusão determinou a escassez de dados sobre as mulheres em comparação aos dos homens. No entanto, esse fato pode ser superado se, com afincos resolvermos escavar a história.

As compositoras foram raras e esquecidas e, salvo exceções, foi o universo masculino que, conforme seus parâmetros, regulou as ações e condutas das mulheres. Conforme confirma Algranti (1993, p. 81), conselhos e advertências sobre a conduta ideal para as mulheres sempre existiram. Antes de serem escritos e agrupados em corpos sistemáticos, com certeza devem ter sido transmitidos oralmente, baseados nas tradições das sociedades e nos papéis que se esperavam que as mulheres desempenhassem. Na

maior parte das vezes, os compêndios de comportamento foram redigidos pelos homens e resumem as imagens ideais que estes possuíam sobre as mulheres.

As compositoras que se sobressaíram, assim o fizeram “certamente porque não fo[ram] um modelo de mãe, porque rejeit[aram] os códigos sociais [...] e porque cism[aram] de seguir uma profissão masculina”, como fala Michele Friang em sua biografia sobre Augusta Holmès (FRIANG, apud PERROT, 2017, p. 105). Sofreram as consequências do seu tempo e foram rapidamente esquecidas. Vê-se aqui um abalo nos padrões vividos pela sociedade no que tange à representação da mulher e seus compromissos cotidianos na época.

Parece haver um consenso entre críticos musicais e a sociedade em geral de que as mulheres são excelentes intérpretes, mas que poucas se aventuraram na arte de compor. Atualmente, estes obstáculos ainda persistem. A composição musical, a política, certas práticas desportivas e ramos da ciência, do pensamento (como a filosofia, por exemplo), são vistas, ainda hoje, com ressalvas, quando pretendidas pelas mulheres.

Mulheres intérpretes, como pianistas, violinistas, cantoras líricas, não tiveram grandes impedimentos na convivência com seus pares masculinos; no entanto, no campo da regência assim como na composição, a disputa e o enfoque foram desiguais. Também no cenário de música popular, a mulher compositora receberá destaque somente a partir da segunda metade do século XX e, ainda assim, em número inferior aos homens.

No conceito masculino de que o espírito feminino carecia da necessária abstração para a criação, parecia impossível a existência de um gênio feminino que pudesse ascender sobre a masculinização da sociedade, de tal modo que mesmo algumas mulheres geniais incorporariam essa visão defeituosa da fragilidade do alcance criativo da mulher. Basta ver num pequeno exemplo: Clara Schumann (1819-1896), no século XIX, casada com o compositor Robert Schumann, manifestava uma pungente desconfiança sobre o valor de seu *Trio para violino, violoncelo e piano*, numa carta de 1846, onde o descreve como um “simples trabalho de mulher, carente de força e, aqui e acolá, também de invenção” (REICH, 2001, p. 218).

Fanny Mendelssohn (1805-1847), irmã de Felix Mendelssohn e tão dotada quanto ele, tanto para o piano como para a composição, teve de abandonar a música por motivos familiares. A respeito da música, seu pai lhe escreve: “É possível que, para ele (Felix), a música venha a ser uma profissão, enquanto, para você, não será mais do que um ornamento” (PERROT, 2017, p. 104).

Inspirada nesta profusão de ideias, sinto-me encorajada a revelar a obra de uma mulher compositora em um contexto de estudos analíticos, refletindo como questões políticas e ideológicas vieram a repercutir na obra desta compositora.

A música erudita é uma das áreas em que a situação de desigualdade de gêneros é ainda bastante visível. E se há inúmeros artigos e simpósios onde se discute a condição da mulher compositora, é porque realmente ainda o papel de compositora é visto como uma “condição”. Não há registros de discussões (ou outros), sobre o homem compositor, pois neste universo ele, homem, continua como maioria. No entanto o trabalho pioneiro de uma mulher é convenientemente esquecido por estes próprios homens compositores.

Evidenciando a relevância de uma abordagem feminista, surgiram na década de 1970 os primeiros estudos sobre o tema, cujo objetivo era encontrar mulheres esquecidas na história da música e tornar sua obra acessível.

Eunice de Monte Lima (mais tarde Eunice Catunda em virtude de seu casamento com o matemático Omar Catunda, e assumido (K)atunda após seu divórcio), nasceu no Rio de Janeiro, em março do ano de 1914. Compositora, pianista, maestrina, poetisa, integrante do Grupo Música Viva de 1946 até 1950, destacou-se pela sua habilidade técnica e criativa num momento intrigante de ruptura na música brasileira. Em seu livro sobre a compositora, Kater (2000) relata que Eunice foi uma mulher de grande capacidade autocrítica, que sempre questionou e reviu seus pensamentos ao longo da carreira.

Aos sete anos entrou para o grupo escolar, mas nunca chegou a completar o curso primário. Recebia aulas em casa de voluntários amigos, e foi aprendendo por etapas. Com onze anos deu um concerto no Instituto Nacional de Música, em seguida em Vitória, recebendo uma quantia em dinheiro suficiente para comprar um piano Steinway.

Menina prodígio, com apenas dois anos de idade sentou-se ao piano e executou, sem erro algum, uma melodia conhecida - *minha rolinha, sinhá, sinhô* -, como relata sua mãe em *As incríveis*.² Aos cinco anos tornou-se aluna de Mina Oswald, filha do grande compositor e pianista Henrique Oswald, com a qual iniciou seus estudos dos 5 aos 8 anos; dos 9 aos 12 anos passa a estudar com Branca Bilhar³, professora e compositora, filha de outra figura de proa do Rio na época, Sátiro Bilhar⁴; e, com 13 anos, vai estudar com Oscar Guanabara⁵, permanecendo até 1936. Um crítico escreve, após um concerto

² Texto datilografado como um diário. Acervo Familiar, cópia de posse desta pesquisadora.

³ Vale ressaltar aqui a grande dedicação feminina aos estudos do piano na época. O Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, no período de 1912 a 1921, atribuiu a 50 alunos e deste total 41 são mulheres. Em 1912, dentre estes laureados encontra-se Branca de Alcântara Bilhar.

⁴ Sátiro Bilhar foi um importante músico popular dos grupos boêmios de Choros frequentados por Villa-Lobos.

⁵ Oscar Guanabara foi o mais importante crítico musical da época no Rio de Janeiro.

de Eunice, que a “senhorinha não passou pelo Instituto Nacional de Música”, uma referência nacional, mas, no entanto, “exibe uma técnica transcendente, digna dos grandes virtuosos”.⁶

Por discordâncias do seu professor Oscar Guanabarro, Eunice não pode cursar o Instituto Nacional de Música. É notório saber que Eunice Katunda estudava a música de Heitor Villa-Lobos, a contragosto também do seu professor, entretanto tornou-se grande intérprete do mestre o qual a considerava sua excelente e genial intérprete.

Desde muito cedo, Eunice fora encorajada a tocar de ouvido antes mesmo de ler as notas: transpunha para o piano a música que ouvia do clube vizinho. Ela assistiu às apresentações e improvisos no ambiente de Branca Bilhar, sua professora de então. Improvisava sozinha, habilidade que continuou a desenvolver ao longo de sua vida. Harmonia, análise, contraponto foram reforçados quando Eunice tinha 19 anos e, já casada, se mudara para São Paulo. Com carta de apresentação de Oscar Guanabarro, foi estudar com Furio Franceschini, iniciando também seus estudos de composição.

Em 1941, na ocasião de sua interpretação do *Concerto para piano n. 4, op. 58* de Beethoven⁷ no Theatro Municipal de São Paulo, sob a regência do também compositor Camargo Guarnieri, Eunice passa a ser aluna de composição e de piano do mestre, já que sua orientadora Marieta Lion havia deixado o país. Este momento foi um marco na vida de Eunice, não para sua carreira de concertista, mas de compositora, que se inicia.

Quando Eunice retorna ao Rio de Janeiro, em 1946, uma nova fase se inicia na sua vida musical. Conhecendo H. J. Koellreutter, passa a estudar intensamente contraponto rigoroso, composição, estética musical, orquestração e a produção internacional dos compositores modernos. A pianista passa a ser uma compositora de vanguarda, ao lado de Cláudio Santoro, Guerra Peixe e Edino Krieger.

Eunice Katunda tem um catálogo com 81 obras registradas, entre as quais constam também obras populares arranjadas, adaptadas e/ou orquestradas por ela. São peças sinfônicas, ciclos de canções, peças para piano, coro e câmara em diversas formações.

Como já dissemos em um Ensaio na Revista Funarte:

Embora tenha sido encorajada em seu trabalho como compositora, inúmeras vezes Eunice expressou dúvidas sobre o valor criativo dele. Ou seja, pairava sempre a dúvida sobre a validade ou mesmo do valor intrínseco da composição de uma mulher no horizonte dubitativo de Eunice. Fatos pessoais e sociais estariam alimentando sua insegurança. A expectativa ainda prevalecente era a de que mulheres deveriam manter uma atitude privada e predicativos domésticos de toda boa mulher. Deve-

⁶ Jornal *Folha da Manhã*, Rio de Janeiro, 3/09/1941 s.a.

⁷ Segundo o Jornal *O Estado de São Paulo*, este concerto de Beethoven foi estreado em São Paulo por Eunice Katunda e Camargo Guarnieri na regência em 5/9/1941. *O Estado de São Paulo*, 6/9/1941.

se convir que ainda nessa década eram raros os casos de mulheres bem-sucedidas em suas carreiras como pianistas compositoras. Difícil dizer se havia discriminação, uma vez que a atividade de intérprete era mais adotada pelas mulheres e a de regente-compositora continuavam estancadas. Apesar da impossibilidade de contestar o talento e profissionalismo de Eunice Katunda como regente, pianista e compositora, em artigo de 10 de dezembro de 1955, intitulado “Uma dona de casa normal”, Arnaldo Câmara Leitão mostra as garras do seu preconceito social, reafirmando a condição de Eunice como mulher e ressaltando suas qualidades como dona de casa normal, mãe de dois filhos e dotada de atributos culinários. A matéria deixa transparente que a atuação profissional de Katunda não lhe privou dos dotes domésticos, característica de toda boa mulher. Somado a isso, suas inquietações políticas e musicais, manifestadas em documentos da época, podem ter aumentado seu desconforto com a composição; embora não pareçam ter afetado suas ambições para uma carreira de concertista. No entanto, apesar de sentimentos alternativos sobre seus poderes criativos, Eunice continuou a compor até 1983, com um período de maior produção nas décadas de 1950 e 1960 (LACERDA, 2018).

A Compositora e sua obra: Katunda e o tratamento do dodecafonismo ⁸

A partir de 1946, Eunice se consagra como compositora. Neste momento era discípula de Hans-Joachim Koellreutter, no Rio de Janeiro.

Ela foi a única compositora das Américas a ter uma obra apresentada no Festival de Bruxelas, na Bélgica em 1950, o Quinteto *Homenagem a Schoenberg* (1949), para clarinete, clarinete baixo, viola, violoncelo e piano. A banca para seleção foi composta por Jean Absil (Bélgica), Luigi Dallapiccola (Itália), Pierre Cappedevielle (França) e Guillaume Landré (Inglaterra) e foi executada no terceiro dia do Festival ao lado da música de A. Webern e D. Milhaud.

Dentre as peças dodecafônicas para piano compostas por Eunice Katunda, encontram-se as *Quatro Epígrafes: I-Calmo; II- Agitato rubato; III- Grave calmo e IV- Agitato molto*, compostas no Rio de Janeiro em 1948. Sua estreia se fez no I Congresso de Música Dodecafônica, Hotel Kurhauss-Victoria, Lugano, na Suíça, pela própria autora. A peça é uma transcrição para piano da obra orquestral *Cantos à morte*,⁹ composta em 1946, Rio de Janeiro.

Através da matriz realizada sobre a série da *Epígrafe I*, foi possível perceber que as séries se relacionam entre si - as três séries empregadas nas peças seguintes são versões transformadas da primeira. Pelas suas próprias formações, as séries de doze sons podem ser transformadas por operadores como Inversão e Transposição, sem, no

⁸ As peças para piano abordadas aqui foram editoradas por esta autora e se encontram em minha tese de doutorado.

⁹ Ou *Quatro cantos à morte*: para piccolo, flauta, oboé, corne inglês, 2 clarinetas, 2 fagotes, contrafagote, 2 trompetes, 4 trompas, 3 trombones, piano (percussão), cordas (violino, viola, violoncelo, contrabaixo). Os originais permaneceram na Suíça, onde foi estreada por Hermann Scherchen, Zurique, 12/1948 (KATER, 2001, p. 88).

entanto, alterar o seu conteúdo, apenas modificando a ordem dos seus elementos. Isto se dá pelo fato de que ela contém sempre os doze semitons do espaço cromático.

Epígrafe I – Calmo, é a primeira peça das *Quatro Epígrafes*, constituída de 13 compassos em tempos quaternário, ternário e também 3 1/2 e 2 1/2. A série original de doze sons empregada nesta Epígrafe I é a seguinte:

O0

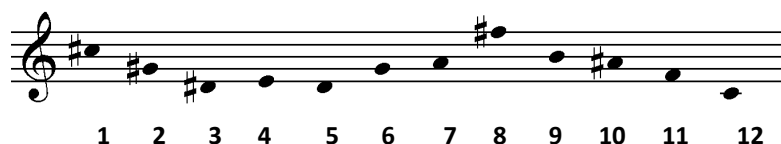


Figura 1. Série de 12 sons. Epígrafe I.

Figura 2. Apresentação da série, c. 1-3. Epígrafe I.

Epígrafe II – Agitato rubato é a segunda peça das *Quatro Epígrafes*, constituída de 12 compassos em tempos quaternário, ternário e também 3 1/2 e 2 1/2. A série empregada na *Epígrafe II* é a Retrógrada da Original da série da *Epígrafe I* (RO0), com uma permutação entre o décimo primeiro e décimo segundo sons (Figura 3).

RO 0



Figura 3. Série de 12 sons. Epígrafe II.

A série aparece, na sua íntegra, na linha inferior (c. 1-2), na região grave do instrumento. Em seguida, verticalizada (c. 3-4) na região aguda do instrumento (Figura 4).

Figura 4. Apresentação da série R00, c. 1-4. Epígrafe II.

Epígrafe III – Grave Calmo, é a terceira peça das Quatro Epígrafes, constituída de 13 compassos em tempos binário, ternário e quaternário. A peça se subdivide em duas seções, separadas por uma fermata sobre as notas mais aguda e grave: 1ª Seção (c. 1-9) e 2ª Seção (c. 10-13) e uma codeta (c. 14).

A série empregada na Epígrafe III é a Inversão da Série Original da Epígrafe (Figura 5).

I (10)

Figura 5. Série de 12 sons. Epígrafe III.

A Série Original aparece na linha inferior (c. 1-2), na região grave do piano. Na série, consta a presença de duas notas de mesma altura - Dó# e Réb (Figura 6).

Figura 6. Apresentação da série 10. Epígrafe III, c. 1-2.

Epígrafe IV – Agitato Molto é a quarta peça das *Quatro Epígrafes*, constituída de 15 compassos em tempos binário; 3 1/2; 2 1/2 e 1 1/2.

A peça se subdivide em duas seções, separadas por uma cadência: 1ª Seção (c. 1-11) e 2ª Seção (c. 12-15). A série empregada na *Epígrafe IV* é a oitava transposição da série da *Epígrafe I* (Figura 7).

(O8)

Figura 7. Série de 12 sons. Epígrafe IV.

A série aparece (Figura 8), na sua íntegra e verticalizada nas duas linhas da peça (c. 1) e linearmente, com a quinta nota da série (Si \flat) alterada por meio tom ascendente, na linha superior (c. 2).

Figura 8. Apresentação da série O8, c. 1-4. Epígrafe IV.

Em Eunice Katunda a mentalidade dodecafônica foi se acertando de maneira gradual, a princípio de forma visceral, acreditando não haver contradição entre a técnica dodecafônica e a arte do povo. Nas *Epígrafes*, ela abordou a técnica dos doze sons não de modo completo, mas baseou toda a composição em uma série de onde se derivam as demais; no entanto apresenta partes livres, não derivadas da série, ainda que contida na severidade formal dos cânones por movimento direto, contrário e retrógrado. Posteriormente, já não acreditando na formalidade da técnica, atribuiu àqueles que a usam de maneira formal uma falta de capacidade em se fazer música, como se fosse um refúgio no novo que esconde suas penúrias. Acredita na técnica dodecafônica para uma música capaz de se revelar a verdadeira razão de ser, que seja expressão da sua experiência humana que luta e sofre para exprimir algo que tem que ser expresso humildemente e laboriosamente, como deixa manifestado numa carta enviada de Veneza, 27/01/1949 para Omar Catunda.

A sua busca técnico-composicional revela uma compositora preocupada com os problemas estéticos da música contemporânea brasileira. Nos seus escritos sobressai a sua permanente inquietação com o mundo. Em Katunda vê-se uma mulher com ideais novos cujas qualidades envolvem seu caráter firme, impregnados de tensão interior. Seria um erro tentar compreender a força criativa de Katunda apenas através dos esquemas técnicos aplicados na sua obra. Mais importante é tentar compreender o porquê e o modo como ela usou a técnica dos doze sons. Se atentarmos somente aos aspectos técnicos da obra, não será possível reconhecer o seu sentido e conteúdo.

As fontes utilizadas para esses meus comentários críticos foram as cartas que Katunda enviou à sua família e a amigos enquanto esteve na Europa nos anos de 1958 e 59. O tom é de grande realização e gratidão pela oportunidade que lhe é dada neste momento – conviver com grandes personalidades da vanguarda musical como Luigi Dallapiccola, Luigi Nono e Bruno Maderna, este último como discípulo, se aperfeiçoando na técnica dodecafônica.

É sabido que uma criação artística acaba por ser uma interpretação crítica de outro trabalho artístico, que talvez signifique a potente influência insuflada pelas ideias inerentes aos artistas criadores. No entanto, vemos em Eunice Katunda o que se poderia chamar de uma “pós influência”, pois ao chegar à Europa, e com a convivência especialmente de Bruno Maderna, eminente compositor introdutor do dodecafonismo na música italiana, depara-se com uma espécie de confirmação do seus ideais de uso da técnica dos dozes sons, mencionados acima. Ou seja, o importante era o modo de uso da

técnica e não ela própria, produzindo assim um meio para um fim e não um fim em si mesmo.

Aos olhos de Eunice, a música ia muito além de dissonâncias e consonâncias. O papel do compositor seria o de contribuir com seu trabalho para a coletividade, ensinando música ao maior número de pessoas possíveis. No entanto por se achar em plena dialética com o seu tempo, a música de Katunda refletia a busca dos compositores em retratar a nossa realidade. Sua música era o próprio modernismo. Esta técnica dos doze sons estará presente em outras peças, inclusive em *Lirici greci* que compôs em 1949 na Itália, sob orientação de Bruno Maderna.

Eunice Katunda sempre foi uma mulher de enorme capacidade crítica. Ao voltar da Europa e em função da *Carta Aberta* de Camargo Guarnieri, reviu seus conceitos estéticos. Seria possível fazer música atonal ou dodecafônica de caráter nacional? Embora esta técnica tenha sido a ponte para estar ao lado dos compositores de vanguarda em um importante momento da sua vida, Eunice renega o dodecafonismo.

As décadas que se seguem (1950-60) darão início a uma fase de pesquisas em busca do folclore, coleta de cantos típicos de rituais. As temáticas agora girarão em torno do ritmos e cânticos da Bahia e de expressões do candomblé, tendo como destaque a formação de música vocal e canção de câmara.

A visão de mundo e de música de Eunice Katunda, sempre em grande dinâmica e transformação nos faz pensar que sendo ela uma mulher de gênio pudesse transmitir em sua criação o ponto de vista feminino. Porém isso na música não se configura tão visível.

Citron (1993, p. 160) argumenta que dificilmente alguém poderia identificar um estilo feminino de compor. Porém fatores sócio-culturais, podem afetar o estilo indiretamente: “o que poderia ser factível e significativo de fato é uma teoria que considere o estilo de gênero como um crescimento de certos fatores culturais”.

Talvez, a *Sonata da Louvação* illustre essa questão.

Sonata de Louvação: aspectos analíticos

A *Sonata de Louvação*¹⁰ para piano solo, composta em 1958 e revisada em 1967, contém impressões colhidas de sua segunda viagem à Bahia, em 1957. Esta sonata é

¹⁰ Para conhecer a análise integral da *Sonata de Louvação*, remeto à minha de Tese de Doutorado, citado no item 1.

constituída de dois movimentos: I - Dos bardos do meu sertão... *Allegro deciso*; II - De Acalantos e Noites... *Calmo e triste*

O primeiro movimento está dividido em 14 seções, caracterizadas por mudanças de andamento e caráter. Outro aspecto a observar é que a peça está organizada nos seguintes modos (Figura 9):








Mi \flat mixolídio Seção 1 (c. 1-6) Seção 5 (c. 35-38) Seção 12 (90-99) Seção 14 (107-114)	
Si \flat dórico Seção 2 (c.7-13) (com alterações cromáticas - mantém o modo nas notas estruturais)	
Si \flat eólio/ Mi \flat dórico Seção 3 (c. 14- 23) (com alterações cromáticas - mantém o modo nas notas estruturais)	
Dó eólio Seção 4 (c. 23-34) Seção 8 (c. 58-63) Seção 13 (c. 99-106)	
Fá eólio Seção 6 (c. 38-44) Fá eólio (com alterações cromáticas - mantém o modo nas notas estruturais) Seção 7 (c. 44-58)	
Mi mixolídio/ Fá mixolídio Seção 9(c. 64-72) linha superior	(Fá mixolídio) 
Fá mixolídio/Fá dórico Seção 10 (c. 73-79) Fá dórico Seção 11 (c. 80-89)	(Fá dórico) 

Figura 9. Apresentação dos modos no I movimento da Sonata.

A seção 1 apresenta um motivo em Mi \flat mixolídio, sobre um pedal de Mi \flat , na região grave do piano. Este motivo, é tratado em oitavas e formado por dois componentes: (a) e (b). Suas variações ocorrem a partir da repetição do segundo componente do motivo (b), por meio de transposições por segunda maior, acréscimo de novos sons, alterações rítmicas, alteração de andamento e articulações, mudanças de textura. A peça conclui numa cadência em Mi \flat (Figura 10).

Seção 1: *Allegro deciso* (c. 1-6).

The image shows a musical score for Section 1: *Allegro deciso* (c. 1-6). The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment with a prominent pedal point on B \flat . The main melody is divided into two parts, (a) and (b), which are transposed in the subsequent system. The score includes dynamic markings such as *f*, *f sonoroso*, and *affretando*, as well as performance instructions like *rall e cresc* and *Cadência Mib*. Red annotations highlight the pedal point and the transposed motifs.

Figura 10. Apresentação do motivo.

A seção 2 emprega um motivo rítmico-melódico desenvolvido a partir de um mesmo padrão de intervalos harmônicos, de quartas e quintas justas, em compasso binário, com os tempos subdivididos em quatro. Este motivo e sua variação aparecem repetidos simultaneamente em uníssono, sobre um pedal de Si \flat .

Seção 2: Mais animado. Cantando (c.7-13).

Mais animado *Cantando*

p

(m.e. marcato il sib)

Motivo

Motivo

m.d.

cantando

variações

f marcato

cadência *rall.*

8vb

Figura 11. Apresentação do motivo rítmico-melódico.

Na seção 4, a compositora emprega uma linha melódica retirada diretamente do folclore com modificações – uma cantiga de cego (Figura 12).

Seção 4: Calmo-nostálgico (c. 23-34).

Motivo

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 23-27) is marked 'calmo - nostálgico' and includes the instruction '>all- marcado o canto'. A red bracket above the first system is labeled 'Motivo'. Green boxes highlight specific rhythmic patterns in the bass line. The second system (measures 28-32) continues the piece. The third system (measures 33-34) concludes with a fermata and a final chord. The score is in G major and 4/4 time.

Figura 12. Motivo do folclore com modificações.

Ao analisar a *Sonata de Louvação, I - Dos bardos do meu sertão... Allegro deciso*, sob vários pontos de vista analíticos, conclui-se que: a peça foi organizada através dos modos mixolídio, dórico e eólio, estabelecidos pela construção da linha melódica, pelo pedal e como centros e *ostínatos*; a peça é formada por cinco Motivos derivados dos modos e suas respectivas variações, alguns com citação direta do folclore com modificações, outros originais com influência rítmica e melódica do folclore da Bahia; a peça apresenta um sentido de continuidade dados pelas diferenciações de caráter em cada seção que contribuem para a organização da estrutura. Verifica-se a presença de acordes formados pela justaposição de intervalos de 4^{as}, acordes de 2^{as} acrescentadas

numa diversidade textural que interconecta motivos e variações mesmo sem o emprego dos recursos da tonalidade, mantido nos centros modais.

O segundo movimento, *De acalantos e noites... Calmo e triste*, está dividido em duas grandes partes mais uma Coda, caracterizadas pelo emprego de motivos, *ostinato* e mudança de andamento.

O primeiro aspecto a se observar é que a peça está organizada nos seguintes modos (Figura 13):

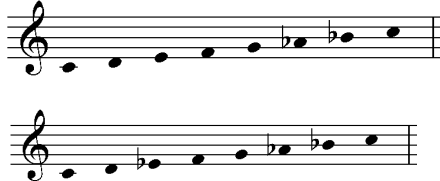
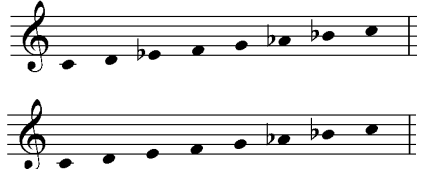
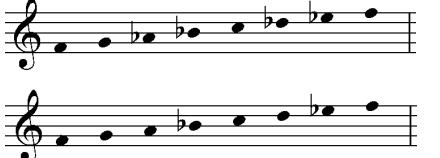

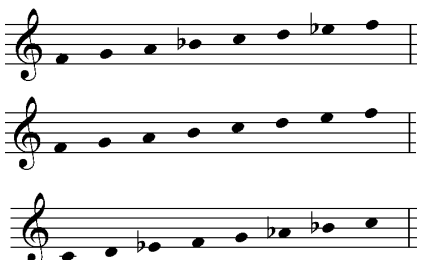

<p>PARTE A Seção 1 (c. 1-15) Dó sintética (c. 3-6) na linha superior</p> <p>Dó eólio na linha superior (c. 7-10)</p>	
<p>Seção 2 (c. 16-20) Dó eólio na linha superior (c. 16-17)</p> <p>Dó sintética na linha superior (c. 18-20)</p>	
<p>Seção 3 (c. 21-28) Fá eólio (c. 21-24) na linha superior</p> <p>Fá mixolídio (c. 24 2º tempo-28) na linha superior</p>	
<p>Seção 4(c. 28-35) Fá frígio (c. 28-34) na linha superior</p>	
<p>PARTE B Seção 5 (c. 36-64) Fá mixolídio (c. 36-49) (c. 53-58) na linha superior</p> <p>Fá Lídio (c. 50-52) (c. 59) na linha superior</p> <p>Dó eólio (c. 62-64) na linha superior</p>	
<p>CODA (c. 65-69) Dó sintética na linha superior</p>	

Figura 13. Modos e escalas formadoras do movimento.

A seção 1 apresenta um motivo caracterizado por uma linha melódica com contornos ascendente e descendente, com alterações cromáticas sobre um mesmo baixo *ostinato* na região média do piano (Figura 14).

Seção 1: *Calmo e triste* (c.1-15).

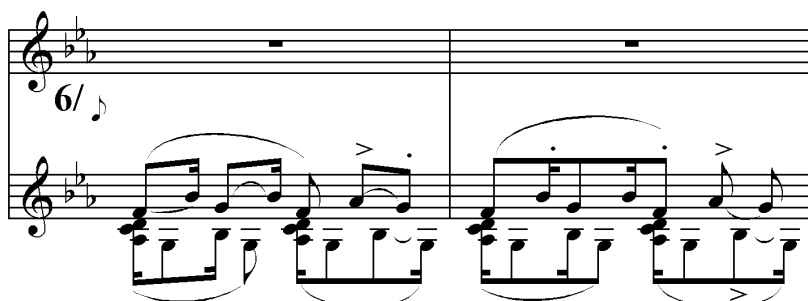


Figura 14. *Ostinato 1. Seção 1. Sonata de Louvação. De acalantos e noites.*

Ao analisar a *Sonata de Louvação, II - De acalantos e noites... Calmo e triste*, sob vários pontos de vista analíticos, conclui-se que: a peça foi organizada através dos modos mixolídio, dórico, eólio, frígio e da escala em *dó* sintética, estabelecidos pela construção da linha melódica, pelo emprego do pedal como centros e *ostinatos*; é formada por quatro motivos derivados dos modos/escala desenvolvidos por variações. O motivo quatro é o mesmo apresentado no 1º movimento da sonata, porém se apresenta aqui com transposição. Na textura, observa-se o emprego de três *ostinati* rítmicos e um pedal, elementos responsáveis pela subdivisão da peça.

A *Sonata de Louvação* aproxima a compositora da música nacional, através da referência às manifestações brasileiras, embutidas no título e subtítulos (*Dos bardos do meu sertão* e *De acalantos e noites*) e também pela remissão à rítmica afro-brasileira. Apesar do título, não emprega a forma sonata, pois a partir do momento que se usa outro material, que não seja embasado nas estruturas tonais, o formato se descaracteriza. A estrutura da sonata serviu a propósitos expressivos de muitos compositores do século XX, cujo caráter peculiar da forma praticamente desapareceu. No caso da *Sonata da Louvação* a ligação fica por conta da divisão do primeiro movimento em três partes, dos motivos que se reapresentam e dos centros que caminham por relações de quintas, porém sem o emprego da harmonia tonal funcional.

Vemos aqui o lado criativo e até mesmo a confrontação da compositora com uma “masculinização” da música no sentido das grandes formas. Em geral associou-se as grandes formas ao mundo masculino e as pequenas formas “mais delicadas” ao mundo feminino, de forma que a importância ficasse bem estabelecida. Ao mesmo tempo neste

momento fez uso das raízes da música brasileira, segundo ela, pelo seu ideal de ser uma compositora nacional e fazer uma música de imediata compreensão.

As Miniaturas

Eunice compôs nas décadas de 1970 e 1980 peças para piano solo em formato de miniaturas: *Três momentos em New York* (1969) com *Evocação de Jazz*, *Branca Neve Invernal* e *Modinha Singela*; e *La Dame et La Licorne* (1982), uma suíte com seis pequenas peças.

La Dame e La Licorne é a última peça escrita para piano pela compositora. As seis peças desta suíte se unificam pelo título, que faz alusão a um ciclo de seis tapeçarias francesas, consideradas como um dos grandes trabalhos anônimos da arte medieval na Europa.

A textura é um elemento causador de diversidade nas peças. A ilusão de variedade tímbrica criada através dos procedimentos e organização dos materiais, demonstra sensivelmente a busca em se criar cenas musicais, tal qual observássemos uma coleção de seis tapetes, ou mesmo uma exposição de quadros.

La Dame et sa Suivante...Elles chantent..., abre a narrativa da suíte. Apesar da escrita pianística simples, nunca vista antes na obra da compositora, busca representar o canto dialogado entre as damas, referido pelo título (Figura 15).



Figura 15. *La Dame et sa Suivante*.

Les Lièvres...jouent... é a segunda peça, em andamento rápido e bastante cromático, sugerindo o movimento peculiar de corrida das lebres (Figura 16).



Figura 16. *Les Lièvres*.

La Licorne... Contemple la Dame... é a terceira peça da Suíte (Figura 17).

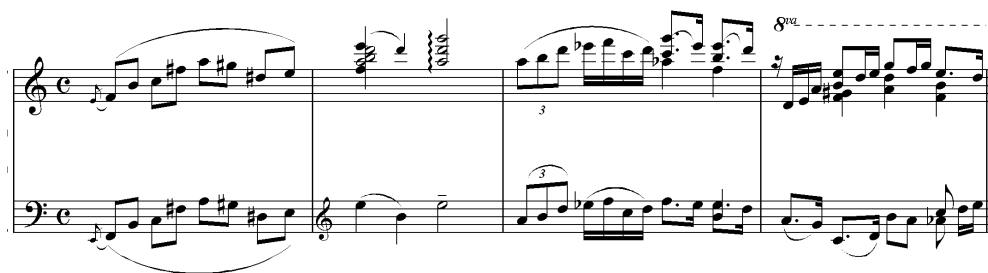


Figura 17. *La Licorne.*

Les Ètendards Lunaires...Ils veillent... é a quarta peça da Suíte, evocando a contemplação da lua (Figura 18).

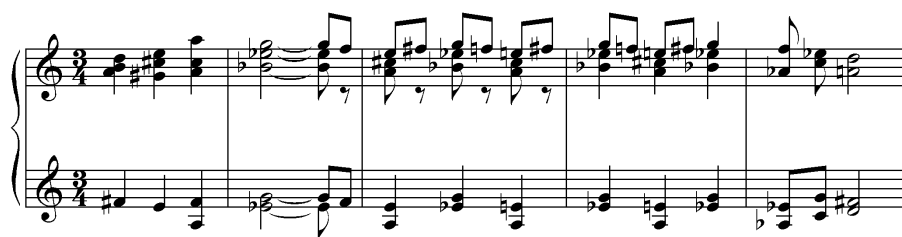


Figura 18. *Les Ètendards.*

Les Joyaux et Les Fruits ...Ils brillent... é a quinta peça da Suíte (Figura 19).

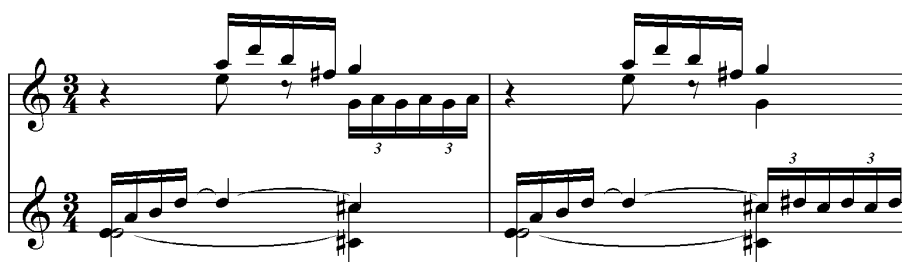


Figura 19. *Les Joyaux et Les Fruits.*

Le Lion ...attend... é a sexta peça da Suíte, o leão à espera (Figura 20).



Figura 20. *Le Lion...attend...*

Nesta proposta de composição de Eunice Katunda, diferente de todas as anteriores, podemos verificar que esta se encontra em uma fase abstrata e sugestiva, provavelmente se inspirando nas ideias de Debussy e sua representação musical das imagens poéticas e pictóricas que o impressionavam. O caminho da sugestão está no título o qual determinará as dinâmicas, menos intensas e constantes, assim como também na leveza da textura harmônica e na simplicidade da escrita. A compositora valoriza, como Debussy, um timbre evocativo, dentro de uma textura banhada de pedal.

Sua excepcional habilidade pianística e esta notável economia de virtuosismo com que compôs estas miniaturas me leva a acreditar que a compositora estava num momento de introspecção movida por um estado de desolação em que vivia na época.

Considerações finais

Eunice foi obviamente consumida pela música enquanto viveu sua vida como mãe, esposa e amante. Suas cartas são comprovações disso, mesmo que houvesse um desconforto interno em sua carreira de compositora que ela própria expressou em vários momentos.

Eunice fez extensivo uso das técnicas como mostro nas minhas análises, estudou com grandes mestres, seguiu as regras que foram estilos em seu tempo, mas incorporou novas ideias em sua obra. As composições de Eunice Katunda incluem diferentes estilos composicionais que é impossível dar à sua obra um rótulo único.

Como muitas outras compositoras antes dela, Katunda já exibia vários talentos artísticos quando criança. Escrevia bem, em prosa e em verso, foi autora teatral, tendo levado a efeito, na Sociedade Brasileira de Eubiose, uma peça de sua autoria; dominava alguns idiomas, especialmente o inglês, conhecia bem a psicologia jungiana e recebia com frequência, a visita dos tradutores da obra de Karl Gustav Jung no Brasil. Era autodidata proficientes em campos vários da cultura e erudição. Além disso sabia lidar

com simples afazeres de maneira magistral. Cozinhava bem, costurava, fazia tricô, tecia em tear, desenhava, pintava (COSTA, 2002).

Para além de todo talento e inquietações que provocava, questionava sua inclinação genial para a composição. Não existindo ainda uma tradição feminina completamente formada na música erudita, como afinal uma mulher poderia identificar-se com segurança/confiança como uma compositora mulher?

Referências bibliográficas

ALGRANTI, Leila Mezan. Educação Feminina no Século XVIII. In: BLAJ, Ilana & MONTEIRO, John (eds.). *História & Utopias*. São Paulo: ANPUH (Associação Nacional dos Professores Universitários de História), 1996. pp. 254-255.

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

COSTA, Maria Deonice Sampaio. Eunice Katunda. In *Dhâranâ*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Eubiose/ Conselho de Estudos e Publicações, ano 78, fev. 2002, pp.4-8.

GARCIA, Carla Cristina. *Breve História do Feminismo*. 3ª ed. São Paulo: Claridade, 2015

KATER, Carlos. *Eunice Katunda: musicista brasileira*. São Paulo: Anablume, 2001.

KERMANN, Joseph. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Massachusetts: Harvard University Press, 1985.

LACERDA, Marcos (org.). *Perfis Musicais*. A canção como música de invenção. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

REICH, Nancy B. *Clara Schumann. The artist and the Woman*. Revised edition. NY: Cornell University Press, 2001.

PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2017.

SOUZA, Iracele Vera Livero. *Louvação a Eunice: um estudo de análise da obra para piano de Eunice Katunda*. Tese de Doutorado, Campinas, Instituto de Artes, UNICAMP, 2009.

SOUZA, Iracele Vera Livero. *Louvação a Eunice: um estudo de análise da obra para piano de Eunice Katunda*. Mauritius: Novas Edições Acadêmicas, 2019.

GÉNERO, POLÍTICA Y ESPACIO:

ESTUDIO SOBRE LA ACTUACIÓN DE
CELIA TORRÁ EN EL TEATRO
COLÓN DE BUENOS AIRES COMO
COMPOSITORA Y DIRECTORA DE
ORQUESTA

Revista **Música** | vol. 19, n.2 |
pp. 197-219 | jul. 2019

Romina Dezilio

romy_dezillio@yahoo.com.ar | Instituto
Nacional de Musicología "Carlos Vega"



**GENDER, POLITICS AND
SPACE: STUDY ABOUT THE
PERFORMANCE OF CELIA
TORRÁ AT THE COLON
THEATRE OF BUENOS AIRES
AS A WOMAN COMPOSER
AND CONDUCTOR**

Recibido em: 20/05/2019

Aprovado em: 15/06/2019

RESUMEN

Este trabajo constituye un estudio acerca de la primera actuación de una mujer como directora de orquesta y compositora en el Teatro Colón de Buenos Aires, Argentina. El acontecimiento data del 22 de noviembre de 1949 y estuvo protagonizado por Celia Torr  (1884-1962): violinista, compositora y directora de coro y orquesta, en el marco de las celebraciones del Día de la Música en honor a Santa Cecilia.

Con el propósito de realizar una contribución a la historia de las mujeres músicas en el período de su profesionalización se considera el contexto político del peronismo y las transformaciones en materia de políticas culturales, especialmente aquellas que afectaron el funcionamiento del Teatro Colón.

Las significaciones aludidas en la prensa periódica y las construcciones historiográficas posteriores se analizan a partir de la perspectiva de g nero.

PALABRAS CLAVE:

Mujeres; Directoras de orquesta; Santa Cecilia; Peronismo; Teatro Colón.

ABSTRACT

This paper studies the first performance of a woman as a conductor and composer at the Colon Theatre of Buenos Aires, Argentina. The event took place 22nd of November 1949 and the woman musician involved was Celia Torr  (1884-1962): violinist, composer and conductor, during a music celebration on Saint Cecilia's Day.

It aims to be a contribution to the history of women in music during its period of professionalization. Thus, the political context of Peronism and the transformations of the cultural politics, especially those concerning the Colon Theatre, are considered. The significance referred at the press and the later constructions by the historiography are analyzed from a gender perspective.

KEYWORDS:

Women; Female conductors; Saint Cecilia; Peronism; Colon Theatre.

GÉNERO, POLÍTICA Y ESPACIO: ESTUDIO SOBRE LA ACTUACIÓN DE CELIA TORRÁ EN EL TEATRO COLÓN DE BUENOS AIRES COMO COMPOSITORA Y DIRECTORA DE ORQUESTA

Romina Dezilio
romy_dezillio@yahoo.com.ar | Instituto Nacional de
Musicología "Carlos Vega"

¿Las puertas del cielo?

“Celia Torr  fue la primera mujer que dirigió una orquesta en nuestro coliseo municipal”, afirma Roberto García Morillo. Se refiere a la sesión sinf nica que tuvo lugar durante la celebración del Día de la Música en noviembre de 1949, en el Teatro Colón de Buenos Aires. Y continúa: “como curiosidad agregaremos que las iniciales de nuestra autora y de la sala de la calle Viamonte son las mismas aunque invertidas” (GARCÍA MORILLO, *ca.* 1995, p.7).

Para alguien que se acerca a las significaciones y sentidos que el Teatro Colón ha producido (y produce) como escenario especialmente influyente de la historia de la música académica en la ciudad de Buenos Aires, descubrir que un nombre de mujer marca algún hito en esas tablas constituye un acontecimiento de promisorios resultados para una investigación musicológica que pretende indagar en la problemática de g nero. La curiosidad agregada –aquella identidad cifrada en los nombres propios– aporta el matiz profético afín al discurso espiritualista que siempre avivó la materialidad del teatro (FERNÁNDEZ WALKER, 2015, p.74). Las iniciales de Celia Torr  coinciden con las del Teatro Colón con un detalle disruptivo: están invertidas. Es decir que convergen, pero con un orden alterado.

“De la historia lineal no hay salida fácil”, afirma Geneviève Fraisse (2005, p. 1), y con esto se refiere especialmente a la historia de las mujeres y nos invita a reflexionar sobre el vaivén que ha caracterizado la marcha de las mujeres hacia la emancipación: un recorrido no siempre actualizado ni homogéneo respecto del “progreso” de otros grupos sociales.

Un acercamiento crítico al Teatro Colón también resiste el análisis lineal. Constituido a sí mismo de temporalidades y espacios contradictorios, las cronologías se cruzan y superponen al hacer foco en un momento en su historia. Ambos factores de esta problemática –el caso de Celia Torr  y la coyuntura del Teatro Colón en torno a 1949–

reclaman un estudio sobre una red de tensiones simultáneas antes que sobre el planteo teleológico de una “gran vida” en el tiempo (FOUCAULT, 1999, p. 15).

Sin dudas un acontecimiento excepcional, la actuación de Celia Torr  en el Teatro Colón en 1949 no constituyó, sin embargo, “una conquista” para las mujeres directoras de orquesta, como podría sugerir en retrospectiva el relato progresivo, lineal y global de la historia compensatoria. Si así fuera, hoy deberíamos poder referir una larga nómina de mujeres directoras actuando en el Teatro Colón, y eso no ocurre. Aquella presencia tampoco evidenció las implicancias de un hecho fundador como más tarde quiso categorizarlo la historiografía musical.¹ A pesar de que el mencionado concierto tuvo una recepción periodística positiva, el pionerismo de aquel cuerpo de mujer asumiendo los gestos de un rol históricamente masculino en un espacio de indiscutida aceptación y conservación de una supremacía de los “Maestros”, pasó desapercibido como tal y en su lugar fue naturalizado en razón de los propios méritos de Torr  como directora de orquesta, recorrido que para 1949, ya llevaba un desenvolvimiento sostenido de veinte años.

En este sentido y tratándose de un estudio histórico es necesario tener en cuenta el carácter situado, en tiempo y espacio, de las construcciones de g nero. Siguiendo a Joan Scott, este estudio analiza los modos como la relación entre varones y mujeres se manifiesta material y simbólicamente en el nivel de algunas instituciones y discursos sobre música, y considera al g nero como una herramienta para analizar cómo opera la diferencia en un momento particular (BACCI, 2014, pp. 100-101).

La presencia de Celia Torr  dirigiendo en el Teatro Colón una obra propia en 1949, tanto como el procesamiento que de este hecho fue haciendo la historiografía ofrece un interesante panorama de las representaciones de mujeres y varones, y sus sentidos asociados, en el contexto de un proyecto cultural con evidentes resonancias políticas. Y me refiero al gobierno de Juan Domingo Perón (1895-1974) quien a lo largo de sus dos mandatos consecutivos (1946-1955) encauz  los esfuerzos de su política cultural a acompañar explícitamente la empresa de la “transformación social” sin lograr subsanar dramáticos enfrentamientos de clase. Dentro de ésta, el Teatro Colón ir  sufriendo una transformación progresiva con el propósito de hacerse accesible a todos los sectores de la sociedad (COUTO, 2014, p. 251-252).

En lo que sigue, este trabajo propone analizar las condiciones de posibilidad y algunas significaciones de este acontecimiento, que constituye un eslabón más del pionerismo de Celia Torr , en el que abrevan: la política cultural del peronismo en lo que

¹ Me estoy refiriendo principalmente a Arizaga (1971); Frega (2011); García Morillo (1984).

refiere al Teatro Colón como espacio físico y simbólico; los posicionamientos ideológicos de la historiografía y las representaciones en torno al género; problemáticas que la historia compensatoria hasta el momento ha omitido.

El Teatro: espacio y política

La transformación que protagonizó el Teatro Colón durante los dos gobiernos de Juan Domingo Perón (1946-1955) –adoptando una orientación popular– resulta inherente a los cambios de orden político, social y cultural del peronismo. Entre los principales propósitos de esta transformación se consideran tres a los fines de este estudio: la democratización del acceso y la popularización de los espectáculos; la promoción de artistas y repertorios nacionales y la capitalización de efemérides tendiente al ejercicio de una ritualidad patriótica.

El programa de democratizar y popularizar el acceso a la llamada “alta cultura”, patrimonio de las élites y la clase media hasta ese momento, resultaba consecuente con una idea de cultura, y en especial una concepción del arte, “como medio de transformación social, cuyos valores debían hacerse extensivos en orden descendente a los sectores más desprotegidos” (COUTO, 2014, p. 251). Sin embargo, este proyecto de acercar al “pueblo” al primer coliseo, “templo” del arte lírico y la música sinfónica, propio de una sociabilidad exclusiva de la elite porteña, encontró resistencias manifiestas y generó fuertes polémicas.

Dado el carácter gradual de estas transformaciones respecto del teatro, el año 1949 fue justamente el momento en el que los objetivos de la nueva política cultural alcanzaron una mayor concreción: desde abril de 1948 el teatro había abierto sus puertas a la Confederación General del Trabajo (CGT), central sindical histórica de Argentina, – no solo como sede para la actividad sindical sino con el incremento de espectáculos destinados a la clase trabajadora–. Las funciones a bajo precio aumentaron significativamente y continuaron extendiendo los límites del teatro más allá de su recinto (como los conciertos de verano al aire libre en los bosques de Palermo o en el Parque Centenario). Es interesante señalar que como resultado de esa extensión de los límites de la geografía del teatro –tanto simbólica como material– se conoce la actuación de otra mujer directora, previa al caso de Celia Torr . Se trata de Ana Serrano Redonnet, quien en 1945 había dirigido su sinfonía *Tierra* durante la temporada de verano que tenía lugar en la Sociedad Rural (CORRADO, 2013, p. 21).²

² En 1946, el Teatro Colón en adhesión a la celebración del Día de la Música había presentado el poema lírico y coreográfico *Vidala* de la misma Serrano Redonnet. En su estudio sobre este estreno, Omar Corrado

Estas temporadas de verano que tenían lugar fuera del teatro comenzaron ya en la década del treinta pero nunca alcanzaron plena legitimidad. Muestra de ello es la selección respecto de los artistas y el repertorio interpretado que se evidencia en la principal fuente de datos sobre la actividad artística del teatro que constituye *La historia del Teatro Colón (1908-1968)*, obra en tres tomos del compositor, director y pianista argentino Roberto Caamaño. Con la experiencia de haber sido Director Artístico entre 1961 y 1964 Caamaño propone “abordar la historia completa” del teatro, desde su fundación en 1908 hasta el momento de elaboración del texto en 1968. Es por eso que, para este análisis, las omisiones son consideradas indicadores tan importantes como las menciones.

Al revisar la nómina de directores de orquesta que hicieron su paso por el teatro, descubrimos que Ana Serrano Redonnet no está mencionada como tampoco su sinfonía, probablemente por no considerarse los espectáculos en la Sociedad Rural como una extensión propia del espacio del teatro. Otro antecedente de Celia Torrá es Giannella Di Marco, una niña prodigio italiana de ocho años, que estuvo al frente de la Orquesta Estable del Teatro en un concierto realizado “por resolución oficial” en septiembre de 1949 (CAAMAÑO, 1969, p. 375). Aunque el nombre de Giannella Di Marco sí es una de las tres³ figuras femeninas de una lista de casi trescientos cincuenta directores que actuaron entre 1908 y 1968 en los escenarios del Teatro Colón, Caamaño no se reserva su opinión sobre las salvedades del caso:

En 1948 y 1949 comenzaron a tener lugar **funciones dispuestas por distintas reparticiones oficiales al margen de toda intención o interés artístico**, práctica que continuó hasta el derrocamiento del gobierno de Juan D. Perón. Entre estas funciones se cuenta el concierto sinfónico que con la Orquesta estable del Teatro Colón dirigiera Giannella Di Marco, una niña de ocho años de edad, que ensayaba [con] la orquesta los mismos días en que Erich Kleiber dirigía las representaciones de *Los Maestros Cantores...* (CAAMAÑO, 1969, p. 492).⁴

La posición del autor es clara respecto de los pares de opuestos que conforman, de un lado, la política cultural del peronismo y, del otro, la “calidad” artística, en esta ocasión encarnados por Giannella Di Marco y Erich Kleiber respectivamente. Los puntos suspensivos del final de la frase resultan elocuentes de la misma dialéctica. En esta dirección es oportuna la distinción que señala el autor entre “aquellos huéspedes que honraron con su presencia al Teatro [frente a los otros] que el Colón albergó abriéndoles

observa que “aunque la compositora era también directora de orquesta, en este caso esa función se confió a Enrique Sivieri” (2013, p. 21).

³ Las tres directoras mencionadas son: Audrey Bowman (1965); Giannella de Marco (1949) y Celia Torrá (1949) (CAAMAÑO, 1969, p. 384; 386).

⁴ El resaltado en los fragmentos citados es siempre propio.

sus puertas y contribuyendo a enriquecer su trayectoria” (CAAMAÑO, 1969, Tomo III, Introducción, s/d).

Al respecto de la ampliación de los límites del teatro como parte de la política gubernamental, la revista *Lyra* en su número de diciembre de 1949 presenta un informe sobre “La función cultural del distrito federal” y en lo que se refiere al Teatro Colón subraya que:

En concordancia con los principios del justicialismo social que informa la Carta Fundamental, la intendencia del Distrito Federal [...] ha promulgado dos importantes decretos por intermedio de la Secretaría de Cultura [...]. Por el primero [...] los representantes sindicales tendrán derecho a una credencial con el título de “agregados gremiales de cultura” [...]. Por el segundo, dispone llevar a cabo la realización de funciones de carácter popular y gremial en el teatro Colón, con carácter permanente (MAZOCCO, 23/12/1949, s/d).

Como contrapunto con signo positivo de la posición representada por Caamaño, podemos considerar lo expresado por José María Fontova en otro número de la revista *Lyra*, cuando se refería a la recientemente finalizada temporada del Teatro Colón en los siguientes términos:

Señalemos [...] como uno de los aciertos de la temporada, el propósito de nuestras autoridades de intensificar las actividades de la sala municipal en beneficio de la cultura del pueblo, para hacerla partícipe de las grandes creaciones de la música y la danza (FONTOVA, sep.-oct. 1949, s/d).

Paralelamente, las reformas introducidas también tendieron a favorecer la presencia de “artistas locales que –unidos a figuras de prestigio internacional– realzasen el prestigio del arte argentino” (COUTO, 2014, p. 257). Consecuente con las paradojas del período, esta intervención también resultó controvertida. Si bien la década peronista constituyó un período de ampliación de oportunidades para los músicos locales, no faltan los señalamientos respecto de la fatiga a la que eran sometidos los miembros de los organismos estables y el deterioro en la calidad de los espectáculos.

La capitalización de efemérides en la realización de festivales artísticos se hizo frecuente. Según la prensa de la época, para 1949 resultaba “reciente” la institución del Día de la Música en el día de Santa Cecilia el 22 de noviembre.

La revista *Polifonía* se manifestó favorable a la celebración:

Hace un año expresábamos la conveniencia de que el Día de la Música fuese anualmente el centro de un importante programa artístico, algo así como un “Festival de Música”, que constituyera una celebración adecuada y confriese, al mismo tiempo, renovado interés a nuestra actividad musical, en una época del año en que la misma tiende a declinar [...]. Este año, aún cuando no se ha encarado la realización de un programa de vastas proyecciones artísticas, el Día de la Música ha dado lugar a

varias reuniones de importancia, tales como un concierto de música sinfónica argentina en el Teatro Colón (*Polifonía*, dic.-1949, p. 1).

En lo aquí expresado, no parecen existir antecedentes significativos de adhesión a esta celebración desde mucho antes de esta fecha, o al menos no se evidencia la continuidad y el ejercicio sostenido que alcanzará más tarde.⁵

Que la música se celebre en honor a una mujer santa abona el espiritualismo que se quiere imprimir a las manifestaciones de música nacional al tiempo que contribuye con nociones esencialistas sobre las mujeres.

La etapa peronista constituye un período de cambio en la vida de varones y mujeres, tanto para sus seguidores como para sus opositores, y los esencialismos parecen erigirse como la contraparte de las transformaciones que se producen en el orden social. La figura femenina del período será sin dudas María Eva Duarte de Perón (1919-1952). Conocida como Evita, venerada por los sectores populares y celebrada como la “abanderada de los humildes” constituirá un referente del deber ser femenino. Su militancia fiel a Perón, “aun con los signos paradójicos de las viejas marcas de género” logró una movilización de las mujeres (a favor y en contra del gobierno) sin precedentes (BARRANCOS, 2007, p. 207). También cabe recordar que el voto femenino se implementa en este período.

Supeditado al poder político, el funcionamiento del Teatro Colón no fue ajeno a la figura de Evita y abundan los relatos en torno a supuestos manejos personalistas de su parte (COUTO, 2014, p. 251-54).

El concierto

La temporada de 1949 del Teatro Colón tuvo un cierre tardío el 22 de noviembre, y el concierto clausura fue anunciado en el programa como “Concierto de Música Argentina dirigida por sus autores en el Día de Santa Cecilia” [Fig.1]

La aludida “música argentina” estaba representada por la primera generación de músicos cultores del nacionalismo musical argentino, nacidos casi todos ellos en la década de 1880. Son la excepción Juan Francisco Giacobbe (1907) y Héctor Iglesias Villoud (1913), representantes de una generación posterior. La reunión se entiende a la luz de la condición compartida por todos de ser miembros de la Asociación Argentina de Compositores, entidad dedicada a la difusión de obras de sus asociados y a la edición de las partituras desde su fundación en 1915.

⁵ Sin embargo, se conoce el estreno de Vidala de Ana Serrano Redonnet en 1946. Al respecto ver nota 1.

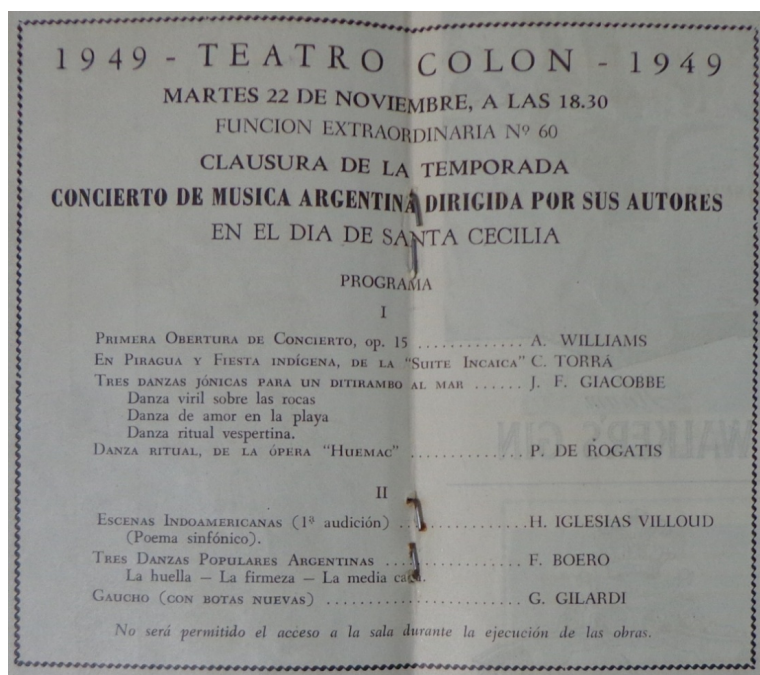


Fig. 1: Fragmento del programa de mano de la función en el Teatro Colón.⁶

En la descripción de la temporada de 1949 que hace Roberto Caamaño en *La historia del Teatro Colón* antes mencionado, se refiere este concierto como organizado por esta Asociación (CAAMAÑO, 1969, p. 375). Si bien ninguna otra fuente repone esta información, es evidente la filiación de todos los participantes –varios de la generación fundadora– y así se explica también, en una primera instancia, la participación de Celia Torr , una de las primeras compositoras mujeres en integrarla.



Fig. 2: Foto tomada después del concierto que retrata a todos los compositores participantes.⁷

⁶ Todas las imágenes contenidas en este artículo son gentileza de Marcela Méndez.

⁷ Sentados de izquierda a derecha: Celia Torr , Alberto Williams y Pascual de Rogatis. De pie de izquierda a derecha: Gilardo Gilardi, Felipe Boero, Juan Francisco Giacobbe, Horacio Caillet Bois (Director General del Teatro Colón), Carlos Suffern (Director Artístico) y Héctor Iglesias Villaud (MÉNDEZ, 2010).

El programa de la fecha estuvo conformado por: *Primera Obertura de Concierto*, op.15 de Alberto Williams (1862-1952), compuesta en 1889 y estrenada en París; dos números de la *Suite incaica*, premiada en 1938, de Celia Torr  (1884-1962); *Tres danzas jónicas para un ditirambo al mar* de 1941, de Juan Francisco Giacobbe (1907-1990); y de Pascual de Rogatis (1880-1980), “Danza ritual” de su primera  pera *Huemac* de 1913. Una segunda parte la constituyeron: *Escenas indoamericanas*, en primera audición, de Héctor Iglesias Villoud (1913-1988); *Tres danzas populares argentinas*, de 1931, de Felipe Boero (1884-1958), y *Gaucha con botas nuevas*, estrenada en Estados Unidos en 1936, de Gilardo Gilardi (1889-1968). La excepción que constituye el nombre de una mujer entre los compositores del programa reconoce nuevas significaciones en la fotografía [Fig.2]. La sobriedad de la imagen de Celia Torr , su ropa oscura, la blusa abotonada hasta el cuello, el ascetismo y la pulcritud alejados de cualquier intención manifiesta de reafirmar los “atributos femeninos”, asimilan su presencia a la de sus colegas varones.

Se destaca la edad avanzada de la mayoría de los compositores y la elección de un repertorio de producción en la mayoría de los casos muy anterior al momento de realización del concierto. Esto probablemente se justifique en la intención de poner de manifiesto una tradición originada a fines del siglo XIX y que contaba, para mediados del siglo XX, con un repertorio canonizado.

La función contó con una crítica mayormente positiva, con alguna reserva expresada por el cronista del diario *La Nación* respecto de las aptitudes de los compositores para la dirección orquestal:

Si bien esto constituye una nota simpática, pues permite a nuestro público tomar un contacto directo con los creadores musicales argentinos, es al mismo tiempo un tanto arriesgado desde el punto de vista estricto de una ejecución adecuada, pues no se puede pretender que el compositor se halle siempre complementado por un director de orquesta a la altura de las circunstancias, abundando los ejemplos ilustres en sentido contrario (*La Nación*, 23/11/1949, p. 7).

El reparo del crítico resulta un tanto exagerado dada la conocida experiencia como directores de sus propias obras de todos los participantes, situación incluso inversa en el caso de Celia Torr , quien para 1949 tenía una actividad más intensa y mejor reconocida en el  mbito de la dirección que en el de la composición, como veremos en detalle más adelante.

De hecho, el diario *La Prensa* se al  que, con su *Suite incaica*, “Celia Torr  confirmó sus bellas dotes de directora” (*La Prensa*, 23/11/1949, p. 9). En el mismo sentido la reseña en *Polifonía* subrayaba la “autoridad” de Torr  en este campo: “Celia Torr , autorizada animadora, presentó dos números de su *Suite* [...]. Todos se

desempeñaron con suficiente eficacia, viéndose bien secundados por la Orquesta Estable y celebrados por el público” (*Polifonía*, dic-1949, p. 7).

El diario *La Época* destacó el clima alcanzado y la respuesta del público:

Con un brillante concierto de música argentina, finalizó ayer en el teatro Colón la temporada oficial. [...] El concierto se desarrolló en un clima de elevada espiritualidad escuchándose de cada una de las obras, versiones ajustadas y expresivas, que en todo momento promovieron la más cálida aprobación del público (*La Época*, 23/11/1949, p.10).

Celia Torr : violinista virtuosa, compositora y directora de coros y orquesta

Ser miembro de la Asociación Argentina de Compositores implicaba una formación escolástica en la tradición clásico-rom ntica, que, en el caso de las generaciones previas a la fundación del Conservatorio Nacional en 1924, había ocurrido en Europa. Al mismo tiempo se afirmaba en el dominio comprobado de la composición de grandes formas. En cuanto a su formación, Celia Torr  no presenta tensiones para con el gran relato historiográfico, por el contrario, confirma cada uno de sus estadios: la recepción de dos becas para estudiar en Europa,⁸ por medio de las que perfeccionó sus estudios de violín en Bélgica y Hungría,⁹ la obtención de importantes premios,¹⁰ e inclusive el título de “virtuoso de violín”. Más tarde, los estudios de teoría musical realizados con Zolt n Kodály y la asistencia a las clases de contrapunto y composición con Paul Le Flem y Vincent D’Indy en la *Schola Cantorum* de Paris, donde además descubrió su fascinación por la práctica del conjunto coral y orquestal (DEZILLIO, 2015, p. 134-135). Propio de esta generación de compositores argentinos también fue el triple desempeño como intérpretes, compositores y directores, rasgo que Torr  también comparte.

Para 1949, Celia Torr  había compuesto las obras que le valieron su mayor legitimación como compositora: la *Sonata para piano en La* (1934) y las dos obras sinf nicas, *Rapsodia Entrerriana* (1931) y *Suite incaica* (1937), ambas premiadas y estrenadas bajo su propia batuta.

En cuanto a su profesionalización como directora de coro y orquesta, Torr  tenía para esta época una trayectoria. Desde 1930 dirigió la Asociación Coral Argentina, que más tarde fusionó con la preexistente Asociación Sinf nica Femenina asumiendo la dirección conjunta de ambos organismos en lo que denominó Asociación Sinf nica

⁸ La primera de la Comisión Nacional de Bellas Artes en 1909, y una segunda en 1919 otorgada por la provincia de Entre Ríos.

⁹ Con César Thomson y Jen  Hubay.

¹⁰ Gran Premio de violín (1911); Premio Van Hall (1913).

Femenina y Coral Argentina. Las audiciones regulares de esta asociación le permitieron, además de una carrera como directora, la puesta en circulación de sus propias obras. A continuación, revisaré algunos eventos relativos al desarrollo de Celia Torr  as como directora.

En julio de 1946 una rese  na en *Buenos Aires Musical* destacaba:

Se volvió o a escuchar despu  es de 15 a  os, la *Rapsodia entrerriana* de la compositora argentina Celia Torr  as. /Esta colorida evocaci  on de la vida del litoral argentino es una de las obras m  as enjundiosas de la compositora. [...] Ahora, retocada parcialmente en su instrumentaci  on, se ha impuesto a travã es de una cuidada versió on de la Orquesta de la entidad bajo la **experta** direcci  on de la autora, siendo objeto de un entusiasta recibimiento y debiendo ser repetida ante la calurosa insistencia del auditorio. / Es de esperar que obra tan significativa y de tan bella inspiració on se incorpore definitivamente al repertorio de nuestros conciertos sinf  onicos (*Buenos Aires Musical*, 15/07/1946, p. 3).

Cabe aclarar que ya en 1931 Celia Torr  as dirigió o la Orquesta Filarm  onica de la Asociaci  on del Profesorado Orquestal para el estreno de su *Rapsodia Entrerriana*,¹¹ que hab  a resultado ganadora del concurso de obras sinf  onicas promovido por esta Asociaci  on. Una revisi  on de la n  omina de compositores ganadores de este concurso evidencia que Celia Torr  as fue la primera compositora en ganarlo y, consecuentemente, en dirigir la orquesta de la mencionada institució on, uno de los organismos sinf  onicos m  as relevantes de la   epoca (DEZILLIO, 2015).¹²

En 1948 fue destacado el estreno local de *Dido y Eneas* de Henry Purcell en versió on de concierto a cargo de la Asociaci  on Sinf  onica Femenina y Coral Argentina:

En la realizaci  on de esa obra Celia Torr  as puso todo su **inmenso saber**, el conocimiento puré simo del estilo que ha profundizado con aut  entica conciencia de artista y un entusiasmo que no conoce el desfallecimiento. Su labor tan justamente celebrada [...] es sin duda alguna el trabajo de una artista de excepció on y su **culminaci  on** como organizadora y directora en nuestro ambiente musical (Sala, 1948, portada).¹³

¹¹ "Hoy se realizará a el   ultimo concierto de la A. del Profesorado Orquestal", *La Nació on*, 01-11-1931, p. 10.

¹² El concurso comenzó o a llevarse adelante en 1924. Las obras y autores premiados desde esa fecha fueron: *Dans les jardin des Morts*, J.J. Castro (1924); *A una madre*, J.J. Castro (1925); *Poema heroico*, J.C. Paz (1926); *El jard  n voluptuoso*, A. Luzzatti (1927); *La chellah*, J.J. Castro (1927); *En la paz de los campos*, R. Espoile (1928); *Noche veneciana*, A. Luzzattii (1928); *Obertura pat  etica*, J. Ficher (1929); *Turay-Turay*, L. Gianneo (1929); *El tarco en flor*, L. Gianneo (1930). "Concurso de obras sinf  onicas", en *Asociaci  on del Profesorado Orquestal, Folleto ilustrativo en ocasi  on de celebrarse la 200  audici  on de la Orquesta Filarm  onica*, Buenos Aires, 02-08-1930, p. 36.

¹³ "Para la interpretaci  on de la obra, Celia Torr  as cont  o con la colaboraci  on de un excelente n  ucleo de solistas, la mayor parte de ellos pertenecientes al elenco del Teatro Col  on [Noemí Souza –mezzo soprano- Dido; Hilde Mattauch-soprano: Belinda; Angel Mattiello: Eneas; Mercedes de Weinstein?, consuelo Ramos y Mar  a Pignanelli: hechiceras; Virgilio Tagliavini: el marinero; Jorge Fontenla: clave; orquesta y coro de la Asociaci  on]. [...] Este acontecimiento musical [...] marca para la Asociaci  on organizadora una elevad  sima nota de arte y que corona en forma espl  endida una feliz labor de 18 a  os en nuestro ambiente art  stico" (Sala, 1948, portada).

Si bien la recepción crítica no hace evidente el hecho de que una mujer dirigiendo una orquesta es un acontecimiento con escasos antecedentes y minusvalorada, sí se observa la necesidad manifiesta de justificarla en los términos de un progreso lineal acumulativo que alcanzaría con estas manifestaciones el límite de sus posibilidades, para el que se sentencia inclusive un punto de llegada infranqueable.

Quizá por eso, cuando Celia Torr  llegó a dirigir su *Suite orquestal* en el Teatro Colón en 1949, la prensa especializada que conocía su trayectoria como directora de coro y orquesta desde hacía veinte años, lo consider o como “un acto de justicia” en aras de la música nacional:

 Cu nta emoción en el concierto de los músicos argentinos con el cual cerr  su actividad oficial el teatro Colón! Una felic sima idea de la nueva dirección reunió en ese concierto a un grupo de nuestros compositores en la doble función de tales, y de conductores de su propia música. ** Qu  hermoso acto de justicia** resultó, por ejemplo, esta **consagración inesperada**, y asaz **tardía**, de nuestra Celia Torr  llegando al teatro Colón para poder escuchar y hacer escuchar su bella música por tan expresivo y eficiente conjunto! (Puente, 23/12/1949, s/d).

Es de destacar que la primera audición completa de la *Suite orquestal* había tenido lugar en 1937, una vez más a cargo de la Asociación Sinf nica Femenina, y como cierre de un programa integrado por obras de Mozart, Bach, Franck, D’Indy, entre otros.¹⁴ Los adjetivos de ‘inesperado’ y ‘tardío’, entonces, son elocuentes de una conocida, persistente y hasta naturalizada “injusticia” ejercida hacia las mujeres compositoras respecto del acceso a espacios “consagradorios” como el del Teatro Colón. En la elección del término “justicia” resuena la retórica del partido “justicialista” representado por el General Juan Domingo Perón en el gobierno, que basaba su programa de reforma política, social y cultural en la proclama de “justicia social”.

La composición

¹⁴ Reconstrucción del programa a partir de las reseñas de los diarios *La Nación* (26/11/1937, p. 11) y *La Prensa* (29/11/1937, p. 18):

I. Asociación Sinf nica Femenina

J.S. Bach.....Preludio

W.A. Mozart.....Serenata (Pequeña música nocturna)

II. Asociación Coral Argentina

C. Franck..... “La Vierge   la cr che (La Virgen en el pesebre)

..... “Le soleil”

V. D’Indy..... “Le bouquet de printemps”

H. B sser “Le forestier du boisjoli” (El forestal de madera bonita)

E. Chausson..... “Chant f nebre”

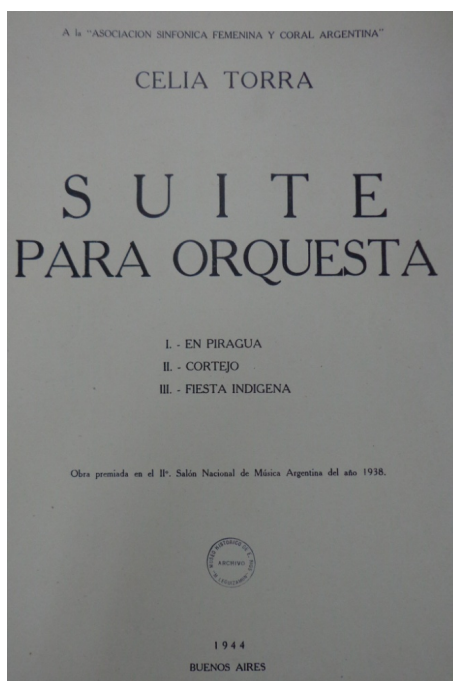
[Aleksandr] Grechaninov. “Berceuse”

G. Piern ..... “Le mariage de Marion”

III. Asociación Sinf nica Femenina

CeliaTorr .....*Suite orquestal* (“En piragua”, “Cortejo” y “Fiesta indígena”), 1  audición.

Suite para orquesta constituye la segunda y última obra de género sinfónico de Celia Torrá. Estructurada en tres movimientos –“En piragua”, “Cortejo” y “Fiesta indígena”– responde a un texto programático de autoría de Armida Bucci, una integrante fundadora de la Asociación Coral Argentina, más tarde Asociación Sinfónica Femenina y Coral Argentina (BUCCI, 1946), y miembro de su Comisión Directiva.¹⁵ El programa que se conoce se encuentra transcrito en la voz “Celia Torrá” del diccionario *Música y músicos de Latinoamérica* de Otto Meyer-Serra (1947, p. 991).¹⁶ La edición de la partitura, a cargo de Ricordi Americana en 1944, tiene por dedicatario de la obra a la misma Asociación Sinfónica femenina y Coral Argentina [Fig. 3]. Si bien la información de que disponemos sitúa el año 1938 como el comienzo del trabajo de Celia Torrá al frente de esta orquesta (MÉNDEZ, 2010, p.39), la primera audición completa de la obra tuvo lugar el 28 de noviembre de 1937 en la Biblioteca del Consejo de Mujeres, y estuvo a cargo de este organismo sinfónico (*La Prensa*, 27/11/1937, p. 14), lo que motiva a pensar que el trabajo de Torrá al frente esta orquesta sea un poco anterior.



¹⁵ En unos pocos programas de concierto a los que pudimos acceder puede corroborarse que entre 1957 y 1963, por lo menos, Armida Lucía Bucci ocupaba el rol de Vice-presidente de la Comisión Directiva de Asociación Sinfónica Femenina y Coral Argentina. Programas de mano gentileza de Marcela Méndez.

¹⁶ A continuación, se ofrece un resumen del programa transcrito por Meyer-Serra: “Capac Yupanqui, quinto Inca de la dinastía, ordena a su hijo continuar hacia el norte las conquistas del Imperio. Este vence a un curaca [jefe de la comunidad] poderoso y se lleva de botín a la hija del vencido. ‘En piragua’ describe el viaje del príncipe y la bella presa por el río (murmulllos del bosque). ‘Cortejo’: se inicia con la noticia del triunfo que llega al monarca, simultáneamente con la del delito de su hijo (no puede perdonar que su hijo haya olvidado sus deberes). Formados en cortejo, emprenden la marcha [procesión] para implorar el perdón del Inca (miedo, desolación, enojo del monarca, tensión). Una fuerza extraña detiene al Inca y perdona a su hijo. Para agradecer la merced del Inca se dirigen al templo del sol. Tocadores y bailadores abren la marcha. Terminados la ofrenda y los rituales, el pueblo se congrega en la última parte: ‘Fiesta indígena’ (grandiosa celebración de bailes y festividades). Los pájaros se unen al llamado de los instrumentos” (MEYER SERRA, 1947, p. 991).

Fig. 3: Primera página de la partitura de Suite para orquesta de Celia Torr .

La reseña del diario *La Prensa* sobre el estreno de *Suite para orquesta* en 1937 arroja interesante información sobre la genealogía de composición:

En la tercera parte figuraba la colorida y sabrosa ‘Serie’ Sinf nica de Celia Torr : ‘En Piragua’ y ‘Cortejo’, números ambos ya conocidos y que son dos páginas de carácter americano bien logrado, en las que la expresividad de la inspiración y la policromía de paleta orquestal concurren por igual a su significado. Como novedad figuraba el tercer número de esta serie, ‘Fiesta indígena’, pintoresco y colorido cuadro de vida autóctona, en el que la autora evoca con vigor y sentido rítmico pujante, la embriaguez de la danza, el torbellino de los bailarines, al comp s de la orquesta t pica y el triunfo de los más fuertes. Página intensa en poder de evocación, tuvo en la autora y su orquesta intérpretes que supieron inculcarle la vida requerida. El auditorio aplaudió a Celia con calurosa simpatía (*La Prensa*, 29/11/1937, p. 18).

Según esta reseña, los tres números que constituyen la *Suite* tienen distinta fecha de composición. A esto se agrega la existencia de una versión para violín y piano de ‘En piragua’ que desconocemos si precede o sigue a la versión para orquesta.¹⁷

Meses después del estreno, Torr  presentó la obra al Segundo Salón Nacional de Música de 1938.¹⁸ La premiación de esta obra es un aspecto que la historiografía musical repite en cada referencia a su autora. Sin embargo, vale la pena considerar en detalle el dictamen informado por el diario *La Prensa*:

La primera categoría quedó desierta, dividiéndose el premio entre las series de Celia Torr  y Raúl H. Espoile; de las demás categorías fueron premiadas; *Sinfonía* de Arturo Luzzatti, *Sonata* para violín y piano de Abraham Jurafsky, ‘Zamba’ y ‘Vidala’ de Emilio Napolitano, *Danzas Argentinas* para piano de Alberto Ginastera y *Danzas Norte as* de Oberdank Pisani (*La Prensa*, 20/09/1938, p. 14).

El premio era en dinero y debía ser destinado a la impresión de las obras. Según esta información el que estaría destinado a la primera categoría, y que quedó desierto, fue destinado a la segunda generándose dos adjudicaciones. A su vez uno de ellos fue el compartido entre Torr  y Espoile; y el segundo para Luzzatti. Así, de los cuatro participantes en la categoría ‘Sinf nicas’, resultaron premiados tres.

¹⁷ La versión se encuentra disponible online: http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/42/IMSLP426521-PMLP692684-En_Piragua.pdf. Se trata de una transcripción y edición de Patricio M tteri y Lucio Bruno-Videla a partir de una digitalización hecha por el Instituto de Investigación en Etnomusicología del Archivo de la Asociación Argentina de Compositores.

¹⁸ Concurso organizado por la Comisión Nacional de Bellas Artes que tuvo lugar entre el 21 de septiembre y el 21 de octubre de 1938. En aquel momento el vicepresidente de la CNBA era Alberto Williams y la dirección de la División Música y Declamación estaba a cargo de Carlos López Buchardo. El jurado estuvo compuesto por Alberto Williams, Athos Palma, Miguel Mastrogianni, Ricardo Rodríguez y Rafael Pecan del Sar. El llamado proponía seis categorías para la clasificación de las obras: I. Sinf nico-vocales; II. Sinf nicas; III. De c mara; IV. Para canto y piano; V. Para un solo instrumento; VI. De carácter popular. La *Suite* de Torr  particip  de la segunda categoría junto a *En la cuesta del Totoral* de Raúl Espoile; *Sinfonía en re menor* de Arturo Luzzatti, y; *La infancia de Heracles* de Francisco Stech (*II Salón Nacional de Música. Reglamento*, 1938).

Desconocemos si la edición a cargo de Ricordi Americana de 1944 es consecuencia de este premio, dada su distancia temporal y el conocimiento de otros casos de obras ganadoras que permanecieron inéditas.¹⁹ Cinco años después, Torrá logró su primera y única actuación en el Teatro Colón de la mano de esta obra, como una representante de la música argentina.

Representar la música nacional

La ampliación en el acceso al Teatro Colón por parte de sectores excluidos con anterioridad a esta etapa estuvo apuntalada por cambios en el repertorio que entre otros aspectos insistieron en favorecer la producción de compositores argentinos y fomentaron la participación de intérpretes locales.

El cierre de la temporada teatral y la celebración del Día de la Música suscitaron una importante recepción en la prensa periódica. La revista *Lyra*, en el mencionado número homenaje a Santa Cecilia de septiembre-octubre de 1949, incluyó también un artículo dedicado a la “Realidad de la música argentina”, firmado por C. Saúl Villar que vale la pena considerar para un análisis de la idea de música nacional durante este período que, si bien continúa la tradición iniciada por sus fundadores hacia fines del siglo XIX, enfatiza la espiritualidad herderiana que liga la cultura al terruño, paradigma afín a la política cultural del peronismo. Dice Villar:

La música argentina es una presencia y una realidad. No la realidad hecha con teorías y con cálculos en el pentagrama. Su riqueza vital se debe a la claridad de su dibujo y a la persistencia de sus ritmos. No obedece a modas pasajeras. No se atormenta con sutilezas de armonización ni con especulaciones de cenáculo (VILLAR, 1949, s/d).

En clara alusión a las corrientes compositivas modernizadoras de la segunda posguerra, ligadas al racionalismo y contrarias a la sensibilidad romántica, Villar postula el carácter de verdad que precede cualquier especulación para la llamada “música argentina”. Poseedora de las virtudes de *ser* y *estar*, se sugiere una esencia que viene del pasado, que sería intrínseca a la sustancia musical y que tiene raíces superadoras de aquellas tendencias consideradas “extranjerizantes”.

La metáfora naturalista abona la representación de las manifestaciones de la tierra y sus tradiciones más prístinas. Así “nuestra música retiene los elementos inmateriales del paisaje” avanza Villar, y continúa: “tiene la calidad afirmativa que muestra en la

¹⁹ Por ejemplo: la *Sonata* para piano de Lita de Spina ganadora de la quinta categoría (Para un solo instrumento) en el I Salón Nacional de Música de 1937, permaneció inédita por razones que desconocemos (XXX, 2014, pp. 7-8).

plenitud de los frutos logrados, la perfección de lo que da el árbol sin injertos, con los buenos oficios de la tierra, de los vientos y de la lluvia mansa de nuestros campos” (Ibídem). Contra toda artificiosidad retórica, es invocada una naturalidad poética cuya pureza y autenticidad son los forjadores de una tradición ligada a los orígenes.

Del territorio al paisaje e inmediatamente a la Nación: “¿se olvida acaso que si la música romántica floreció en el siglo XIX ello se debió a que se apoyaba en un nacionalismo bien entendido?”, interpela el autor y fundamenta:

Entre nosotros, el impulso expresivo que domina y organiza la materia sonora produce composiciones fuertemente estructuradas que si por su técnica recuerdan a las de otros países muestran en cambio bajo las variaciones regionales una fisonomía constante que lleva la marca de un estilo único de vida. (Ibídem).

Celia Torr a representa este “nacionalismo bien entendido” sin asperezas ni contradicciones: contaba con una formación realizada en Europa de sólidas bases técnicas en la tradición clásico-rom ntica; oriunda de una provincia del interior del país (Entre Ríos); y se manifestó fiel evocadora de la música regional (de Argentina y de América) en la mayor parte de su producción. La misma confluencia entre la técnica europea con la sustancia entendida como nacional se observa en la *Suite* aquí estudiada, cuya caracterización varía entre *Suite para orquesta* o *Suite incaica*.

A pesar de no contar con ningún registro fonográfico de la pieza y del hecho de considerar que un análisis pormenorizado de la partitura excede los límites de este estudio, resulta necesario reponer algunos de sus rasgos de factura en aras de contribuir en la comprensión de su estilo compositivo. En cuanto a los aspectos del lenguaje musical, *Suite para orquesta* presenta tres movimientos con una organización tonal del repertorio de alturas en la citada tradición clásico-rom ntica. Los centros de cada movimiento son: Do mayor para el primero, Sol menor para el segundo y nuevamente Do menor/mayor para el tercero.²⁰ Se percibe una diferencia de factura entre el último movimiento y los dos anteriores, posiblemente adjudicable a los distintos momentos de composición mencionados anteriormente. En primer lugar, “Fiesta indígena” resulta más extenso; presenta una estructura formal episódica articulada por cambios de tempo y carácter a partir de la yuxtaposición de cuatro secciones (ABA’B’) que difiere de la estructura ABA’ de los dos números anteriores. Al mismo tiempo, los materiales temáticos también son más profusos en el último número. Los recursos armónicos

²⁰ Para un análisis minucioso de todos los aspectos técnico-musicales ver Lucas Méndez 2017. Deseo agradecer al autor la generosidad de haber compartido los resultados de este trabajo en etapas previas a la finalización y, especialmente, el haberme facilitado sus propias transcripciones de la obra completa. Ante la ausencia de grabaciones, estas versiones midi fueron mi única referencia auditiva, facilitando en gran parte el análisis.

presentan una complejidad relativa mayor dada por la ambigüedad en el modo y una funcionalidad armónica desdibujada en pos de las sucesiones de acordes con una estructura particular fija. De todas maneras, es importante destacar que recursos tales como el movimiento en bloque de los acordes, las progresiones armónicas sin lógica funcional, la yuxtaposición de tonalidades sin resolución de las tensiones armónicas está presente especialmente en el primer movimiento; el segundo presenta un ritmo armónico lento y un notorio estatismo armónico con secciones contrastantes, de importante cromaticidad sin centro tonal reconocible.

En cuanto a los elementos programáticos, *Suite incaica* no presenta ideas fijas ni hace uso del *leitmotiv*, sino que se trata más bien de asociaciones directas, de la representación de ambientes, situaciones y estados ánimo descriptos por el programa (MÉNDEZ, 2017, p. 44). En este sentido, es evidente la utilización de la escala pentáfona que organiza casi la totalidad de los materiales temáticos de la obra para aludir al mundo incaico, o los recursos armónicos disonantes para evocar situaciones de conflicto, amenaza o tensión. Podemos concluir entonces, que *Suite para orquesta* de Celia Torr a manifiesta los rasgos de un nacionalismo musical representado en su vertiente conocida como “americanismo” o “indigenismo”.

Bendita t  eres

Junto a la cuestión identitaria que hace de Torr a un sujeto de la música argentina, cubre el acontecimiento un símbolo religioso que permite profundizar la problemática de g nero. En este punto nuevamente resuena la política gubernamental en tanto sería ingenuo soslayar la presencia de representantes del nacionalismo católico en las filas del peronismo, y la innegable utilización de sentidos asociados al catolicismo para sacralizar la cultura nacional.

Si bien la portada de la edición especial que *Lyra* dedicó al Día de la Música reproduce una acuarela de Orfeo, variadas imágenes representan a Santa Cecilia interpretando distintos instrumentos a lo largo de la publicación [Figs. 4 y 5]. Además la nota editorial le está especialmente dedicada:

A modo de un alto justificativo de la razón de ser de nuestro homenaje de hoy en que *Lyra* dedica su entrega al Día de la Música, permítanos ceder la palabra a los hermosos párrafos que registra la **Historia** acerca de la pura y extraordinaria mujer que es venerada bajo el nombre de Santa Cecilia, [...].

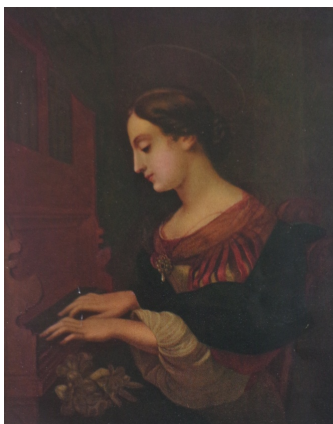


Fig. 4: Representación de Santa Cecilia que ilustra una publicidad de Casa Breyer Hnos (*Lyra* sep.-oct. 1949).²¹

Es importante observar que esta nota editorial fue íntegramente reproducida en el programa de mano del concierto del Teatro Colón que nos ocupa. En este sentido, enfatizar el carácter *histórico* de los aspectos más cercanos al mito, en lo que se refiere a Santa Cecilia, introduce la tensión sobre las significaciones que pesan sobre el cuerpo de una mujer, y resultan aún más relevantes en su puesta en relación con lo musical.



Fig. 5: Representación de Santa Cecilia que antecede a la nota Editorial (*Lyra*, sep.-oct. 1949).

A continuación se transcribe el intercambio entre Cecilia y Valeriano, el joven pagano con quien fue obligada a casarse: “- Mira, Valeriano, que tengo a mi lado un Ángel

²¹ El epígrafe de la reproducción en la publicación indica “Carlo Dolci [Florencia 1616-1686] (atribuido) propiedad de la Sra. Matilde M. de Breyer”. (*Lyra*, sep.-oct. 1949).

encargado de velar por mi virginidad; por lo cual cuídate muy bien de tocarme porque te atraerías la ira de Dios...”.

Según el relato, Valeriano se convirtió a la fe católica y “vio junto a su virginal esposa, un Ángel radiante de divinos resplandores...”, acerca de lo cual la editorial concluye:

¿Puede imaginarse un simbolismo más acabado para lo que es – ¡y debiera ser siempre!– la música? La Pureza impecable custodiada por un Ángel: pureza cuya turbación atrae la ira divina y pureza, en fin, cuyo Ángel protector, solo están llamados a ver los verdaderamente ‘iniciados’...! (*Lyra*, sep.-oct. 1949).

Lo que el texto de la editorial soslaya es que al tiempo que se sentencia un imperativo para la música, se vehiculiza un mandato sobre el deber ser de las mujeres. Premios y castigos en torno a una cautiva. La politización del cuerpo de una mujer virgen hace de su adjudicada “pureza” el punto de máxima identificación con la música. “Pura”, “extraordinaria”, casi inaccesible. Metaforizada por el cuerpo de una mujer santa, que además necesita custodia para no ser corrompido, la música se revela ante unos pocos aunque el público crezca en número.

El anacronismo del idealismo espiritualista desafía cualquier instancia de progreso (y de verdadera democratización) para la música tanto como sigue omitiendo la presencia de las mujeres como sujetos activos de la historia, aunque resulten invitadas ocasionales.

Algunas conclusiones

Los atributos ligados al misticismo acerca del carácter inmaterial, trascendente y sublime de la música, que el nacionalismo musical reelabora en sus postulados, colaboran con la representación de una mujer mitificada en su ausencia. Pero aquel año de 1949, una mujer real se transformó en invitada de la “fábrica histórica” produciendo un nuevo quiebre en la trayectoria de invisibilidad (FRAISSE, 2005, p. 5).

En la particular coyuntura que significó la transformación del Teatro Colón durante el peronismo y el impulso renovado que recibió el nacionalismo musical argentino agenciado por las políticas culturales, la música nacional celebrada a partir de este momento en honor a Santa Cecilia necesita de la inclusión de alguna mujer que cumpla con el paradigma ejercido por una comunidad históricamente masculina.

No solo el Teatro Colón le hace un lugar en el podio de los directores de orquesta, sino que la prensa periódica le da una atención privilegiada enfatizando su carácter

excepcional. La mencionada edición especial de *Lyra* en el Día de la Música publicó una nómina de diez compositores argentinos y entre nueve compatriotas varones se destaca una vez más y mediante otra paradoja, la presencia de Celia Torr  [Fig.6]:

Una intensa labor docente y la constante entrega de sus mejores energías a la gran obra de su vida – los conciertos de la Orquesta Sinf nica Femenina, fruto lozano de su constante dedicación y de su esfuerzo inspirado– han impedido hasta ahora a Celia Torr  realizar en cantidad la obra que pudiese exigirse a su comprobada capacidad creadora (*Lyra*, sep.-oct. 1949).²²



Fig. 6: Nómina de los diez compositores representativos de la música argentina según la revista *Lyra*, edición especial en el Día de Santa Cecilia (*Lyra*, sep.-oct. 1949).²³

Aquel 22 de noviembre de 1949, en la celebración más importante dentro de los festejos del Día de la Música, dos mujeres confluyeron por mediación historiográfica en la sala del Teatro Colón (si consideramos la presencia de Evita en la implementación de las nuevas políticas culturales, serían tres). Del pasado era invocada Santa Cecilia y en un momento posterior, con intenciones compensatorias, sería resaltada la figura de Celia, implícitamente reunidas por los atributos que la hegemonía masculina consideraba ponderables. Sacrificadas, virtuosas, con manifiesto desinterés respecto de lo mundano, Celia y Cecilia se emparentan con una diferencia de grado: Celia es diminutivo de Cecilia, una versión a menor escala: es casi una santa, canonizada por la historia por el que se considera el mayor mérito del desempeño musical: la composición;

²² “Dio sus primeros pasos en música como discípula en composición como en el dominio del instrumento por ella elegido: el violín. En su producción se escalonan con real mérito varias composiciones sobre temas nativos, una interesante sonata para piano, varias canciones llenas de interés, algunas composiciones corales en las que prueba que su destreza contrapuntística no excluye en modo alguno la existencia de una singular inspiración, y una sugestiva “Suite” en tres movimientos que fue estrenada por la autora al frente de la Orquesta Sinf nica Femenina. Juan Manuel Puente: “Compositores argentino”, *Lyra*, Año VII, septiembre-octubre de 1949, N  73-74.

²³ La nómina de compositores según el orden sucesivo de las fotografías es el siguiente: Alberto Williams, Pascual de Rogatis, Gilardo Gilardi, Celia Torr , Juan José Castro, Carlos Suffern, Roberto García Morillo, Carlos Guastavino y Alberto Ginastera (*Lyra*, sep.-oct. 1949).

(aún cuando los mayores alcances de su carrera estaban ocurriendo en su desempeño como directora de orquesta).

Considerando esta diferencia de grado y aquella de orden que señalaría García Morillo décadas más tarde (la inversión de las iniciales de su nombre respecto de las del Teatro Colón), se evidencia el modo como el relato historiográfico sobre la música no logra trascender la valoración de las mujeres sino como un objeto del cual apropiarse. Así, hacia el pasado transformó su cuerpo en sustancia musical, y en un momento posterior asimiló su nombre al del teatro. Y porque el nombre de Celia Torr  se presenta como un *Otro* frente a una comunidad de iguales, la excepción solo confirma la regla y aquella glorificación no hace más que subrayar la diferencia (BARRANCOS, 2001). En este sentido y en términos De Certeau, la presencia de Celia Torr  en el Teatro Colón reactualiza las posibilidades y prohibiciones que organizan el orden espacial pero no es percibido como un desplazamiento de la trama de sus trayectorias (DE CERTEAU, 2000, p. 17).

Su presencia en aquella sala resultó consecuente con el espiritualismo subyacente a la nacionalización de un lenguaje que se consideraba universal, y con el carácter de templo al que se aferraba el teatro para intentar contrarrestar la secularización que estaba ocurriendo a nivel social y cultural de sus propios dominios.

Bibliografía

ARIZAGA, Rodolfo B. *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1971.

BACCI, Claudia. "Historia, feminismo y política: una entrevista con Joan Wallach Scott", *Rey Desnudo* (II) 4, pp. 99-112, 2014.

BARRANCOS, Dora. *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

_____. *Inclusión/Exclusión. Historia con mujeres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econ mica, 2001.

CAAMAÑO, Roberto. *La historia del Teatro Colón 1909-1968*. Buenos Aires: Cinetea, 1969.

CORRADO, Omar. "Música en el peronismo clásico: variaciones sobre (una) Vidala (1946)", *Música e Investigación* 21, pp. 19-54, 2013.

COUTO, Claudio Daniel. *Genio musical y política: los alemanes no comunes en el Teatro Colón 1933-1955*. Buenos Aires: Biblos, 2014.

DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, v.1. Mexico: Universidad Iberoamericana, Instituto tecnológico y de estudios superiores de occidente, 2000.

DEZILLIO, Romina. "Rapsodia de una entrerriana: estudio sobre la primera obra sinf nica de Celia Torr ", *Avances* 24, pp. 133-149, 2015.

_____. “La Sonata para piano de Lita Spena: un lenguaje para ‘sensaciones nuevas’”. Ponencia presentada en el 2º Congreso Internacional de Piano. Buenos Aires: DAMus, UNA, inédito, 2014.

FERNÁNDEZ WALKER, Gustavo. *Colón: teatro de operaciones*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015.

FOUCAULT, Michel. “Espacios otros”, *Versión. Estudios de comunicación y política*, 9, pp. 15-26, 1999.

FRAISSE, Geneviève. “Los contratiempos de la emancipación de las mujeres”, *Pasajes*, 19, 2005 [2001]. Traducción de Rafael Tomàs disponible en: <http://www.revistas culturales.com/articulos/24/pasajes/533/1/los-contratiempos-de-la-emancipacion-de-las-mujeres.html> [último acceso 17/05/2019].

FREGA, Ana Lucía. *Mujeres de la música*. Buenos Aires: sb, 2011.

GARCÍA MORILLO, Roberto. “Personalidad artística y obra de Celia Torr  ”: conferencia inédita, ca. 1995 (Gentileza de Marcela M  ndez).

_____. *Estudios sobre m  sica argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1984.

MEYER-SERRA, Otto. “Celia Torr  ”. En *M  sica y m  sicos de Latinoam  rica*, pp. 990-991, 1947.

M  NDEZ, Lucas. *La m  sica sinf  nica en la producci  n compositiva de Celia Torr  *. Trabajo realizado en el marco de una Adscripci  n en Investigaci  n para la c  tedra de Texturas, Estructuras y Sistemas II bajo la direcci  n de la profesora Ver  nica Pittau. Santa Fe: Instituto Superior de M  sica, Universidad Nacional del Litoral, inédito, 2017.

M  NDEZ, Marcela. *Vida y obra de Celia Torr  *, 2da edici  n. Paran  : la autora, 2010.

PUENTE, Juan M. “Los conciertos”, *Lyra*, Ação VII, N   75-76, 1949.

SALA, Juan A. “En versi  n de concierto se escuch   ‘Dido y Eneas’ de Henry Purcell”, *Buenos Aires Musical*, portada, 1948.

Fuentes

II Sal  n Nacional de M  sica. Reglamento. Buenos Aires: Comisi  n Nacional de Bellas Artes, 1938.

“Audici  n de la Asociaci  n Sinf  nica Femenina y de la Asociaci  n Coral Argentina”, Informaciones teatrales, musicales y cinematogr  ficas, *La Prensa*, 27/11/1937, p. 14.

“Celebraci  n del D  a de la M  sica”, *Polifon  . Revista musical argentina*, Ação IV, N   35, p. 1 dic., 1949.

Bucci, Armida Luc  a. *Asociaci  n Sinf  nica Femenina y Coral Argentina. Comentarios, en el 15   aniversario de su fundaci  n, sobre la forma y el esp  ritu de una Instituci  n Art  stica*. Buenos Aires: Asociaci  n Sinf  nica Femenina y Coral Argentina, 1946.

“Celebr  se con brillo el D  a de la M  sica. Concierto de m  sica argentina en el Col  n”, Informaciones teatrales, musicales y cinematogr  ficas, *La Prensa*, 23/11/1949, p. 9.

“Concierto de la orquesta sinf  nica femenina y de la Asociaci  n Coral Argentina”, Informaciones teatrales, musicales y cinematogr  ficas, *La Prensa* (29/11/1937), p. 18.

“Editorial”, *Lyra*, Ação VII, septiembre-octubre de 1949, N   73-74.

“El jurado del Sal  n Nacional de M  sica de 1938 dio ayer su fallo”, *La Prensa*, (20/09/1938), p. 14.

“Finaliz   ayer la temporada oficial del Teatro Col  n”, *La   poca*, 23/11/1949, p. 10.

- FONTOVA, Jose M. “La temporada oficial del Colón”, *Lyra*, Año VII, N° 73-74, 1949.
- “Fue celebrado el Día de la Música con varios actos”, Espectáculos, *La Nación*, 23/11/1949, p. 7.
- MAZOCCO, Ángel R. “La función cultural del Distrito Federal”, *Lyra*, Año VII, N° 75-76, 1949.
- “Música argentina en el Colón”, *Polifonía. Revista musical argentina*, N° 35, dic-1949, p. 7.
- “Se realizará una audición sinfónico-coral el domingo”, Teatros, Música, *La Nación*, 26/11/1937, p. 11.
- “Una obra de C. Torr a”, *Buenos Aires Musical*, 15/07/1946, p. 3.
- TORR A, Celia. *Suite para orquesta* [partitura] Buenos Aires: Ricordi Americana, 1944.
- _____. “En piragua” [partitura]. Transcripción y edición a cargo de Patricio M tteri, Patricio y Lucio Bruno-Videla. Buenos Aires: Instituto de Investigación en Etnomusicología, 2016.
- VILLAR, C. Saúl. “Realidad de la música argentina”, *Lyra*, Año VII, N° 73-74, 1949.

FEMINISMO E POLÍTICA NA MÚSICA ERUDITA NO BRASIL

Revista **Música** | vol. 19, n.2 |
pp. 220-240 | jul. 2019

Thais Fernandes Santos

thaisfrs@yahoo.com.br | UFRGS



FEMINISM AND POLITICS IN BRAZILIAN CLASSICAL MUSIC

Recebido em: 18/05/2019

Aprovado em: 15/06/2019

RESUMO

Este estudo busca discutir a representação das mulheres em posições de destaque na música erudita brasileira. Para tanto, verificamos e contabilizamos o número de mulheres regentes, solistas e compositoras convidadas pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF), durante as duas fases da orquestra: antes e durante a gestão de Marin Alsop, única mulher a assumir o cargo de regente titular e diretora artística da instituição. Acreditamos que trabalhos quantitativos sobre o papel das mulheres em áreas específicas podem contribuir para a discussão sobre a reprodução da hierarquia do conhecimento e a representatividade feminina. Os resultados apresentados no estudo são significativos e apontam para a diferença de gênero em relação às funções de prestígio, expressando, assim, a estrutura dos saberes e a inserção das mulheres no campo político das instituições. A discussão apresentada nesta pesquisa exploratória aponta para a necessidade de aprofundamento na temática do feminismo e da política, buscando avançar o conhecimento na área.

PALAVRAS-CHAVE:

Feminismo; música erudita; política;
orquestras brasileiras.

ABSTRACT

The present paper aims to discuss the representation of women in highlights positions in Brazilian classical music verifying the number of invited people as a conductor, soloist, and composer by São Paulo Symphony Orchestra. We analyzed two specific moments of the symphonic group: before and during the management by Marin Alsop. She became the principal conductor and music director of the OSESF in 2012-2019, furthermore, she is the only woman to assume this position. We believe that quantitative studies may contribute to the investigation of the invisibility of women in classical music. Also, we discuss the reproduction of the rooted knowledge structure. Our findings are relevant and point to the difference in gender and the relationship between highlight position and knowledge structure. Therefore, we expect that this exploratory investigation contributes to other research involving the feminism and politic in classical music in Brazil.

KEYWORDS:

Feminism; Classical music; Politics;
Brazilian orchestras.

FEMINISMO E POLÍTICA NA MÚSICA ERUDITA NO BRASIL

Thais Fernandes Santos
thaisfrs@yahoo.com.br | UFRGS

1. Introdução

O presente artigo discute algumas questões e resultados relativos à temática feminismo e política na música erudita, a partir da contabilização de mulheres e homens convidados a participar como músicos de destaque na Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF), durante duas distintas fases da orquestra: antes e durante a gestão de Marin Alsop, única mulher a assumir o cargo de regente titular e diretora artística da instituição. Marin Alsop é nova-iorquina e foi a primeira mulher a ser premiada com o Koussevitzky Conducting Prize, do Tanglewood Music Center, onde foi aluna de Leonard Bernstein.

A pesquisa abrange compositores, performers e maestros da “música ocidental de concerto” ou “música erudita”, entendendo que, em sua maioria, eles são sujeitos brancos, acadêmicos e de classe média¹ (PETRILLI SEGNINI, 2014; ROSA et al, 2013). Embora esse seja nosso atual recorte de análise, ressaltamos a importância da expansão de um estudo interseccional, envolvendo discussões não somente sobre gênero, mas também acerca da raça e classe.

Salientamos, ainda, que este trabalho é um estudo exploratório, ainda em fase inicial, de uma pesquisa quantitativa que busca problematizar conceitos e noções importantes para a compreensão das dinâmicas sociais em torno da questão de gênero, com enfoque para a desigualdade de oportunidades no meio musical, a ausência ou invisibilidade da presença feminina em posições de destaque e as formas de poder e dominação da figura masculina.

Compreendendo a abrangência da temática, reconhecemos a nossa longa trajetória de pesquisa. Entretanto, apontaremos para dados relevantes a serem discutidos e esperamos contribuir para uma discussão crítica acerca da visibilidade feminina e das relações de gênero e poder no cenário da música erudita e na produção do conhecimento na área de feminismo e música no Brasil.

¹ Em trabalho publicado em 2014, a pesquisadora Liliana Segnini aponta que a área da música é um espaço constituído, em sua maioria, de homens brancos e que os performers que assumem posições de solistas são, além disso, pertencentes a uma elite econômica e social. Sendo assim, a pesquisadora ressalta a importância da categoria de análise relacionada às classes sociais, de gênero e raça a partir da compreensão do campo de trabalho artístico.

Buscamos, assim, referenciar e reconhecer, ao longo do texto, um mapeamento da produção de conhecimento sobre a visibilidade de mulheres em trabalhos relacionados com gênero e música, feminismo e política e produção de conhecimento na área de música no Brasil.

1.1 O feminino e a política

Atualmente, a discussão envolvendo o feminismo e a política torna-se relevante ao identificarmos as teorias feministas, as quais se debruçam sobre os direitos das mulheres, colocando em debate a sustentação das hierarquias sociais e do funcionamento das instituições públicas e privadas. No livro *Feminismo e Política – Uma introdução* (MIGUEL; BIROLI, 2014), os autores explicam que o campo político é historicamente compreendido como um ambiente masculino, exercendo influência significativa nas vidas das pessoas, podendo seus efeitos, por isso, atuarem negativamente sob as mulheres² e outros integrantes de grupos sociais subalternizados.

As atuações negativas são impostas por meio de obstáculos para tais grupos alcançarem posições de destaque e influência, mesmo depois de ocuparem cargos por meio de voto popular. A divisão dos papéis convencionais entre feminino e masculino corrobora para que o patriarcado e as políticas públicas – que muitas vezes são poucas e fracas – sejam ainda mais punitivas com as mulheres, principalmente as que são mães e trabalhadoras.

Dessa forma, buscamos entender as relações de gênero enraizadas nas organizações de forma desigual, condizentes com o *status quo*. A cientista política Flávia Biroli (2018) aponta os obstáculos enfrentados pelas mulheres a partir das dinâmicas sociais de hierarquias da divisão do trabalho e discute os elementos materiais e simbólicos que

se estreitam à seletividade própria aos espaços formais de representação, historicamente masculinos. Algumas análises têm-se concentrado na socialização de gênero e nas condições para que a “ambição política” se manifeste. Elas remetem à reprodução de papéis, competências e julgamentos no cotidiano familiar, escolar e nos meios de comunicação e, com diferentes ênfases, à conformação masculina e sexista das campanhas e do ambiente político. (BIROLI, 2018, p.171)

Assim, a divisão de trabalho no ambiente público e privado demonstra desvantagens sociais entre os gêneros e indica a representação do espaço público como

² Embora reconheçamos a pluralidade da palavra “mulheres”, assim como seus diferentes contextos, tais como “mulheres das classes trabalhadoras”, “mulheres negras”, “mulheres indígenas” etc, decidimos utilizá-la, ainda que compreendamos sua categoria não homogênea e não universal. A decisão se justifica pelo fato de ela corresponder a um significado definido e presente na nossa cultura.

masculina. Ainda segundo Biroli (2018), embora as mulheres tenham, em média, mais tempo de educação formal que os homens, há, ainda, uma significativa diferença entre a renda média desses grupos, além de o fato de que a profissionalização não garantiu às mulheres um acesso igualitário nas diferentes posições de trabalho.

É importante notar que essa discussão engloba o recorte estudado neste artigo – musicistas da música erudita brasileira –, o que demonstra que estamos nos focando em sujeitos, em sua maioria, de classe média e branca. Por isso, compreendemos a importância de referenciar outros olhares sobre musicistas do Brasil, sendo elas compositoras, intérpretes e maestrinas.

1.2 O feminino e a música

A psicóloga Luciana Costa (2016) discute a visão apontada por Amâncio (1992) de que

os diferentes papéis atribuídos a homens e mulheres na sociedade são internalizados através da socialização. Dessa maneira, os gêneros masculino e feminino são constituídos através de conteúdos caracterizadores e de orientações normativas de comportamento que estabelecem e legitimam as suas diferentes posições na sociedade. Essas diferenças são resultados históricos e de construção social, na qual fazem parte o estado, a economia, as ciências, a sexualidade e a família (COSTA, 2016, p. 47).

Ao se debruçar sobre a temática da identidade social de mulheres MC's, como compositoras de rap inseridas no hip hop, a estudiosa explica que as compositoras brasileiras, na história da música popular brasileira, muitas vezes se perderam no plural masculino, já que inseridas no grupo dos “cantores ou compositores do período”.

Como consequência, a figura feminina no campo da composição foi fortemente marcada pelo apagamento. As mulheres aparecem, eventualmente, “por suas interpretações e sempre em relação ao universo masculino que as rodeava e as restringia” (COSTA, 2016, p. 49). A autora ainda aponta para a separação das performances das mulheres no universo da música erudita, nas áreas da interpretação e composição musical, indicando o aumento do reconhecimento das intérpretes (comparando a música “popular” e “erudita”). Porém, vale notar, há uma total invisibilidade no campo da composição.

As estudiosas Vanda Freire e Angela Portela (2013) demonstram que a presença das musicistas nem sempre foi relevante para a literatura, muito provavelmente por se tratar de um conhecimento majoritariamente escrito por homens.

A participação feminina na vida social fora do lar foi muito restrita no período colonial brasileiro. Sob a égide do patriarcalismo, característica marcante desse período a mulher viveu uma situação de subserviência, na qual lhe eram cerceados direitos de escolha e de opinião, entre outros. (FREIRE; PORTELA, 2013, p. 282)

Quando discutimos o espaço público e as instituições políticas como ambientes masculinos, estamos apontando para um espaço político de poder que universaliza determinado grupo e marginaliza outro. Contudo, é importante mencionar a reflexão dos autores Laila Rosa et al (2013) sobre a importância da "pluralidade epistemológica" e referenciar outros olhares, principalmente relativo à dicotomia entre público e privado e à visão do feminino como o "sexo frágil", como aponta Sueli Carneiro (1994).

Segundo a pesquisadora, essas generalizações desconsideram as experiências e os conhecimentos das mulheres não brancas, por exemplo, já que as mulheres negras nunca foram consideradas frágeis, sendo escravas durante um longo período da história brasileira, estando completamente ausentes do discurso feminista de que "as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar" (CARNEIRO, 1994, p. 190).

Djamila Ribeiro (2017) aponta para o lugar de quem fala e discute o quanto essa posição exerce poder e possibilidade de existência a um indivíduo. Assim, a discussão a respeito da invisibilidade das mulheres em diversas áreas do saber aponta para um debate contemporâneo, envolvendo o conhecimento, a partir de privilégios sociais e, conseqüentemente, de quem ocupa o lugar de fala. A reflexão é fundamental para perceber que os sujeitos que reivindicam o direito de ter voz estão, na verdade, reivindicando o direito à própria existência. Segundo a filósofa, "a história tem nos mostrado que a invisibilidade mata, o que Foucault chama de 'deixar viver ou deixar morrer'" (RIBEIRO, 2017, p. 43).

No artigo *A emergência do campo de música e gênero no Brasil: reflexões iniciais*, as autoras Camila Zerbinatti, Isabel Nogueira e Joana Maria Pedro (2018) refletem, a partir de análises de Bell Hooks, importante feminista norte-americana, acerca do ensino nas universidades e qual a consequência da inclusão ou ocultamento de determinados sujeitos. Com isso, deixam clara a necessidade de fala e de escuta de cada uma das vozes que atuam em um determinado campo, além da importância da estimulação de sua expressão, reconhecendo os seus privilégios que vêm do seu lugar de fala.

Luís Felipe Miguel (2014c) aponta para um discurso recorrente na mídia de que a questão feminista foi resolvida, uma vez que as mulheres obtiveram educação, direitos políticos, igualdade no casamento, além de extensiva presença no mercado de trabalho. Entretanto, a significativa dominação masculina ainda é muito presente por meio de estratégias que atuam para produzir mais desvantagens para as mulheres. O autor

explica que “formas mais complexas de dominação exigem ferramentas mais sofisticadas para entendê-las” (MIGUEL, 2014c, p. 18).

1.3 Posições de destaque na música: Compositoras, intérpretes e maestrinas

A música erudita ocidental é historicamente entendida como um espaço masculino, com a invisibilidade ou, muitas vezes, ausência da presença feminina sendo naturalizada no meio. Ao nos questionarmos sobre nomes femininos da área no meio acadêmico, percebemos a sua pouca representatividade. Contudo, o número de produções científicas envolvendo a temática de gênero e música no Brasil entre os anos de 2000 e 2010, vem aumentando, como indica Zerbinatti et al (2018). As autoras mostram que a maioria das pesquisas envolve compositoras, mas também engloba as diversas práticas musicais de mulheres em "diferentes contextos, papéis e perspectivas teóricas" (ZERBINATTI ET AL, 2018, p. 6).

Segundo as pesquisadoras, observar o hibridismo das práticas e dos processos, além do estudo da inclusão e do reconhecimento dos diferentes lugares de fala, possibilita a compreensão de uma história coletiva que engloba variadas versões, permitindo que diversos sujeitos sejam ouvidos e reconhecidos.

Catarina Domenici (2013) explica sobre a formação dos papéis de compositor e performer e a conexão com a discussão de gênero. A autora mostra que, diante da ameaça de que o conhecimento (comunicação de um saber através da escrita musical) e o corpo (meio no qual a mente humana se expressa no espaço, através do tempo e do som) representam para a autoridade patriarcal,

os homens eram encorajados a desenvolver uma relação teórica com a música, compreendendo seus aspectos científicos e estéticos através da contemplação silenciosa. A prática musical era reservada às mulheres, sendo esperado que aprendessem a tocar um instrumento (DOMENICI, 2013, p. 93)

Destaca, ainda, que a divisão de gênero e a conseqüente separação entre a teoria e a performance musical refletiram na criação das disciplinas de composição e prática instrumental, fazendo com que, até os dias atuais, os cursos de composição sigam tendências de afastamento da prática musical, enquanto a performance permanece no formato de aulas individuais, se distanciando da teoria e prática composicional.

As autoras Laila Rosa e Isabel Nogueira (2015), em pesquisa realizada para a discussão do tema, apontam para a invisibilização de compositoras mulheres no meio educacional, o que leva à pouca representatividade da figura feminina. Em trabalho anterior, Santos (2018) buscou contabilizar o número de mulheres compositoras que

tiveram suas obras performadas por orquestras brasileiras (um recorte das orquestras da região sudeste do Brasil), com o intuito de classificar tal invisibilidade, entendendo que essa posição é caracterizada pelo lugar de fala e conhecimento no meio.

Contudo, no presente trabalho, ampliamos a discussão, abrangendo a relação entre o feminismo e a política em uma instituição musical. Dessa maneira, apontamos para a figura feminina nas posições de prestígio, além de propor uma discussão sobre as mulheres em cargos políticos de poder na música.

Analisando a produção científica atual sobre gênero e música no Brasil, percebemos diferentes pontos de diálogo envolvendo diversas vozes, perspectivas e lugares, em um constante esforço de produção epistemológica feminina, tendo as mulheres como agentes do conhecimento e performance musical, atuando como participantes ativas dos saberes e fazeres musicais (ZERBINATTI; NOGUEIRA; PEDRO, 2018).

Biroli (2018) explica que a pouca presença das mulheres em posições de primeiro escalão não significa que elas não atuem nos cargos descritos, mas que sua atuação é dificultada. Quando essa presença existe, por exemplo como Marin Alsop, ela se dá em um ambiente historicamente masculino, como a instituição orquestra sinfônica. Assim, compreendemos que falar de mulheres no meio musical erudito não é apontar para uma ausência – muito pelo contrário, existem mulheres ocupando posições de regente, compositoras e solistas em uma orquestra. Entretanto, tal presença ainda é invisível, uma vez que o espaço masculino corrobora para esse ocultamento.

A invisibilidade das mulheres em posições de destaque ocasiona, nas próximas gerações, uma negação de suas próprias capacidades intelectuais, já que as futuras regentes, solistas e compositoras não identificam uma possibilidade de atingir, profissionalmente uma posição de prestígio como solistas ou maestrinas, por exemplo.

Em sua pesquisa, Petrilli Segnini (2018, p. 242) entrevista musicistas que "expressam limites invisíveis que impedem as mulheres, nas mesmas condições de seus colegas, de ocuparem postos de prestígio em orquestras". Embora relatem que a utilização de biombos³ nas audições para a seleção das vagas contribui para a melhora na exclusão, a pesquisadora mostra que há diferença entre o número de homens que assumem a função de chefe de naipe, sendo que, em 2016, na OSESP, 80% dos chefes de naipe eram homens. Essa informação se torna relevante devido às significativas diferenças salariais entre a posição de chefe de naipe e instrumentistas ou *tutti*.

³ Os biombos funcionam para a ocultação da identidade do candidato à vaga.

Assim, entendemos que a corporificação do sujeito feminino em posições de prestígio proporciona um empoderamento na nova geração de mulheres musicistas. A autora Joice Berth aponta para o conceito de empoderamento como um

instrumento de emancipação política e social e não se propõe a ‘viciar’ ou criar relações paternalistas, assistencialistas ou de dependência entre indivíduos, tampouco traçar regras homogêneas de como cada um pode contribuir e atuar para as lutas dentro dos grupos minoritários (BERTH, 2018, p. 14).

O objetivo deste estudo é, então, investigar o número de mulheres em posições de destaque que fazem parte da trajetória da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), entre 2000 e 2019, considerando que, durante esse período, temos um importante marco, qual seja, a atuação de Marin Alsop⁴ (2012-2019) como regente titular e diretora artística da orquestra.

O fato de termos uma mulher como figura principal durante oito anos de uma das maiores orquestras do país nos leva a questões envolvendo o feminismo e a política, tendo a identidade feminina corporificada em uma personagem de poder de uma instituição artística. Para tanto, verificaremos e contabilizaremos o número de mulheres regentes, solistas e compositoras convidadas, durante as duas fases da orquestra: antes e durante a gestão de Marin Alsop.

2. Metodologia

⁴ Formada pela Universidade de Yale, é Diretora Musical da Sinfônica de Baltimore desde 2007. Lidera atividades educacionais que atingem mais de 60 mil alunos – em 2008, lançou o OrchKids, programa destinado a prover educação musical, instrumentos e orientação aos jovens menos favorecidos da cidade. Como regente convidada, apresenta-se regularmente com a Filarmônica de Nova York, a Orquestra de Filadélfia, a Sinfônica de Londres e a Filarmônica de Los Angeles, dentre outras. Em 2003, foi a primeira artista a receber, no mesmo ano, o Conductor’s Award, da Royal Philharmonic Society, e o título de Artista do Ano, da revista Gramophone. Em 2005, foi a primeira regente a receber a prestigiosa bolsa da Fundação MacArthur e, em 2013, a primeira a reger a “Last Night of The Proms” do festival londrino promovido pela BBC, oportunidade que se repetiu em 2015. Ao lado da Osesp, esteve no mesmo festival em 2012 e 2016. Foi escolhida pela rede CNN como uma das sete mulheres de maior destaque no mundo, no ano de 2013, e, em setembro de 2014, tornou-se membro honorário da Royal Philharmonic Society. Em 2015, assumiu a direção do programa de pós-graduação em regência no Instituto Peabody da Universidade Johns Hopkins (Baltimore). Sob a batuta de Marin, a Osesp fez sua estreia na Philharmonie de Berlim, no Royal Festival Hall de Londres, nos festivais de Lucerna e Edimburgo e na Konzerthaus de Viena, entre outros lugares de primeira importância no cenário mundial. Também viajou pelo Brasil, em 2014, comemorando os 60 anos de criação da Orquestra e lançou em CD (selo Naxos) um ciclo integral das sinfonias de Prokofiev. Ao final de seu mandato de oito anos à frente da Osesp, em dezembro de 2019, Marin receberá o título de Regente de Honra. A decisão é um reconhecimento à parceria que ajudou a elevar o perfil da Orquestra, tanto no cenário nacional quanto internacional, e à sua visão humanista, fonte de inspiração para as atividades educativas e de formação de público da Osesp. A partir de 2020, Marin Alsop será Regente Titular da Orquestra Sinfônica da Rádio de Viena. Disponível em: <<http://osesp.art.br/>>. Acesso em: 03 abr. 2019.

Para a verificação e contagem do número de mulheres que estiveram presentes na trajetória da orquestra, utilizamos as programações disponíveis no site da orquestra⁵ de todos os anos estudados (2000-2019). Para uma melhor verificação dos dados, suprimimos os concertos de música de câmara, recitais individuais e concertos itinerantes, uma vez que entendemos que os concertos com a orquestra completa teriam maior representatividade para a análise ora demonstrada. Entretanto, consideramos os concertos das turnês internacionais, embora também sejam itinerantes, já que representam a orquestra e o Brasil no cenário da música erudita mundial.

Verificamos todos os nomes de regentes, solistas e compositores, em todos os programas, durante os 20 anos de orquestra. Selecionamos essas posições de trabalho, pois entendemos sua representatividade perante a orquestra e também compreendemos que essas funções são definidas através de “convites” por parte da orquestra. Assim, nos aproximamos do viés assumido pela instituição em convidar e/ou selecionar determinados músicos.

O maestro (ou regente) possui um papel importante em um grupo de câmara, uma vez que representa sua liderança. A construção da performance de uma orquestra se dá a partir do regente, sendo ele quem define as escolhas interpretativas do grupo. Essa é uma razão relevante para que possamos considerar a figura do regente e a quantidade de vezes que maestros ou maestrinas estiveram à frente da orquestra estudada. Para verificar a diferença entre os grupos de maestros e maestrinas atuantes no período entre os anos 2000 e 2011 (período no qual a OSESP ficou sob a regência e direção artística de regentes homens) e 2012 e 2019⁶ (período sob a batuta e direção artística de Marin Alsop), realizamos um teste de média, com o intuito de verificar se existe real diferença entre a quantidade de mulheres e homens regentes nos dois períodos. O mesmo teste foi realizado para os grupos de instrumentistas mulheres e homens nas duas condições estudadas.

Anteriormente, discutimos a figura do compositor como um comunicador de ideias e afetos, assumindo, assim, uma posição de destaque e conhecimento (SANTOS, 2018). Entendemos que a invisibilização de composições e nomes femininos do meio educacional e artístico reflete na invisibilidade das mulheres na música erudita, hierarquizando o conhecimento e a não comunicação das diferentes experiências artísticas da figura feminina como parte da construção do pensamento e da arte. Dessa

⁵ Disponível em: <<http://osesp.art.br/>>. Acesso em: 03 abr. 2019.

⁶ Coletamos todos os dados apresentados neste trabalho a partir dos programas de concertos disponibilizados no site da orquestra. Sendo assim, pudemos também analisar a programação de 2019, uma vez que ela já se encontra disponível na internet.

maneira, contabilizamos o número de compositores e compositoras para averiguar a possível diferença ou semelhança entre eles, analisando as duas fases da orquestra (2000-2011 e 2012-2019).

Além disso, registramos os nomes das compositoras performadas durante os anos para uma verificação da frequência com que aparecem ao longo do período analisado. Por fim, verificamos os solistas que, embora possuam um papel de menor importância política⁷, atuam em orquestras e outros grupos de câmara através de convites, o que nos mostra a escolha da direção artística em selecionar um ou outro instrumentista. Além disso, entendemos que estar à frente de uma orquestra como solista proporciona uma visão diferente do sujeito, visto que um novo lugar de referência e destaque é ocupado. Entretanto, por entendermos a diferença entre solistas cantores e instrumentistas, contabilizamos as duas categorias de solistas para futura análise.

Obras com solistas cantores acabam englobando os dois gêneros para a composição das vozes específicas, sendo assim, quando for necessária uma voz tenor ou baixo, será solicitado um músico. O mesmo ocorre com as posições de vozes femininas. Por isso, decidimos investigar separadamente os instrumentistas, já que atuar como um pianista ou violinista, por exemplo, não requer especificação de gênero. Acreditamos que a análise da quantidade de solistas masculinos e femininos nos levará a importantes discussões.

3. Resultados

Contabilizamos o número de apresentações, além dos nomes e números de regentes, compositores e solistas, em cada ano, entre o período de 2000 a 2019. A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo conta, em média, com 107 (desvio padrão = 20.66) apresentações por ano. O número de regentes e compositores selecionados durante esse período está ilustrado nas figuras 1 e 2. Já as figuras 5 e 6 mostram as compositoras e regentes que se apresentaram com a orquestra no mesmo período.

Apresentar os nomes nos mostra a frequência com que cada artista está sendo convidada, além de alguns que são titulares da orquestra como, por exemplo, Marin Alsop, quando assumiu a orquestra em 2012 até o presente momento, ou Naomi Munakata, que atua como regente do coro da OSESP desde 2000.

⁷ Discutimos anteriormente que a posição de performer musical, na história da música ocidental de concertos, encontra-se em segundo plano. Embora tenhamos conhecimento de que o corpo como meio de expressão tem a capacidade de confirmar uma ideia ou conhecimento, a história aponta para o intérprete como o ideal de fidelidade e reverência à autoridade do compositor, ainda que também já saibamos que essa máxima de fidelidade é impossível de se concretizar.

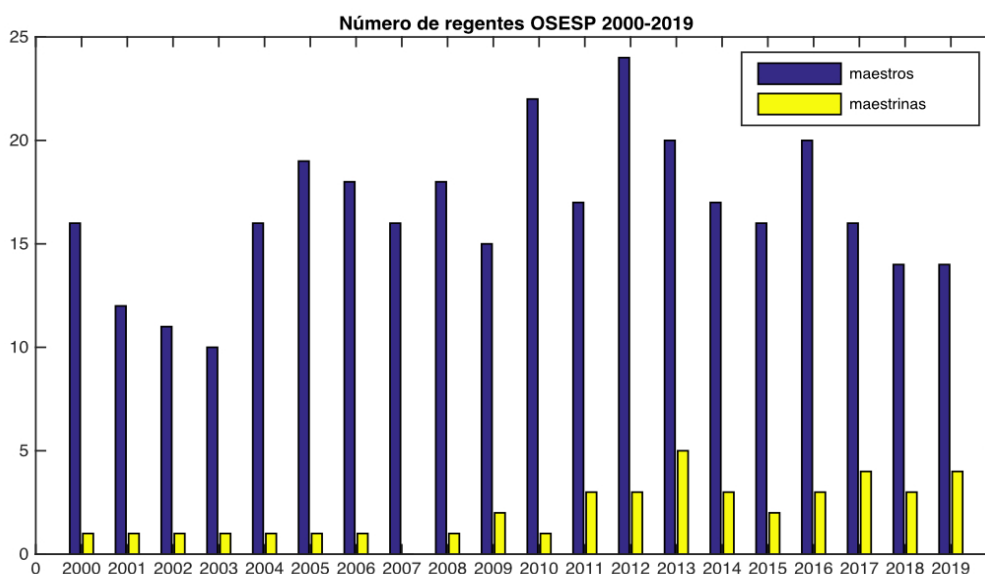


Figura 1: Números de regentes que atuaram na OSESP entre 2000 e 2019, por gênero, sendo as barras azuis a representação dos homens e as amarelas o número de mulheres. Fonte: Elaboração própria (2019).

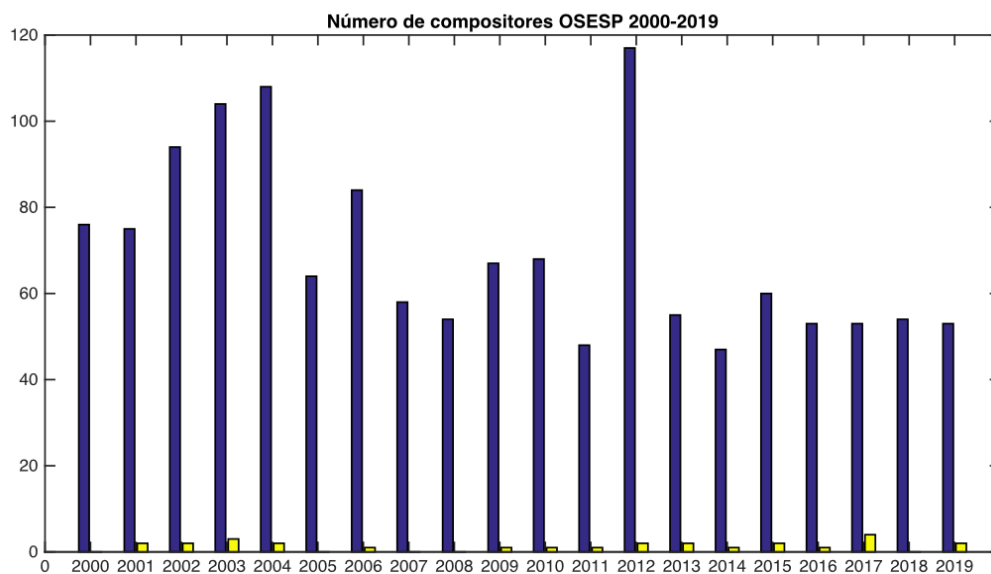


Figura 2: Número de compositores performados pela OSESP entre 2000 e 2019, por gênero, sendo as barras azuis a representação dos homens e as amarelas o número de mulheres. Fonte: Elaboração própria (2019).

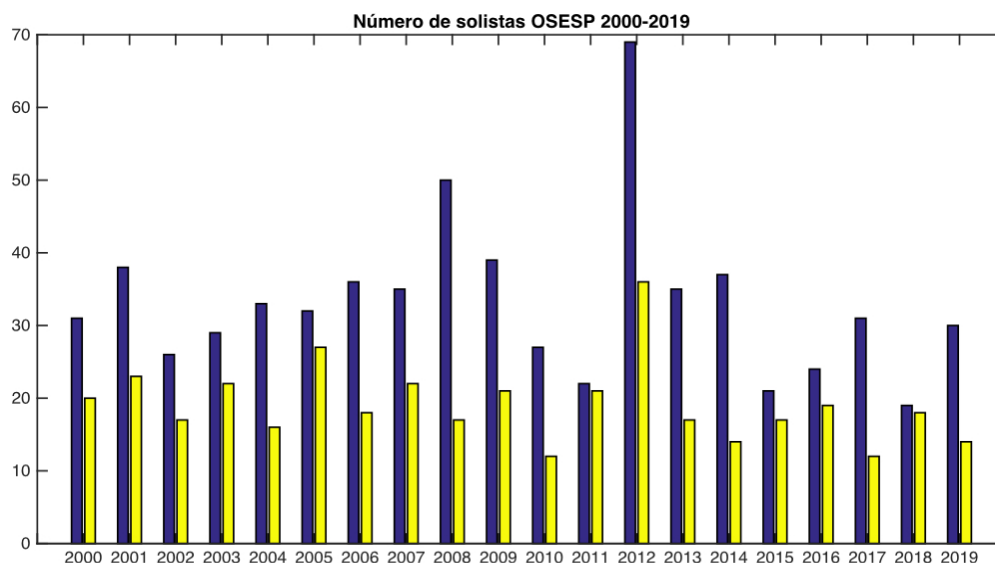


Figura 3: Número de solistas (cantores e instrumentistas) convidados pela OSESP entre 2000 e 2019, por gênero, sendo as barras azuis a representação dos homens e as amarelas o número de mulheres. Fonte: Elaboração própria (2019).

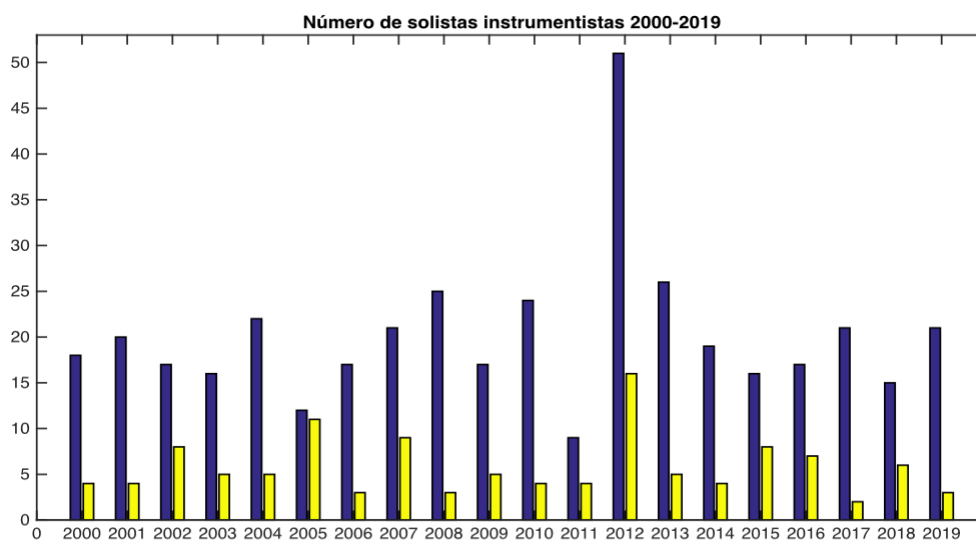


Figura 4: Número de instrumentistas solistas convidados pela OSESP entre 2000 e 2019, por gênero, sendo as barras azuis a representação dos homens e as amarelas o número de mulheres. Fonte: Elaboração própria (2019).

Para uma verificação dos dados dos grupos de maestros e maestrinas e instrumentistas homens e mulheres, antes e durante o período em que Marin Alsop atuou como regente e diretora artística da OSESP, realizamos um teste de médias e apontamos a significativa diferença quando comparado o grupo de regentes e instrumentistas homens e mulheres nos dois períodos estudados. Além disso, apontamos para a significativa similaridade quando comparados os grupos de maestrinas e maestros

e o grupo de instrumentistas homens e mulheres, separadamente, nas duas condições analisadas.

Todos os testes foram realizados com intervalo de confiança de 95% (Figura 7). Os resultados apontam para uma relevante diferença quando comparamos homens e mulheres nos dois períodos analisados. Entretanto, quando comparamos maestros com maestros e maestrinas com maestrinas, nas duas condições estudadas, não ocorre nenhuma diferença, demonstrando nenhuma distinção (aumento ou diminuição) entre o número de homens e/ou mulheres antes e durante a gestão de Marin Alsop.

Ano	Compositoras: quantidade e nomes
2000	(0)
2001	(2) Gisela Hernández Gonzalo e Modesta Bor
2002	(2) Carmem Rocha e Lili Boulanger
2003	(3) Marisa Rezende, Gisela Hernández Gonzalo e Modesta Bor
2004	(2) Mônica Thiele e Joice
2005	(0)
2006	(1) Almira Castilho
2007	(0)
2008	(0)
2009	(1) Sofia Gubaidulina
2010	(1) Glória Gadelha
2011	(1) Lili Boulanger
2012	(2) Clarice Assad e Sylvia Soublette
2013	(2) Clarice Assad e Lera Auerbach
2014	(1) Anna Clyne
2015	(2) Joan Tower e Anna Clyne
2016	(1) Jennifer Higdon
2017	(4) Maddalena Casulana, Roxanna Panufnik, Lili Boulanger e Unsuk Chin
2018	(0)
2019	(2) Roxanna Panufnik, Elena Kats-Chernin

Figura 5: Nome das compositoras a terem suas obras performadas pela OSESP, por ano. Fonte: Elaboração própria (2019).

Ano	Maestrinas: quantidade e nomes
2000	(1) Naomi Munakata
2001	(1) Naomi Munakata
2002	(1) Naomi Munakata
2003	(1) Naomi Munakata
2004	(1) Naomi Munakata
2005	(1) Naomi Munakata
2006	(1) Naomi Munakata
2007	(0)
2008	(1) Xian Zhang
2009	(2) Joana Carneiro e Alondra de La Parra
2010	(1) Marin Alsop
2011	(3) Joana Carneiro, Marin Alsop e Alondra de La Parra
2012	(3) Marin Alsop, Naomi Munakata e Alondra de La Parra
2013	(5) Mei-Ann Chen, Nathalie Stutzmann, Alondra de La Parra, Marin Alsop e Naomi Munakata
2014	(3) Susanna Malkki, Marin Alsop e Naomi Munakata
2015	(2) Marin Alsop e Valentina Peleggi
2016	(3) Valentina Peleggi, Marin Alsop e Nathalie Stutzmann
2017	(4) Marin Alsop, Valentina Peleggi, Marzena Diakun e Nathalie Stutzmann
2018	(3) Marin Alsop, Valentina Peleggi e Nathalie Stutzmann
2019	(4) Marin Alsop, Nathalie Stutzmann, Valentina Peleggi e Carolin Widmann

Figura 6: Nome das maestrinas que regeram a OSESP, por ano. Fonte: Elaboração própria (2019).

Grupos analisados	Condições analisadas	Teste de média
homens/mulheres instrumentistas	Sem Marin Alsop	(1) diferença significativa
homens/mulheres instrumentistas	Com Marin Alsop	(1) diferença significativa
homens/mulheres regentes	Sem Marin Alsop	(1) diferença significativa
homens/mulheres regentes	Com Marin Alsop	(1) diferença significativa
mulheres regentes	Com e sem Marin Alsop	(0) nenhuma diferença significativa
mulheres instrumentistas	Com e sem Marin Alsop	(0) nenhuma diferença significativa
homens regentes	Com e sem Marin Alsop	(0) nenhuma diferença significativa
homens instrumentistas	Com e sem Marin Alsop	(0) nenhuma diferença significativa

Figura 7 (quadro): Comparação das médias dos diferentes grupos entre as condições, antes e durante a gestão de Marin Alsop como regente e diretora artística da OSESP. Fonte: Elaboração própria (2019).

Como mencionado na seção da metodologia, contabilizamos o número de solistas cantores e instrumentistas e apresentamos, nas figuras 3 e 4, a quantidade de cantores e instrumentistas por gênero, respectivamente.

4. Discussão

Com o objetivo de discutir a complexa relação de gênero e política, investigamos as dinâmicas sociais relacionadas à questão e à presença feminina em posições de destaque a partir de formas de poder e dominação. Analisamos a instituição OSESP em duas fases, antes e durante o período de atuação de Marin Alsop. Para isso, nos debruçamos na contabilização de homens e mulheres que atuaram como compositores, regentes e solistas no grupo sinfônico durante 20 anos.

Os resultados apontam para uma significativa diferença entre a quantidade de homens e mulheres que atuaram nas diferentes posições estudadas, sendo convidados ou tendo suas obras performadas pela OSESP. Isso implica em uma menor representatividade feminina e, conseqüentemente, na confirmação de um protagonismo masculino.

Em trabalho anterior, similarmente a este estudo, investigamos o número de compositores que tiveram sua obras performadas por orquestras brasileiras no último ano (2018) e discutimos acerca da diferença quantitativa entre homens e mulheres na figura do compositor (SANTOS, 2018). Esse estudo teve como base o entendimento de que o compositor assume o lugar de fala e que o ato de falar não é neutro. Muito pelo contrário. Quem fala comunica seus vieses interpretativos e suas características culturais e sociais. Sendo assim, entendemos que essa oportunidade de falar gera uma hierarquização, atribuindo poder e exclusividade ao pensamento e à divulgação de apenas um conhecimento dominante.

A presente investigação corrobora com os resultados anteriores, apontando para a larga diferença no número de obras compostas por homens e mulheres executadas pela OSESP ao longo dos 20 anos de instituição. Ribeiro (2017) traz para a discussão a pensadora e feminista negra Lélia Gonzalez, que discute a ideia de hierarquização dos saberes e como o privilégio epistêmico do saber dominante, conseqüentemente, gera a inviabilização de outras experiências artísticas da figura feminina, como parte da construção do pensamento e da arte.

Entendemos que a não inclusão de nomes de compositoras faz com que essas mulheres tenham seu lugar de fala restringido, gerando, assim, uma invisibilidade da figura de compositoras na área da música erudita. Ribeiro (2017) ainda aponta para uma palestra de Grada Kilomba, em 2016, na qual a oradora discute a descolonização do conhecimento, refletindo sobre a necessidade de ruptura das hierarquias consolidadas. O termo epistemologia é definido por Kilomba como “a ciência da aquisição de conhecimento” (RIBEIRO, 2017, p. 88). Sendo assim, ela não definiria apenas como se produz o conhecimento, mas quem o produz, ressaltando quem tem o poder de falar.

Na figura 5 podemos observar os nomes das compositoras que tiveram suas obras performadas pela OSESP durante os 20 anos estudados e notamos a quase inexistente repetição de suas obras ao longo dos programas e dos anos. Ao contrário, obras de compositores como Mahler, Beethoven, Mozart, Bernstein, Guarnieri, Villa-Lobos etc., aparecem em todos os anos, mais de uma vez, nas programações anuais. Compreendemos, assim, que existe uma hierarquização de conhecimento e poder definido e expressado pela instituição. Rosa e Nogueira (2015) refletem sobre as compositoras apresentadas em disciplinas do curso de música no Brasil e apontam para sua invisibilização por parte dos docentes, observando, assim, o silenciamento da figura feminina no meio acadêmico. Ao questionarem os alunos sobre quantas compositoras tiveram conhecimento durante seus cursos de graduação, percebe-se a ausência de nomes femininos, o que corrobora para uma lacuna na formação dos futuros educadores musicais. Dessa maneira, ocorre a exclusão do conhecimento pela figura feminina, uma vez que o ato de compor comunica ideias e afetos, além de envolver aspectos de integração social e significações, considerando também a relação de poder discutida anteriormente.

Ao observarmos a enorme diferença no número de compositores e compositoras durante os 20 anos de trajetória da orquestra, torna-se clara a invisibilidade da figura de compositoras comunicada pela OSESP, ficando evidente a necessidade de um profundo debate sobre tal temática. Ribeiro (2017) aponta para a urgência de uma ruptura

do pensamento hegemônico e a ressignificação das identidades, sejam de raça, gênero, classe para que se pudesse construir novos lugares de fala com o objetivo de possibilitar voz e visibilidade a sujeitos que foram considerados implícitos dentro dessa normatização hegemônica (RIBEIRO, 2017, p. 43).

Os resultados dos testes de média envolvendo os grupos de regentes e solistas mostram uma diferença significativa quando comparamos os grupos de homens com o de mulheres nas duas condições estudadas. Os resultados significam que o número de regentes e instrumentistas homens apresenta-se sempre maior que o número de regentes e instrumentistas mulheres, nunca ocorrendo diferença entre os dois grupos quando comparamos as médias entre os grupos de homens/mulheres.

Com 95% de confiança, os resultados mostram, ainda, que nenhuma diferença ocorre quando comparamos os grupos de maestrinas/maestrinas e musicistas/musicistas e o grupo de maestros/maestros e músicos instrumentistas/músicos instrumentistas nas duas condições. Em outras palavras, não houve diferença significativa (aumento ou diminuição) no número de homens e mulheres regentes e instrumentistas nos períodos que antecederam e durante a gestão de Marin Alsop.

Como dito anteriormente, a escolha por contabilizar o número de regentes e solistas vem do entendimento de que essas posições são ocupadas por meio de convites realizados pela direção artística da orquestra. A representatividade da figura do regente corrobora para o estudo político e de representação de identidade. Por fim, os solistas que, embora exerçam um papel menos importante politicamente, proporcionam uma visão diferenciada do sujeito, ocupando, assim, um novo lugar de referência e destaque.

Por entendermos a distinção entre solistas cantores e instrumentistas, contabilizamos as duas categorias de musicistas, uma vez que as obras com conjunto de vozes englobam os dois gêneros para a composição das vozes específicas solicitados pelos compositores das obras. Dessa maneira, calculamos separadamente os instrumentistas, acreditando que a quantidade de músicos e musicistas apontam, novamente, para a complexa e acentuada relação de gênero na música erudita no Brasil.

Embora o número de mulheres instrumentistas seja superior ao número de mulheres como compositoras ou regentes, ainda se encontra muito distante da igualdade entre os gêneros. Segundo Miguel (2014a), em uma sociedade estruturada de acordo com a dominação masculina, a figura da mulher não é apenas diferente, mas exerce uma posição social marcada pela subalternidade. O pesquisador explica que as mulheres têm menos acesso às posições de poder e de controle e, conseqüentemente, de bens materiais e, por isso, são mais propícias à humilhação e violência, fazendo com que a figura

feminina seja considerada frágil, inferior e pouco racional. Ainda é necessário romper com essa estrutura, contribuindo para a emancipação das mulheres e a revisão da posição social privilegiada ocupada pelos homens.

A fala das mulheres carrega marcas de inferioridade, desde a disposição afetiva associada a elas, julgada como excessivamente compassiva, até o próprio timbre de voz, já que o mais grave é vinculado socialmente ao exercício da autoridade. Por fim, os interesses do grupo dominante são mais facilmente apresentados como interesses universais, o que é outro efeito do “imperialismo cultural” – a cultura e a vivência do grupo dominante são universalizadas e vistas como a norma (MIGUEL, 2014b, p. 106).

Nossos resultados também apontam para a discussão proposta pela pesquisadora Flávia Biroli (2018), ao mostrar que a divisão de trabalho, no ambiente público e privado, comunica dinâmicas sociais de desvantagens, sejam elas materiais e/ou simbólicas, que se entrelaçam aos espaços formais de representação, historicamente considerados masculinos. Sendo assim, a pouca presença das mulheres em cargos de primeiro escalão não significa que elas não atuem na posição descrita (veja a figura de Marin Alsop), mas, sim, que tal atuação é dificultada e, quando efetivamente existe, ocorre em espaços públicos “masculinos”, como a instituição orquestra sinfônica, por exemplo.

A partir dessa discussão, é importante notar dois argumentos relevantes sobre o feminismo e a política. O primeiro deles é que o fato de terem o mesmo gênero não significa que as mulheres, apenas por serem mulheres, responderão a interesses idênticos. O pesquisador Luis Felipe Miguel (2014a) explica que o mesmo indivíduo ocupa, simultaneamente, diferentes “posições de sujeito”, as quais englobam variadas imposições que, em muitos casos, são contraditórias. O autor ainda aponta que muitas mulheres na política não são comprometidas com as questões de gênero e que outras discordam sobre quais interesses e medidas políticas devem apoiar.

Por outro lado, o mesmo autor acrescenta à discussão o ponto de vista de Anne Philips (1993), trazendo para o debate a diferenciação entre interesses e identidade:⁸

O meu interesse é, em tese, representável por qualquer pessoa, que pode verbalizá-lo em meu lugar e agir para promovê-lo. Mas a minha identidade só se torna visível por meio de um igual. Eu posso não estar presente no grupo de governantes, mas minha identidade estará lá não por meio de um representante, e sim corporificada em alguém que a possui em comum. (MIGUEL, 2014, p. 100)

⁸ Em publicações posteriores, a própria Anne Philips substitui o termo “identidade” por “perspectivas sociais”. Luis Felipe Miguel (2014, p. 100) explica que o termo se apresenta “menos fechado e com caráter mais relacional” e a ideia de perspectiva social assume uma função similar à de identidade, considerando o que não é representável, cumprindo a exigência na presença política.

Assim, entendemos que o fato de Marin Alsop assumir o posto de regente e diretora artística não faz com que assuma decisões envolvendo questões de gênero, além de desconstruir o argumento de que as mulheres, necessariamente, “precisam ocupar espaços de poder para defender seus interesses específicos, o que pressupõe a existência de interesses comuns de antemão” (MIGUEL, 2014a, p. 101). Compreendemos também a falsa premissa de que as mulheres possuem características de sensibilidade diferentes dos homens, fazendo com que elas sejam pré-dispostas a “uma política mais altruísta e humana” (MIGUEL, 2014a, p. 101).

Entretanto, a figura feminina, quando ocupa posições de regência e solista, propicia uma visão de identidade para outras mulheres. Mesmo sabendo que, na maioria das vezes, elas não se encontram presentes nos mais altos escalões de decisões políticas e mesmo não se sentindo representadas pelas decisões das poucas que têm acesso a tais posições, a identidade feminina encontra-se presente, gerando um viés comum com outras tantas.

O fato do não reconhecimento da figura feminina em posições de destaque gera nas outras uma descrença em suas próprias capacidades intelectuais, uma vez que não identificam a ascensão profissional como uma possibilidade para si. Dessa maneira, a corporificação do sujeito feminino, em posições de poder e destaque, proporciona um processo de empoderamento na nova geração de mulheres instrumentistas, regentes e compositoras.

O segundo argumento sobre feminismo e política é que o acesso a posições formais na estrutura de poder não necessariamente faz com que esse sujeito assuma posições de igualdade em relação a outros presentes na mesma estrutura. Miguel (2014) explica que a política é um espaço social hierarquizado e faz com que aqueles que nela ingressam sejam submetidos à sua estrutura, devendo aceitar determinadas lógicas e certos padrões de comportamento sob pena de serem marginalizados.

Com essa análise, torna-se inviável, a partir dos nossos dados, medir a quantidade de poder de decisão da maestrina na posição em que atua na orquestra. É importante mencionar novamente que nosso estudo não tem como objetivo avaliar o poder político de Marin Alsop, mas contabilizar o número de homens e mulheres atuantes em posições de destaque na OSESP, apontando para a representatividade e a necessidade de discussão sobre a (in)visibilidade do feminino no meio musical erudito no Brasil.

Nossos dados apresentam apenas a quantidade de mulheres convidadas e/ou selecionadas para compor a programação da orquestra durante 20 anos de atuação, a qual dividimos em duas fases, anterior e posterior a Marin Alsop assumir o cargo, contabilizando as diferenças e semelhanças nos grupos estudados. É importante lembrar

que as formas mais complexas de dominação, assim como a estrutura social patriarcal, exigem métodos e estratégias mais sofisticadas para a sua compreensão.

Por isso, tornam-se necessários outros trabalhos envolvendo a temática para que possamos cada vez mais nos aproximar do assunto. Marin Alsop assumiu a OSESP em 2012 e completa sua trajetória este ano (2019), sendo cedo para medir e discutir o possível impacto que sua figura e representatividade têm na estrutura da instituição e nas futuras gerações.

Conclusão

Nossos resultados mostram que as mulheres buscam ocupar posições de destaque e poder. Entretanto, há uma significativa diferença em relação ao número de homens que exercem a mesma função. Assim, compreendemos que falar de mulheres no meio musical erudito não é apontar para uma ausência – muito pelo contrário, existem mulheres ocupando a posição de regente, compositoras e solistas em orquestras brasileiras. Contudo, sua presença ainda é significativamente reduzida, uma vez que o espaço masculino corrobora para essa invisibilização.

Neste estudo buscamos entender um importante ponto para a análise da temática – a identidade feminina em posição de destaque –, discutindo, assim, como a figura da mulher em uma posição política de poder pode impactar no meio musical no qual a instituição está inserida. Para isso, buscamos considerar o sujeito feminino no meio musical, percebendo sua identidade e sua perspectiva social como uma representante de um grupo político. Nossos resultados buscam traçar e explorar as relações de poder político e o feminismo, discutindo sobre a hierarquia dos saberes e a inserção das mulheres em posições de destaque de instituições da música erudita no Brasil.

Reconhecemos que este é um estudo exploratório, apontando para a necessidade de aprofundamento da temática, em diferentes campos do conhecimento, como, por exemplo, na estrutura das políticas públicas, na educação e pesquisa, buscando, principalmente, a expansão para um estudo interseccional. O que queremos é uma política mais igualitária, implicando no enfrentamento das questões de gênero, assim como de classe e de raça.

Por fim, apontamos que discutir a questão do lugar de fala em um campo masculinizado e regido por valores patriarcais torna-se pertinente, uma vez que falar sobre a figura feminina de poder e liderança não significa, necessariamente, uma política de inclusão das mulheres, o que fica comprovado a partir deste estudo. Entretanto, acreditamos que fomentar a pesquisa em música e gênero, como já tem sido feito, torna-

se uma estratégia de mudança e resistência da área, além da produção de conhecimento sobre o assunto.

Referências

- AMÂNCIO, L. As assimetrias nas representações do gênero. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, v. 34, pp. 9-22, 1992.
- BERTH, J. *O que é empoderamento?* Belo Horizonte: [s.n.], 2018.
- BIROLI, F. *Gênero e desigualdades: os limites da democracia no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2018.
- CARNEIRO, S. Identidade feminina. In: HELEIETH, S.; MUÑOZ VARGAS, M. (Org.). *Mulher brasileira é assim*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1994. pp. 187-194.
- COSTA, L. C. DA S. “A gente chega e invade as quebradas”: Identidade Social de mulheres MC. 2016. 286 f. Dissertação (Faculdade de Psicologia). - Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.
- DOMENICI, C. A performance musical e o gênero feminino. In: NOGUEIRA, I. P.; FONSECA, S. C. (Org.). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia / Porto Alegre: ANPPOM, 2013. pp. 89-109.
- FREIRE, V.; PORTELA, A. C. H. Mulheres compositoras - da invisibilidade à projeção internacional. In: NOGUEIRA, I.; FONSECA, S. C. (Org.). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia / Porto Alegre: [s.n.], 2013. pp. 279-302.
- MIGUEL, L. F. Gênero e representação política. *Feminismo e política: uma introdução*. São Paulo: Boitempo, 2014a. .
- _____. O feminismo e a política. *Feminismo e política: uma introdução*. São Paulo: Boitempo, 2014b. pp. 17-29.
- MIGUEL, L. F. O feminismo e a política. *Feminismo e política: uma introdução*. São Paulo: Boitempo, 2014c. pp. 17-30.
- MIGUEL, L. F.; BIROLI, F. *Feminismo e política: uma introdução*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- PETRILLI SEGNINI, L. R. Os músicos e seu trabalho: Diferenças de gênero e raça. *Tempo Social*, v. 26, n. 1, pp. 75-86, 2014.
- _____. Trabalho, imigração e relações de gênero no contexto da mundialização: músicos do Leste europeu no Brasil. *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, v. 22, n. 37, pp. 221-250, 2018.
- PHILLIPS, A. *Democracy and difference*. [S.l.]: The Pennsylvania State University Press, 1993.
- RIBEIRO, D. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte: Editora Letramento, 2017.
- ROSA, L. et al. Epistemologias feministas e produção de conhecimento recente sobre mulheres e música no Brasil: algumas reflexões. In: NOGUEIRA, I.; FONSECA, S. (Org.). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia / Porto Alegre: [s.n.], 2013. pp. 110-136.
- ROSA, L.; NOGUEIRA, I. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologia feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. *Revista Vórtex*, v. 3, n. 2, p. 25-56, 2015.

SANTOS, T. F. A (In)visibilidade do feminino na música erudita brasileira. Vitória: [s.n.], 2018. p. 953-966.

ZERBINATTI, C. D.; NOGUEIRA, I. P.; PEDRO, J. M. A emergência do campo de música e gênero no Brasil: reflexões iniciais. *Descentrada*, v. 2, n. 1, pp. 1-18, 2018.

ASOCIACIONES Y OTRAS ENTIDADES DE MUJERES Y MÚSICA EN ESPAÑA:

HONRAR EL PASADO
MIRANDO AL FUTURO

Revista **Música** | vol. 19, n.2 |
pp. 241-254 | jul. 2019

Carmen Cecilia Piñero Gil

pinerocecilia@yahoo.es | IUEM/UAM
Instituto Universitario de Estudios de la
Mujer – Universidad Autónoma de Madrid



**Associations and other
civil partnerships of
women and music in
Spain: honoring the past
looking to the future**

Recibido em: 14/05/2019

Aprovado em: 15/06/2019

RESUMEN

Cerca de la segunda década del siglo XXI, las mujeres españolas en la música recorremos senderos que, en su mayoría, fueron trazados por creadoras sonoras comprometidas con la igualdad y la conquista de espacios musicales profesionales. En este caminar, la labor de compositoras, intérpretes, investigadoras, docentes, gestoras y diversas entidades ha sido intensa e incesante. El visibilizar la labor realizada por todas ellas es un necesario ejercicio de conocimiento y reconocimiento que debe dar impulso a las nuevas generaciones involucradas en el mundo musical, conformando una memoria que permita reflexionar sobre su aportación y proyección en nuestro presente. El asociacionismo ha supuesto una de las fortalezas más relevantes del movimiento de mujeres a la hora de la vindicación y conquista de derechos, igualdad, visibilización y promoción de las compositoras. Desde la fundación en 1989 por la compositora María Luisa Ozaita (1939-2017) de la "Asociación Mujeres en la Música", en España han surgido diversas asociaciones y otras entidades, como las fundaciones, que contribuyen a la consolidación de espacios y presencias de las mujeres sonoras.

PALABRAS CLAVE:

Música, mujeres, asociaciones, España.

ABSTRACT

Close to the second decade of the 21st century, Spanish women in music walk on paths that, mainly, were opened by women composers committed to equality and to the conquest of professional music spaces. In this sense, the work of composers, performers, researchers, teachers, managers and several organizations has been intense and without any pause. The visibility of the work done by all of them is a necessary exercise of knowledge and recognition that should give impetus to the new generations that are involved in the world of Music. It is necessary to recognize this legacy in order to allow us to reflect on their contribution and projection in our present. Creating associations has been one of the most important strengths of the women's movement to vindicate and to conquer rights, equality, visibility and promotion of women composers. Since the foundation of the "Asociación de Mujeres en la Música" in 1989 by the composer María Luisa Ozaita (1939-2017), several associations and other civil partnerships, such as foundations, have emerged in Spanish, and this fact contributes to the consolidation of spaces and presences of women in music.

KEYWORDS:

Music; Women; Associations; Spain.

ASOCIACIONES Y OTRAS ENTIDADES DE MUJERES Y MÚSICA EN ESPAÑA: HONRAR EL PASADO MIRANDO AL FUTURO ¹

Carmen Cecilia Piñero Gil
pinerocecilia@yahoo.es | IUEM/UAM
Instituto Universitario de Estudios de la Mujer – Universidad
Autónoma de Madrid

Introducción

El objeto de este artículo es aproximarse a las asociaciones y colectivos españoles dedicados a la promoción y difusión de la música de mujeres en el marco de la denominada música académica². Algunas de dichas entidades contemplan, además, la investigación y la creación de foros de reflexión, constituyéndose, con diversa proyección geográfica, en referentes de activismo y reivindicación. Por otra parte, creo necesario el abrir un debate sobre el asociacionismo de mujeres y música respecto al momento histórico que está viviendo en España en relación a la extensión y profundización de políticas de género por parte de la práctica totalidad del espectro político español³, así como a la clara visibilización de la “sensibilidad de género” en el seno de la sociedad española. En este último aspecto, deseo dejar constancia de que el origen de este artículo se encuentra en mi larga trayectoria respecto a los estudios sobre las mujeres y de género en música, en la pertenencia a diversas asociaciones musicales, así como a la convivencia con muchos colegas en el ámbito musical y académico. Trayectoria transitada, en no pocos momentos, por situaciones en las que presencié comentarios, actitudes o acciones cargadas de ideología patriarcal por parte de personas -hombres y mujeres-, algunas de las cuales enarbolan, ahora, banderas de reivindicación feminista. Vivir para ver...

Pretendo referir aquellas asociaciones y entidades que contemplan la composición académico-artística o que incluyen la misma junto a otro tipo creaciones sonoras o disciplinas. Por ello, no serán objeto de mi atención entidades relacionadas principalmente con la denominada música popular urbana (LINARES, 2004, p. 83)⁴ a

¹ Este artículo es el resultado de una conferencia impartida el 15 de marzo de 2019 en la Ciudad de México dentro del *XXIII Encuentro Internacional –XIX Encuentro Iberoamericano de Mujeres en el Arte* bajo la temática *Enfrentando la desmemoria: reivindicando las luchas sociales y los logros del feminismo*.

² Respecto al asociacionismo en música en España, véase: ENCINA y SOBRINO, 2001; SAAVEDRA y SIEMENS, 2005; PALACIOS, y QUEIPO, 2019.

³ Con excepción de algún partido político como es el caso del derechista VOX, partido que irrumpió en el parlamento español en las elecciones del 28 de abril de 2019.

⁴ El concepto de música popular urbana fue acuñado por la musicóloga cubana María Teresa Linares (1920) quien se refiere a ella en los siguientes términos: “Se identifica la música popular urbana por los materiales cosmopolitas que incorpora, lo que le acerca o parangona a los últimos giros de la moda que se impone desde los grandes centros mercantiles capitalistas” (LINARES, 2004, p. 83).

pesar de que en España contamos con organizaciones como *MÁS MÚSICAS*⁵ o *MIM* (*Mujeres de la industria de la música. Por la igualdad de género en la Industria de la Música*)⁶ que engloban diversidad de géneros musicales. Igualmente, comentar que, en ocasiones, es difícil seguir la pista de experiencias organizativas ya sea porque han tenido una efímera vida -como es el caso de *SÓNICAS* (*Asociación y Plataforma para la promoción, difusión y el desarrollo del Arte y Creación en igualdad*)⁷- o por lo reciente de su nacimiento sin una proyección temporal amplia en el ejercicio de tejer redes de trabajo en espacios virtuales, tal es el caso de *MYM, Música y mujeres* que nace en 2017 con el objetivo principal de

visibilizar y combatir estas dinámicas machistas en el sector musical para alcanzar un escenario de equidad en el que el género no limite las oportunidades, ni los roles a interpretar y no condicione la respuesta del público (MYM, 2017).

Por tanto, comenzaremos recorriendo la genealogía del asociacionismo español con relación al mundo de la mujer y la música. Es de justicia nombrar, en primer lugar, a una organización internacional que supuso la inspiración e impulso para la creación de varias asociaciones en diversos países, entre ellas la más antigua de España. Me refiero a la fundación *Donne in musica* creada en 1978 por Patricia Adkins Chiti (1924?-2018), cantante de origen inglés establecida en Italia. Esta fundación, con sede en Fiuggi, cerca de Roma, es sin duda la entidad de mayor proyección internacional en el campo de la mujer y la música. Patricia Adkins Chiti escribió en 1983 un libro, *Donne in musica*, tuvo un amplio eco en muchos países. En el caso de España, la compositora María Luisa Ozaita (1939-2017) entró en contacto con la presidenta de *Donne in musica* iniciando una colaboración que dio como fruto, en un primer momento, el agregar en la edición en español del mencionado libro una adenda sobre compositoras españolas. Posteriormente, Ozaita fundó en 1989 la *Asociación Mujeres en la Música (AMM)*⁸ que constituye la asociación de mayor presencia y larga trayectoria en el ámbito de la mujer y la música en España. Su actual presidenta, la guitarrista Pilar Ríus, al igual que hicieran su antecesora la compositora Mercedes Zavala, continúa con la labor de recopilación, promoción y difusión de la música de mujeres que iniciara su fundadora y presidenta de

⁵ Creada en 2018, es una plataforma independiente que promueve la figura femenina en la música en España. Proclama como finalidad la escasa presencia de mujeres en festivales de música popular urbana. Véase <<http://www.masmusicas.art/>>.

⁶ Nacida en 2016, MIM se centran en aspectos que inciden de una manera especialmente importante en la música popular urbana. Con más de cien socias, su presidenta es Carmen Zapata. Véase <<http://asociacionmim.com/>> Fecha de acceso: 5 de enero de 2019.

⁷ El rastro de esta asociación se perdió hace tiempo incluso en Internet. Su página en la WEB ya no existe <http://www.sonicas.org/conceptES.htm> *Sónicas* estaba formada por profesionales relacionadas con las artes sonoras y multidisciplinarias.

⁸ Véase <<http://mujeresenlamusica.blogspot.com/search/label/PROYECTO%20PEDAG%C3%93GICO%20%28PIANO%29>>. Fecha de acceso: 25 de abril de 2019.

honor, María Luisa Ozaita. En la actualidad la *AMM* cuenta con más de cien personas asociadas, la inmensa mayoría mujeres, cuyos perfiles profesionales abarcan los campos de creación, interpretación, investigación, docencia, pedagogía y gestión musicales.

Anualmente la *AMM* programa conciertos y festivales en los que se interpretan obras de autoras de todas las épocas. Destacan entre sus actividades el *Festival Mujeres en la Música de Getxo* (Bilbao-España) y la colaboración con la red *Off ARTeria*⁹ que permite a la asociación organizar actividades como conferencias, mesas redondas, conciertos, etc., en diversas ciudades españolas. Igualmente, la *AMM* organiza encuentros, presentaciones de libros, discos, etc., con el fin de dar a conocer la literatura y discografía musical de mujeres.

Destacable es el proyecto de ámbito nacional que ha puesto en marcha la actual junta directiva de esta asociación que, bajo el nombre de *Proyecto pedagógico de música y género*, tiene como objetivo incorporar al repertorio de escuelas y conservatorios, así como a la enseñanza general y universidades, un corpus suficiente y documentado de obras de compositoras.

La actual junta directiva de la *AMM*, elegida en 2017, cuenta con seis miembros, todos ellos pertenecientes a diferentes campos de la música como son la interpretación, la composición, la musicología y la educación musical.

La asociación forma parte en estos momentos del *Observatorio de Igualdad de Género en el ámbito de la cultura* del Ministerio de Cultura y Deporte de España (creado en febrero de 2019). En dicho observatorio, presentado oficialmente el 4 de marzo de 2019,¹⁰ participan, bajo la tutela de Ministerio, las asociaciones más representativas de este sector. La Presidenta de la *AMM*, Pilar Ríus, comentaba respecto al sensible tema de la educación: "Queremos que el Observatorio sirva para dar voz a las mujeres que a lo largo de la historia han quedado invisibilizadas y que ninguna generación actual conoce (MCD, 2019a)".¹¹

Cronológicamente debemos mencionar seguidamente a la asociación *Euterpe-Música y Mujeres* fundada en 1999 por Clavel Cabezas, Consuelo Díez, María Escribano, Mar Gutiérrez Barrenechea, Marisa Manchado, Carmen Cecilia Piñero y Ana Vega

⁹ La red *ARTeria* es una red creada por la *SGAE* consistente en un conjunto de espacios culturales en territorio español y extranjero al servicio de autores y artistas. Véase *SGAE*, 2008, p. 84. Disponible en <http://www.sgae.es/recursos/informes/InformeGestion_FA2008/pdf/Memoria_Actividades_Fund_Autor_2008.pdf> Fecha de acceso: 4 de abril de 2019.

¹⁰ Véase <<https://mav.org.es/el-nuevo-observatorio-de-igualdad-de-genero-en-la-cultura-presenta-su-plan-de-trabajo-para-2019/>> Fecha de acceso: 14 de abril de 2019.

¹¹ Véase igualmente <<http://www.culturaydeporte.gob.es/actualidad/2019/03/20190304-observatorio.html?fbclid=IwAR2Ygs9YxC46nyhzi245x4Qq4BdFRDxdck1GjFmAGD-GXo8tfRaaJiZHTzE>> Fecha de acceso: 10 de abril de 2019.

Toscano. Posteriormente, y a raíz del fallecimiento de la compositora María Escribano (1954-2002) y de la baja de la pianista Clavel Cabezas, se incorporaron a la asociación Cristina Alcalá Galiano, su actual presidenta, y Beatriz Arzamendi. Si bien esta asociación tiene un escaso número de miembros, el perfil profesional de sus componentes es sólido y multidisciplinar, contando con compositoras, intérpretes, gestoras, musicólogas y docentes. Su actividad se ha desarrollado en el ámbito de la organización de diversos eventos como encuentros, conciertos, mesas redondas, conferencias, etc. Es muy destacable el hecho de que en 1999 esta asociación entrara en contacto con la organización internacional, con sede en México, *ComuArte* la cual, con sus encuentros internacionales y bajo la dirección de la compositora mexicana Leticia Armijo, ha constituido un excelente escaparate para las creadoras españolas¹². Al año siguiente -y en el marco de la *Tercera Muestra Internacional de Música de Mujeres* dirigida por la compositora Marisa Manchado y bajo la organización del *Instituto Feminista de la Universidad Complutense de Madrid*- la asociación *Euterpe-Música y Mujeres* acordó seguir participando en los encuentros de *ComuArte* de forma continuada. Posteriormente, en 2002, se produce la colaboración entre *ComuArte*, el mexicano *Colectivo de Mujeres en la Música A.C.* y *Euterpe-Música y Mujeres* para realizar en Madrid, además de en México, parte del *VI Encuentro Internacional de Mujeres en el Arte* y *Segundo Encuentro Iberoamericano de Mujeres* de *ComuArte* en la madrileña Casa de América.

Ese mismo año de 2002 se fundó otra asociación española como resultado de estos contactos: *ComuArte/España* que nacerá a raíz de la invitación que la compositora Leticia Armijo cursó a una serie de artistas e investigadoras españolas a vincularse de manera estable con su organización internacional. *ComArte/España* era una ramificación europea de *ComuArte/Internacional*, participando de sus principios y objetivos con el propósito de promover y difundir la riqueza de la obra artística de las mujeres a través de la realización de actividades multidisciplinarias, encuentros nacionales e internacionales y la realización de investigaciones académicas con perspectiva de género. Es ésta última, precisamente, una de las líneas de trabajo más importantes que realizó *ComuArte/España*, asociación que tristemente se disolvió legalmente a comienzos de 2011.¹³ Destacar las ediciones co-celebradas de los encuentros de *ComuArte/Internacional* entre la capital mexicana y Madrid (2002), Canarias (2005), Bilbao (2006) y Madrid/Almagro (2007). Precisamente en la edición de 2007 - bajo la temática de *El arte de mujeres como agente de cambio y desarrollo social*¹⁴ - se

¹² Véase <http://comuarte.org/>

¹³ Véase (PIÑERO Gil, Carmen Cecilia, 2006).

¹⁴ Fruto de este congreso es el libro de 2010 debido a Carmen Cecilia y Eulalia Cecilia Piñero Gil.

homenajeó en Madrid a dos destacadas compositoras: a María Luisa Ozaita, por sus aportaciones a la promoción y difusión de la música de las mujeres, y a Marisa Manchado, por su labor pionera de introducir los estudios de género en música en España con su paradigmático libro, de 1998, *Música y Mujeres: género y poder*.

En 2011 el legado de *ComuArte/España* es recogido por una nueva asociación española: *Murmullo de sirenas. Arte de mujeres* que, presidida por Carmen Cecilia Piñero, se constituye como la presencia en España de *ComuArte/Internacional*.

Pero avancemos en el tiempo... El 7 de marzo de 2019 tuvo lugar en la Biblioteca Nacional en Madrid (*BNE*) una mesa redonda sobre las asociaciones que integran el ya mencionado *Observatorio de Igualdad de Género* del Ministerio de Cultura y Deporte en España. En dicha mesa redonda encontrábamos varias asociaciones de mujeres del ámbito de la cultura. Así, estuvieron presentes la *AMM* y otras entidades que pasamos a desglosar:

Ellas Crean, nacido en 2004, es un festival multidisciplinar y plural enfocado en el ámbito de las mujeres profesionales de las artes escénicas en España.

CIMA, Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales, creada en 2006 con el fin de fomentar la presencia igualitaria y equilibrada de mujeres en el medio audiovisual.

Mujeres en las Artes Visuales (*MAV*), fundada en 2009, es una asociación intersectorial de mujeres del arte contemporáneo español que pretende fomentar la presencia de la mujer, luchar contra la desigualdad y combatir su discriminación en este terreno profesional.

Clásicas y Modernas, Asociación para la igualdad de género en la cultura¹⁵, nacida en 2009, se alza como una asociación que trabaja por la igualdad de género y se reclama heredera del legado feminista en la creación, arte y política de las mujeres de la Generación del 27 y de la Segunda República Española. Está formada por más de doscientas personas entre las que se encuentra la ya mencionada compositora, docente y gestora, Marisa Manchado, o la referencial escritora Laura Freixas quien es su Presidenta de Honor.

Liga de mujeres profesionales del teatro, nacida en el Día Mundial del Teatro de 2016, se crea con el objetivo de promover la visibilidad y aumentar las mujeres en ese ámbito.

¹⁵ Véase <<https://www.clasicasymodernas.org/>>.

Asociación de Mujeres Creadoras de Música Españolas (AMCE), nace en 2017 para promover la igualdad real de oportunidades, diversidad y el reconocimiento de la labor de las mujeres creadoras de música en los distintos géneros: audiovisual, sinfónico, popular y electrónico. Sus impulsoras fueron las compositoras Eva Gancedo; Mercedes Zavala, ex presidenta de la Asociación de Mujeres en la Música; Natalia Vergara, compositora y abogada; y Mónica Moss, cantante y colaboradora de Diario crítico.

Es interesante que nos detengamos en la *AMCE* ya que representa los intereses de las mujeres en los principales géneros de la composición musical (sinfónica, audiovisual, popular y electrónica) al tiempo que nace con la idea de unificar, dignificar, visibilizar y aumentar el número de creadoras en España.¹⁶

La *AMCE* está presidida por la compositora y abogada Natalia Vergara quien, así mismo, es miembro tanto del *Grupo de Trabajo de Género Europeo de Compositores y Autores de ECSA (Alianza Europea de Compositores y Autores)* como del *CIAM (Consejo Internacional de Compositores)*.

En su corta trayectoria, la *AMCE* está demostrando una gran vitalidad y capacidad de actuación, destacando -con el apoyo de la *Fundación de la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE)*- la organización de varios ciclos de conferencias de gran interés en el tema que nos ocupa. Igualmente, es muy notable su intención, en colaboración con la mencionada *Asociación Clásicas y Modernas*, con la *AMM* y la *Fundación SGAE*, de llevar a cabo estudios respecto a la presencia de mujeres en diversos aspectos y disciplinas musicales.

La pertenencia de la *AMM* y de la *AMCE* al *Observatorio de Igualdad de Género*, y su asistencia a la aludida mesa redonda que sobre el mismo se realizó el 7 de marzo de 2019 en la *BNE*, supone una normalización de la presencia musical en el ámbito cultural en España. Curiosamente la más antigua (*AMM*) y la más moderna (*AMCE*) de las asociaciones participantes en el mencionado observatorio y mesa son las específicamente musicales.

Como ejemplo de colaboración entre diversas asociaciones y entidades mencionadas, es destacable la publicación *¿Dónde están las mujeres en la música sinfónica?*¹⁷ Presentado el 20 de marzo de 2019, este estudio se realizó por parte de la asociación *Clásicas y Modernas* con la colaboración de la *AMM*, la *AMCE* y la *Fundación*

¹⁶ Véase <<http://amce.com.es/index.html>>.

¹⁷ Disponible en <http://www.fundacionsgae.org/es-ES/SitePages/Mediateca_Detalle.aspx?i=126>. Fecha de acceso: 12 de abril de 2019. En este estudio han colaborado, además de los directores referidos en la bibliografía, Laura Capsir Maiques, Pilar Parreño Villalba, Marisa Manchado Torres, Pilar Ríus Fortea, Natalia Vergara, Rosa M^a Rodríguez Magda, M^a José Zamora Muñoz y M^a José Belenguer Dolz.

SGAE, referencial entidad de gestión de los derechos de autor que en estos momentos, y por primera vez en su historia, está dirigida desde febrero de 2019 por una mujer, la compositora Pilar Jurado.

El mencionado estudio sobre la presencia de las mujeres en la música sinfónica arroja unos datos desalentadores respecto a su participación en los conciertos ofrecidos por orquestas sinfónicas españolas en la temporada 2016-2017. Creo necesario reflejar en este artículo dichos datos puesto que demuestran que, a pesar de las políticas públicas encaminadas a conseguir la igualdad, y del encomiable trabajo realizado durante treinta años por la *AMM* al que se suma el llevado a cabo por otras asociaciones ya mencionadas, la situación es especialmente preocupante. Porcentajes de mujeres y de obras debidas a mujeres:

- * 1% de las obras programadas.
 - * 4% de las obras de compositores vivos.
 - * 0,6% de las obras de compositores de otros países.
 - * 2% de las obras de compositores españoles.
 - * 3% del total de compositores.
 - * 7% del total de compositores vivos.
 - * 3% de los compositores de otros países.
 - * 5% de los compositores españoles.
 - * 5% de los directores de orquesta.
 - * 5% de los directores de orquesta de otros países.
 - * 4% de los directores de orquesta españoles.
 - * 4% del total de conciertos dirigidos.
 - * 3% de los conciertos dirigidos por extranjeros.
 - * 5% de los conciertos dirigidos por españoles
- (GUTIÉRREZ DEL CASTILLO et al., 2019, 14).

Igualmente, este estudio visibiliza la presencia de mujeres en el marco académico de la enseñanza musical en los conservatorios superiores españoles durante el curso 2016–2017. Porcentajes de mujeres:

- * El 29% de los titulados superiores en Composición.
 - * El 24% de los titulados superiores en Dirección de orquesta.
 - * El 43% del total de titulados superiores de música
- (GUTIÉRREZ DEL CASTILLO et al., 2019, 14).

Como podemos observar, la acción positiva en el ámbito musical sinfónico y en el educativo superior sigue siendo absolutamente necesaria. Estamos lejos de datos tranquilizadores respecto a igualdad, paridad y equilibrio. Por ello, es imprescindible la realización de estudios de este tipo llevados a cabo por asociaciones como las

mencionadas más arriba para visibilizar una realidad muy lejana a la deseable. En este sentido, hay que comentar que la sensibilización respecto a esta realidad de desigualdad en la programación de conciertos ha dado como fruto un reciente artículo en el cual se analiza, en cuanto a la presencia de mujeres, la temporada 2019-2020 de la Orquesta y Coro Nacionales de España. Específicamente se hace referencia a un ciclo sinfónico que bajo el título Paradigmas pretende ahondar “en la profundidad del genio creador para ofrecernos experiencias y momentos inolvidables” (OCNE, 2019).¹⁸ Pues parece ser que, a estas alturas del siglo XXI y con la avalancha de eventos respecto a mujeres y música que tenemos en España, en el perfil de ese “genio creador” no existe la “genia creadora” en la paleta compositiva de la OCNE. En efecto, y a raíz de la presentación de la mencionada temporada, el artículo, buscando cuántas mujeres aparecen como directoras, solistas o compositoras, pone de manifiesto que:

En el caso de la dirección, tenemos a 2 mujeres de un total de 15 hombres. Si seguimos con la interpretación, tenemos la suerte de contar con más mujeres, de un total de 47 solistas, 18 son mujeres. Hay que destacar que la mayoría de ellas son cantantes. Finalmente, encontramos a 43 compositores y a ninguna sola mujer (BERLINCHES, 2019).

Absolutamente alarmantes, tal y como comenta la autora de dicho artículo, las cifras que arrojan CERO compositoras de un total de cuarenta y tres... Respecto a la presencia de mujeres en la interpretación, solo dos directoras frente a quince directores (12%) (la iconografía patriarcal siempre vetó esa imagen “perturbadora” de una mujer ejerciendo el “poder” de dirección grupal). En cuanto a la interpretación, no es menos preocupante el resultado: de un total de cuarenta y siete solistas, sólo dieciocho son mujeres (29%), siendo la mayoría cantantes, lo cual no es de extrañar dado que en nuestra cultura patriarcal se ha admitido tradicionalmente a las mujeres en la interpretación canora, a excepción parcial o totalmente de espacios o geografías vinculados en tiempos a la religión (iglesias, Estados Pontificios, etc.).

Por otra parte, y junto con las asociaciones, es importante referenciar otras entidades o grupos relacionados con el tema que nos ocupan dado que también están realizando una labor de promoción de las mujeres en el campo musical. Así, mencionar grupos de trabajo cuyo objetivo primordial es la investigación. En este marco tenemos varios en el seno de asociaciones musicales. Tal es el caso del creado en 2011 por los musicólogos Susan Campos y Josemi Lorenzo Arribas dentro de la *Sociedad Internacional de Etnomusicología (SibE): Estudios sobre las mujeres, de género, y feminismo en Música*¹⁹. Mencionar igualmente el reciente grupo de trabajo, presidido

¹⁸ Véase <http://ocne.mcu.es/actualidad/paradigmas> Fecha de acceso: 10 de junio de 2019.

¹⁹ Véase <http://www.sibetrans.com/trans/trans15/indice15.htm#dosier1_esp>.

por M^a Ángeles Zapata Castillo, *Música y mujeres: Estudios de género* en el seno de la *Sociedad Española de Musicología (SEdeM)*. Nacido en 2018, este grupo de trabajo encuentra su estímulo principal en

sumar sinergias para fomentar, realizar y difundir el conocimiento y la investigación sobre las mujeres y la música. La creación de este grupo supone un punto de encuentro para todos aquellos investigadores que deseen intercambiar información sobre dicha temática. Pretende ser un espacio abierto a aportaciones desde cualquier área que aborde la relación de la mujer y la música. En definitiva, un enfoque multidisciplinar para todas las manifestaciones musicales relacionadas con las mujeres (SEDEM, 2019).

Como ejemplo de las actividades de este grupo de trabajo, hay que mencionar que durante los días 24 y 25 de mayo de 2019 se celebraron sus *I Jornadas de Investigación Mujeres en la Música* en el Conservatorio Superior de Música de Murcia.

Este tipo de jornadas, encuentros o congresos se constituyen como espacios de reflexión que ya tienen un camino recorrido en España. A modo de ejemplo, referenciar el seminario realizado en el año 2012 en el *Centro de Estudios de la Mujer de Salamanca* bajo el nombre de *I Seminario de Música y Género La consolidación de un campo de investigación emergente*.

Interesante también es mencionar otras entidades que, como algunas fundaciones, acogen en su seno actividades para visibilizar el trabajo de las mujeres en la música. Así, referenciar dos que albergan concursos de composición específicamente dedicados a mujeres. El primero de ellos, el *Concurso internacional de Creación Musical para Mujeres*, fue creado en 2006 por la ya extinta *Fundación Magistralia*. Nacida en Asturias en el año 2000, esta fundación encargaba obras musicales para utilizar en diversas actividades educativas. La creación del concurso encuentra su génesis, en palabras de su entonces presidenta Camino Sofía de la Guerra, en que “nunca encontrábamos piezas realizadas por mujeres. Ahí vimos la necesidad de dar visibilidad y de apoyar el trabajo de las compositoras” (AMECOPRESS, 2012). Este concurso de compositoras tuvo su primera edición en 2006, siendo la cuarta y última en el año 2012.

En segundo lugar, nombrar el reciente *Concurso Internacional de Composición “María de Pablos”* creado en 2018 y que se enmarca dentro del *I Encuentro de Mujeres Músicas “María de Pablos”*. Estos eventos son organizados por la *Fundación Don Juan de Borbón* y la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Segovia. El concurso, que se alza como un homenaje a la compositora segoviana María de Pablos Cerezo (1904-1990), está destinado a mujeres de todas las edades y nacionalidades y tiene por objetivo el fomentar y dar mayor visibilidad al trabajo de las mujeres compositoras.

Y ya que estamos mencionando fundaciones, destacar una creada en el 2017 y que alberga un macro festival multidisciplinar: el *MADWOMENFEST* cuya *alma mater* es la ya mencionada compositora Pilar Jurado. Este festival, nacido en 2017, en sus dos ediciones ha desplegado al más alto nivel conciertos de todos los géneros, galas, premios, experiencias multimedia, talleres, etc., involucrando a personalidades del mundo artístico, del espectáculo, de los medios de comunicación, entidades financieras, instituciones públicas y privadas de todo tipo. La capacidad de gestión y de convocatoria de Pilar Jurado es absolutamente impactante. Jurado -cantante, compositora, gestora, directora de orquesta, pianista y musicóloga- ha sido incluida por la revista *Forbes* entre las veinte mujeres españolas más influyentes (FRANCO, 2015). La energética y polifacética personalidad de Pilar Jurado se proyecta en su *MADWOMENFEST* que es definido por parte de su creadora como

un encuentro único con artistas comprometidos con un mundo en igualdad, un reflector para las mujeres del arte que han aceptado el desafío y han conseguido tener un lugar predominante en nuestra sociedad, convirtiéndose así en referentes para las nuevas generaciones (JURADO, 2017).

Arribados a este punto, y después recorrer asociaciones y otras entidades, grupos, concursos, etc. constatamos que, a pesar de todo el esfuerzo realizado por parte de muchas personas, instituciones, entidades y demás actores de la vida cultural y específicamente musical de España, es mucho todavía el trabajo a realizar. Por lo tanto, la lucha continúa sin descanso en pos de la igualdad, la equidad y la justicia, por medios individuales y colectivos.

Por último, desearía plantear algunas cuestiones teniendo en cuenta el momento histórico que vivimos respecto a las políticas de género en España y en relación con el objeto de este artículo. Estamos inmersos en la llamada cuarta ola del feminismo, de gran repercusión en un mundo globalizado y conectado virtualmente²⁰. En esta cuarta ola del siglo XXI, continuamos con la reivindicación de los derechos de las mujeres por medio de globalización y simultaneidad de manifestaciones multitudinarias en las que seguimos denunciando la violencia contra las mujeres y reclamando el que se continúe y acelere la hoja de ruta de la consecución de la paridad y la defensa de los derechos de las mujeres, derechos constantemente conculcados siendo las manifestaciones más evidentes y brutales de esa conculcación las englobadas en lo que conocemos como violencia de género y en aquellas que se producen en otros ámbitos como el laboral, que proyectan discriminaciones y desigualdades económico-sociales. En esta cuarta ola, por obra y gracia de internet y su mundo virtual paralelo, hemos pasado de “lo personal es

²⁰ Véase: CHAMBERLAIN, 2017.

político”, que englobaría el planteamiento de Carol Hanisch (HANISCH, 1970), a “lo personal es virtual” donde, desde la experiencia, desde la individualidad, se trasciende hacia lo colectivo y lo globalizado, contribuyendo en tiempo real al paso de la microhistoria a la conformación de la macrohistoria. El espacio virtual permite al feminismo y a otros posicionamientos enmarcados en la llamada teoría de género, continuar con su carácter dialógico abriendo espacios de discusión, evitando ortodoxias y narraciones desde la centralidad que, sin embargo, es establecida en el momento en que se concursa, de facto y en intimidad, con el poder político. Al tiempo, y frente a esta cuarta ola, estamos presenciando el resurgimiento y emponderamiento de discursos obscenamente patriarcales que van ganando terreno, inquietantemente, en el ámbito político.

En este contexto, hay muchas instituciones, organizaciones y personas de diversas procedencias, actividades y espacios, incluido el académico, que están aprovechando el marco de esa ola y, sobre todo, el rédito que el discurso del género y la vindicación feminista produce en estos momentos en España. Así, la mayoría de los partidos políticos ven en la implementación de políticas de género un caldo de cultivo muy positivo del que reciben un creciente rédito electoral. En el caso español esta situación es más que evidente.

Por otra parte, en España se ha acuñado recientemente un neologismo, que es usado especialmente en el contexto de las redes sociales y las nuevas tecnologías, para expresar formas de comportamiento y de “pose”, por imagen o por apariencias que por una verdadera motivación: “postureo” ...

Me temo que algunas de las actividades que se están realizando al amparo de la perspectiva de género y en pro de la visibilización de las mujeres por parte de algunos partidos políticos, instituciones, y personas de diversos campos, incluido el académico, no responden a un verdadero y profundo compromiso ideológico sino a espurios intereses de oportunismo.

Bien es cierto que, sean los que sean los motivos o intereses, la realidad es que seguimos avanzando en la vindicación igualitaria, lo cual es siempre positivo. Sin embargo, y como feminista que ya “peina canas”, he de manifestar, como apunté al principio de este artículo, que he visto a no pocas personas que hace años criticaban nuestra dedicación a los estudios sobre las mujeres y de género mujeres en música, que en este momento están “cabalgando” en algunas asociaciones y otras entidades comprometidas con el feminismo... En efecto, ahora sí enarbolan banderas de reivindicación feminista porque ahora sí es rentable profesional, académica y económicamente el vincularse dicha reivindicación. No debemos olvidar que a nivel

español y europeo hay mucha financiación pública para políticas y actividades relacionadas con la perspectiva de género. Mi preocupación se centra en conformar herramientas que permitan reconocer las verdaderas motivaciones de dichas actividades ya que el “postureo”, el oportunismo y demás sendas espurias pueden hacer mucho daño a movimientos de largo recorrido con verdadero compromiso y trabajo desde una perspectiva de género. Es pronto para valoraciones, habrá que estar atentos.

Por todo lo anteriormente apuntado, es momento de observar, reflexionar y visibilizar la labor pasada y presente de las asociaciones y demás organizaciones vinculadas a la reivindicación de la mujer en relación con la música. Solo aquellas trayectorias marcadas por la transparencia, la coherencia y el compromiso deben ser merecedoras de respeto y apoyo. Tarde o temprano el tiempo impone orden y nos sitúa en el lugar que nos corresponde, ¿o no?...

Bibliografía

ADKINS CHITI, Patricia. *Donne in música*. Roma: Bulzoni Editore, 1982.

AMECO (Asociación Española de Mujeres Profesionales de los Medios de Comunicación). “Por la visibilidad de las mujeres en la música”. *Mujer emprendedora*. 17 de enero de 2012. Disponible en <<https://www.mujeremprendedora.net/por-la-visibility-de-las-mujeres-en-la-musica/>> Fecha de acceso: 13 de abril de 2019.

BERLINCHES, Celia. “Ninguna compositora en el ciclo sinfónico ‘Paradigmas’ de la OCNE”. *Clásica FM Radio*. 7 jun., 2019. <http://clasicafmradio.es/opinion/editorial/ninguna-compositora-en-el-ciclo-sinfonico-paradigmas-de-la-ocne/>. Fecha de acceso: 10 de junio de 2019.

CHAMBERLAIN, Prudence. *The Feminist Fourth Wave: Affective Temporality*. Londres: Palgrave MacMillan, 2017.

ENCINA CORTIZO, María, y SOBRINO, Ramón. “Asociacionismo musical en España”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU). Madrid, segunda época, v. 29, pp. 11-16, 2011.

FRANCO, Ana. “Las 20 españolas más influyentes del 2015”. *Forbes*. 14 de agosto de 2015. Disponible en <<http://forbes.es/emprendedores/7450/las-20-espanolas-mas-influyentes-del-2015/17/>> Fecha de acceso: 4 de mayo de 2019.

GUTIÉRREZ DEL CASTILLO, Rubén; PASTOR EIXARCH, Pilar; BORJA BERENGUER, Margarita; SÁNCHEZ ALBARDIAZ, Soraya. *¿Dónde están las mujeres en la música sinfónica?* Madrid: Editoras Asociación Clásicas y Modernas, Asociación Mujeres en la Música, Asociación Mujeres, Creadoras de Música en España, 2019. Disponible en: <https://s3.amazonaws.com/fundacion-sgae/2019/Musica/donde_estan_las_mujeres_sinfonicas_estudio.pdf#page=35>. Consultado el 4 de mayo de 2019.

HANISCH, Carol. “The Personal Is Political”. En: FIRESTONE Shulamith & KOEDT, Anne. *Notes from the Second Year: Women's Liberation*. Nueva York, 1970. pp. 76-78.

JURADO, Pilar. MADWOMENFEST/Inicio. Disponible en: <<https://madwomenfest.com/>> Fecha de acceso: 4 de mayo de 2019.

LÁZARO, Margarita y PRATS, Marina. “Mujeres y música en España: doble de esfuerzo y mitad de presencia”. *Tendencias*. 08/10/2017. Disponible en: <https://www.huffingtonpost.es/2017/10/08/mujeres-y-musica-en-espana-doble-de-esfuerzo-y-mitad-de-presencia_a_23227115/> Fecha de acceso: 3 de enero de 2019.

LINARES, María Teresa. “La materia prima de la creación musical”. En: ARETZ, Isabel. *América Latina en su música*. Novena edición. Primera edición: 1977. México, D.F.: Siglo XXI, 2004. pp. 73-86.

MANCHADO, Marisa (compiladora). “Música y Mujeres: género y poder”. *Cuadernos inacabados*, n. 29. Madrid, Editorial Horas y horas. Librería de Mujeres, 1998.

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. Gobierno de España (MCD). Vídeo, 9 de marzo de 2019. Disponible en <https://www.facebook.com/pg/MinisteriodeCulturayDeporte/posts/?ref=page_internal> Fecha de acceso: 10 de marzo de 2019.

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. Gobierno de España (MCD). <<http://www.culturaydeporte.gob.es/actualidad/2019/03/20190304-observatorio.html?fbclid=IwAR2Ygs9YxC46nyhZl245x4Qq4BdFRDxdck1GjFmAGD-GXo8tfRaaJiZHTzE>> Fecha de acceso: 10 de marzo de 2019.

MUJERES Y MÚSICA (MYM), 2017. Disponible en <<http://mujeresymusica.com/>> Fecha de acceso: 25 de abril de 2019.

NAGORE, María. “Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU). Madrid, primera época, v. 8-9, pp. 211-225, 2011.

OCNE (Orquesta y Coro Nacionales de España): Paradigmas. <http://ocne.mcu.es/actualidad/paradigmas> Presentación de la temporada 2019-2020. 14 de mayo de 2009. Fecha de acceso: 10 de junio de 2019.

OZAITA, María Luisa. “Las compositoras españolas”. En: ADKINS CHITI, Patricia. *Las mujeres en la música*. Madrid: Alianza Música, 1995. pp. 397-434.

PALACIOS, María y QUEIPO, Carolina. *El asociacionismo musical en España: Estudios de caso a través de la prensa*. Madrid: Calanda Ediciones Musicales, 2019.

PIÑERO Gil, Carmen Cecilia. “ComuArte/España, España en ComuArte”. En: ARMIJO, Leticia (compiladora). *Mujeres en el Arte en el Palacio de Bellas Artes. Memoria de los encuentros Internacionales e Iberoamericanos de Mujeres en el Arte*. México D.F.: Editorial ComuArte, 2006. pp. 70-78.

PIÑERO Gil, Carmen Cecilia y PIÑERO Gil, Eulalia. “Arte y mujer. Visiones de cambio y desarrollo social”. *Cuadernos inacabados*, n. 58. Madrid: Editorial Horas y horas. Librería de Mujeres, 2010.

SAAVEDRA Robaina Isabel y SIEMENS, Hernández Lothar. “El asociacionismo musical en España: el camino hacia un marco legal”. En VI CONGRESO DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGÍA, 2004, Oviedo. *Revista de Musicología Madrid: Sociedad Española de Musicología*, 2005, v. 28, n. 1. pp. 269-279.

SEDEM. *Comisión de trabajo Música y mujeres: Estudios de género*. <<http://www.sedem.es/es/comisiones-de-trabajo/musica-y-mujeres-estudios-de-genero/presentacion.asp>> Fecha de acceso: 12 de marzo de 2019.

SGAE. *Memoria de actividades de la fundación Autor*. Madrid: SGAE, 2008. Disponible en: <http://www.sgae.es/recursos/informes/InformeGestion_FA2008/pdf/Memoria_Actividades_Fund_Autor_2008.pdf> Fecha de acceso: 4 de abril de 2019.

REFLEXÕES SOBRE SOCIABILIDADES DIGITAIS E “OUTRAS” E CIBERFEMINISMOS EM TRÊS INICIATIVAS NA MÚSICA

Revista **Música** | vol. 19, n.2 | pp. 255-277 | jul. 2019

Isabel Porto Nogueira

isabel.isabelnogueira@gmail.com | UFRGS

Tânia Mello Neiva

taniamelloneiva@gmail.com | UFPB

Camila Durães Zerbinatti

camiladuze@gmail.com | UFSC



REFLECTIONS ON DIGITAL AND "OTHER" SOCIABILITIES AND CYBERFEMINISMS IN THREE MUSIC INITIATIVES

Recebido em: 19/05/2019

Aprovado em: 15/06/2019

RESUMO

Esta pesquisa apresenta reflexões sobre experiências de ciberfeminismos no campo da música, através de um recorte que focaliza três experiências de atuações feministas nas redes digitais (mas não circunscritas à elas): Sonora Ciclo/ Festival Internacional de Compositoras, Rede / Grupo Sonora – músicas e feminismos, e, #HearAllComposers. O objetivo é contribuir para considerações sobre fenômenos de atuação, articulação e organização feministas em redes digitais no campo musical, verificando a hipótese de possíveis estratégias de enfrentamento ao sexismo, ao machismo e ao patriarcalismo na música, e, também, contra racismo, etarismo, classismo, LGBTTQIfobia e capacitismo quando perspectivas interseccionais estão presentes, a partir de referenciais teóricos que versam sobre ciberfeminismos, feminismos-em-rede e ativismos digitais feministas. A pesquisa emprega metodologia qualitativa, realiza estudos bibliográficos e documentais introdutórios, aborda literatura correlata, e, apresenta descrições e coleta preliminar de dados e informações das iniciativas escolhidas.

PALAVRAS-CHAVE:

Ciberfeminismos na música; Feminismos-em-rede na música; Ativismos digitais feministas na música.

ABSTRACT

This research presents reflections on experiences of cyberfeminisms in the field of music, through a clipping that focuses on three experiences of feminist performances in digital networks (but not circumscribed to them):

Sonora International Cycle / Festival of Composers, Sonora Network / Group Sonora - feminisms, and #HearAllComposers. The objective is to contribute to the considerations of phenomena of feminist action, articulation and organization in digital networks in the musical field, verifying the hypothesis of possible coping strategies to sexism, machismo and patriarchalism in music, and also against racism, classism, LGBTTQIphobia and ableism when intersectional perspectives are present, based on theoretical references that deal with cyberfeminisms, feminisms-in-network and feminists digital activisms. The research employs qualitative methodology, conducts bibliographical studies and introductory documentaries, discusses related literature, and presents descriptions and preliminary data collection and information of the chosen initiatives.

KEYWORDS:

Cyberfeminisms in music; Online feminisms in music/networked feminisms in music; Feminist digital activisms in music.

REFLEXÕES SOBRE SOCIABILIDADES DIGITAIS E “OUTRAS” E CIBERFEMINISMOS EM TRÊS INICIATIVAS NA MÚSICA ¹

Isabel Porto Nogueira
isabel.isabelnogueira@gmail.com | UFRGS
Tânia Mello Neiva
taniamelloneiva@gmail.com | UFPB
Camila Durães Zerbinatti
camiladuze@gmail.com | UFSC

1. Introdução

Esta pesquisa apresenta reflexões sobre experiências de ciberfeminismos no campo da música, através de um recorte que focaliza três experiências de atuações feministas nas redes digitais (mas não circunscritas à elas): Sonora Ciclo/ Festival Internacional de Compositoras, Rede/grupo Sonora – músicas e feminismos, e, #HearAllComposers. O objetivo é contribuir para considerações sobre fenômenos de atuação, articulação e organização feministas em redes digitais no campo musical, verificando a hipótese de possíveis estratégias de enfrentamento ao sexismo, ao machismo e ao patriarcalismo na música, e, também, contra racismo, etarismo, classismo, LGBTTQIfobia e capacitismo quando perspectivas interseccionais estão presentes, a partir de referenciais teóricos que versam sobre ciberfeminismos, feminismos-em-rede e ativismos digitais feministas. As três iniciativas aqui observadas estão ligadas a diferentes “mundos musicais e sonoros” e contextos sociais – por exemplo: universitária/o, não-universitária/o e música popular, entre várias outras diferenças entre elas. O que principalmente as une aqui são suas presenças no ciberespaço, e, o fato de articularem espaço físico presencial e ciberespaço.

A pesquisa emprega metodologia qualitativa, realiza estudos bibliográficos e documentais introdutórios, aborda literatura correlata, e, apresenta descrições e coleta preliminar de dados e informações das iniciativas escolhidas. Os documentos que serviram como base de dados para a pesquisa foram, em sua totalidade, textos publicados, armazenados, divulgados e consultados nas tecnologias da informação e da computação (TICs), como websites, blogs, páginas e postagens em redes sociais e canais digitais, e, revistas online.

¹ Parte desse texto foi apresentado em uma comunicação oral no VI CONINTER – Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades.

2. “Palavras-chave”, a localização inicial da pesquisa: ciberfeminismos, feminismos-em-rede e ativismos digitais feministas

A partir de bibliografia relacionada, compreendemos os ciberfeminismos, feminismos-em-rede (*online feminisms* ou *networked feminisms*) e ativismos digitais feministas como fenômenos/movimentos/ativismos/práticas/filosofias/teorias/conceitos termos/debates cujos focos estão situados nas tecnologias digitais e no campo de gênero e feminismos, e, constituídos e permeados por práticas e teorizações ciberfeministas que implicam experimentação e engajamento com várias tecnologias digitais e cibernéticas - que são, ao mesmo tempo, plurais, diversificados/as, permeados por diferenças e diferentes sujeitas/os/es, e, às vezes, também conflituosos/as e contraditórios/as entre si. É possível dizer que os ciberfeminismos, feminismos-em-rede e ativismos digitais feministas estiveram vinculados, desde seu início - que foi concomitante à ampliação do uso da Internet - tanto à teorizações, críticas e reflexões quanto à práticas e ações relacionadas a ciberespaço/ciberculturas/Internet/novas mídias/novas tecnologias, e, a gênero/feminismos/mulheres², em entrecruzamentos de diversos tipos, como entre real e virtual, corpos e máquinas, entre outros.

2.1 Situando os territórios: o campo das músicas

É possível dizer que os mundos das músicas (em seus mais variados estilos, vertentes e culturas de expressões humanas e artísticas) são predominantemente masculinos, territórios de baixa ou nula representatividade de mulheres, especialmente de mulheres compositoras/criadoras/arranjadoras, regentes/líderes/diretoras, solistas, intérpretes instrumentais, improvisadoras, técnicas de som/estúdio/gravação, sonorizadoras, curadoras/*managers*/críticas musicais/membros de bancas avaliadoras de concursos, pesquisadoras-referentes, entre outras.

Com foco em festivais dedicado à chamada música popular (“música popular” aqui inclui e designa uma grande variedade de estilos) Priscila Brito lembra que: nos Estados Unidos, no festival Coachella, até 2013, apenas 16% dos/as artistas que tocaram, eram mulheres (com apenas duas mulheres *headliners* nesse período); nos principais festivais europeus (como Glastonbury, Roskilde e Rock Werchter) as mulheres não chegaram a representar um quinto das atrações até 2015 (e em alguns casos, menos de 10% ou até mesmo 0% de *headliners*); no Brasil, elas foram 13% das atrações no Rock in Rio 2013 e

² Nesse texto usamos a categoria mulheres como uma categoria “guarda-chuva”, sob a qual estão agrupadas diferentes mulheres, experiências e identidades (BRAIDOTTI, 2011).

17% no *LollaPalooza* 2013 (BRITO, 2015). Ainda, a terceira edição do projeto bienal de levantamento de dados da *female: pressure* sobre a presença e a atuação de mulheres na cena da música eletrônica, publicada em 2017, aponta que a representatividade de mulheres foi de 15% nas 229 edições de festivais (realizadas em 34 diferentes países) analisadas (FEMALE: PRESSURE, 2017).

Em uma pesquisa sobre as relações de gênero e criatividade na educação voltada para música e tecnologia (com foco em música digital e arte sonora) Georgina Born e Kyle Devine alcançaram resultados que mostram que o predomínio de homens nessa área se dá entre os/a profissionais mas também entre os/educadores/as, autores/as e criadores/as (BORN & DEVINE, 2016). O Prêmio Funarte de Composição Clássica, o maior e mais importante prêmio da música contemporânea no Brasil, que estabelece o repertório das Bienais de Música Brasileira Contemporânea, realizado com recursos públicos, no ano de 2016, premiou apenas duas mulheres entre os/as sessenta e um/a compositores/a selecionados/a e premiados/a para a edição de 2017 da Bienal, um percentual de apenas 3,27% do total de compositores/as (FUNARTE, 2016). Uma pesquisa recente da Orquestra Sinfônica de Baltimore com a programação de 2016-2017 de oitenta e cinco orquestras estadunidenses aponta a baixa representatividade e participação de mulheres como compositoras das peças programadas (1,3%), regentes dos concertos regidos (8,8%) e solistas (29%) (BALTIMORE SYMPHONY ORCHESTRA, 2016).

Esses dados parecem indicar que, nas músicas, assim como em outras áreas, é difícil (e às vezes impossível), para a maioria das mulheres, existir, ter visibilidade, escuta e reconhecimento. Tampouco é fácil reconhecer-se como mulher em ambientes predominantemente masculinos, assim como o é até mesmo falar, debater e refletir sobre isso, buscar estratégias e soluções para transformar essa situação. Pirkko Moisala indica, em uma pesquisa com foco nas compositoras, que tanto a negação do próprio gênero quanto a resistência ou negação em falar sobre a condição das mulheres nas músicas são, na maior parte dos casos, estratégias para (tentar) sobreviver profissionalmente nesses meios, tão grande a resistência negativa para com essas questões e problemas, ao falar sobre essas posturas recorrentemente encontradas entre mulheres nas músicas: “[negar o próprio gênero e a abordagem da condição das mulheres na música] [...] possivelmente ainda é uma estratégia utilizada para sobreviver na cultura [musical] dominada por homens [...]” (MOISALA, 2000, p. 9). É nesses territórios de práticas e saberes que os três exemplos de experiências de ciberfeminismos e de feminismos-em-rede no campo da música emergem, em busca de – e, talvez, provocando – transformações para as e pelas mulheres das músicas, mas não só.

3. Aspectos positivos das iniciativas abordadas à luz da bibliografia correlata

Refletiremos sobre as iniciativas em recorte a partir das perspectivas oferecidas pelos ciberfeminismos e pelos hoje chamados feminismos-em-rede. As três iniciativas diferentes abordadas nesta pesquisa (Sonora Ciclo/Festival Internacional de Compositoras, rede/grupo Sonora – músicas e feminismos e #HearAllComposers) surgiram, em maior ou menor grau, como preocupações com à/ e como reações contra a sub ou mesmo nula representatividade de mulheres compositoras e criadoras em diferentes âmbitos da música como festivais, séries de concertos, apresentações, shows, programações artísticas de rádios e outros canais de transmissão e difusão audiovisual, programações de teatros, auditórios e outros espaços artísticos dedicados à música, e em diversos espaços de formação e educação musical. Além disso, estas iniciativas foram e/ou são iniciadas, articuladas, organizadas nas redes digitais através de ferramentas, plataformas e dispositivos digitais e cibernéticos como *hashtags*, grupos de conversa, listas de e-mails, blogs/websites/páginas em redes sociais e canais de transmissão e difusão de vídeos e áudios - espaços virtuais em que elas continuam acontecendo e atuando, embora somadas à várias outras ações reais e materiais que as acompanham e as constituem.

Essas iniciativas são exemplos do que antes fora apontado por algumas das primeiras teóricas que refletiram sobre os ciberfeminismos. Sadie Plantie, em “On the matrix: Cyberfeminist simulations” (1996), indicou que o acesso das tecnologias e do ciberespaço pelas mulheres significou o acesso a novos espaços, oportunidades, informações para as mulheres, o acesso a espaços dos quais elas antes haviam sido excluídas, e, um prejuízo “[...] à visão de mundo e à realidade material de dois mil anos de controle do patriarcado” (PLANTIE, 1996, p. 325).³ Plantie também discutiu e refletiu sobre a exclusão histórica das mulheres – observada de forma geral-, e a necessidade das micro-resistências:

O ciberfeminismo é uma insurreição por parte dos bens e materiais do mundo patriarcal, uma emergência dispersa e distribuída composta de vínculos entre mulheres, mulheres e computadores, computadores e links de comunicação, conexões e redes conectadas (PLANTIE, 1996, p. 335).⁴

³ “[...] the world-view and the material reality of two thousand years of patriarchal control” (PLANTIE, 1996, p. 325).

⁴ “Cyberfeminism is an insurrection on the part of the goods and materials of the patriarchal world, a dispersed, distributed emergence composed of links between women, women and computers, computers and communication links, connections and connectionist nets” (PLANTIE, 1996, p. 335).

É possível dizer que as iniciativas aqui abordadas constituem um inédito acesso dessas mulheres das músicas a novos espaços, oportunidades e informações (virtuais, mas também reais e materiais) dos quais elas antes haviam sido excluídas, e, um prejuízo ao sistema patriarcal dominante nos mundos das músicas, portanto, em um certo tipo de “insurreição”.

Para Susanna Paasonen, que tece uma ampla revisão e reflexões críticas sobre os ciberfeminismos em “Revisiting cyberfeminism” (2011), os ciberfeminismos podem ser definidos como feminismos cibernéticos e podem significar “[...] a apropriação feminista das tecnologias da informação e da computação (TICs) tanto em nível prático como teórico.” (PAASONEN, 2011, pp. 335-352), uma apropriação na qual há formação de redes e grupos de ativistas, acadêmicas e artistas com diferentes identificações com o feminismo e sentidos diversos de ciberfeminismos. Isso é verificável nas três iniciativas abordadas no recorte da presente pesquisa, em especial com relação à uma das definições que Paasonen dá para os ciberfeminismos, relacionada às artes: ciberfeminismos como artes de mídia e cadeias de trabalho em rede, tanto em articulações ciberfeministas relacionadas à diferentes práticas criativas e de artes da mídia, como, também, por outro lado, como usos emancipatórios das tecnologias de informação e comunicação e das mídias digitais, quando ciberfeminismos são entendidos como que “[...] referindo-se à/a atividades [atuações/ativismos/artivismos] feministas situadas tanto online como em vários ambientes eletrônicos imersivos - isto é “feminizar no ciberespaço [...]” (PAASONEN, 2011, p. 337). Nesse sentido, Paasonen lembra que Jenny Sundén vê as iniciativas ativistas feministas como parte integrante dos ciberfeminismos, principalmente nos projetos de artes do ciberfeminismo, quando a base prática e ativista dos ciberfeminismos geralmente atua conjuntamente com as vertentes teóricas e filosóficas dos mesmos - em um sentido que se relaciona diretamente com as iniciativas observadas nessa pesquisa (PAASONEN, 2011, p. 337).

À luz das definições e reflexões oferecidas por Paasonen, vemos o Sonora Ciclo/Festival Internacional de Compositoras, a rede Sonora – músicas e feminismos e a campanha #HearAllComposers como “apropriações feministas da TICs”, com formações de redes e grupos de ativistas-acadêmicas-artistas (das músicas) com diferentes identificações com o feminismo e sentidos diversos de ciberfeminismos, em articulações ciberfeministas relacionadas à diferentes práticas criativas musicais e de artes da mídia, como, também, por outro lado, como usos emancipatórios das tecnologias de informação e comunicação e das mídias digitais.

As três iniciativas feministas das músicas nas redes digitais focalizadas nesta pesquisa dialogam diretamente com algumas das perspectivas apresentadas por Rosi

Braidotti, em "Cyberfeminism with a difference", um texto de 1996, no qual a autora trabalhava, quase que paradoxalmente, tanto com as perspectivas utópicas relacionadas ao ciberfeminismo quanto também com as perspectivas críticas a ele. Braidotti, ao situar o surgimento dos ciberfeminismos no contexto da pós-modernidade, por exemplo, aponta a aliança entre tecnologia e cultura que é característica desse período, em tal interligação entre o fator tecnológico e o humano que: "Esta imbricação mútua [entre humanos/as e tecnologias] torna necessário falar da tecnologia como um aparelho material e simbólico, ou seja, um agente semiótico e social entre outros."⁵ (BRAIDOTTI, 1996), em uma mudança, que, para ela, "[...] também redefine os termos das relações entre tecnologia e arte" (BRAIDOTTI, 1996).⁶ Arte/criatividade e tecnologia, estética e sofisticação tecnológica, antes rigidamente apartados, agora então conectados, em aliança, em uma "tecno-cultura", em um "[...] limiar de novas e importantes re-localizações para práticas culturais" (BRAIDOTTI, 1996).⁷ Com relação às articulações feministas de mulheres ela retoma uma ideia anterior: "[...] é hora do desejo-de-morte feminino expressar-se através da criação de viáveis redes de trabalho de tradução para o desejo feminino em formas de comportamento socialmente negociáveis. É hora da história e do inconsciente chegarem a um novo acordo" (BRAIDOTTI, 1996).⁸

Percebemos essa aliança entre tecnologia e cultura, bem como a interligação entre o fator tecnológico e o humano nas três iniciativas abordadas nessa pesquisa, ocasionando diferentes redefinições dos termos das relações entre tecnologia e arte, e, re-localizações de práticas culturais de mulheres das músicas, com articulações feministas dessas mulheres em redes de trabalhos e criação.

Courtney E. Martin e Vanessa Valenti publicaram um panorama dos feminismos-online ou feminismos-em-rede no Volume 8, (2013), do periódico da Barnard Center for Research on Women (BCRW) – "#FemFuture: Online Revolution". De acordo com as pesquisadoras os feminismos-em-rede são entendidos como as mobilizações feministas *online* que surgem como reações e enfrentamentos contra sexismos, machismo, misoginia, racismo, desigualdades de gênero e também contra outras discriminações contra diversos grupos humanos marginalizados. São caracterizados por buscar a vocalização, a visibilização, a audibilização e o reconhecimento de vozes e pontos de vista geralmente ignorados, silenciados e invisibilizados em nossas sociedades, e, por usarem diversas redes sociais como catalisadoras na amplificação das lutas, reações e

⁵ "This mutual imbrication makes it necessary to speak of technology as a material and symbolic apparatus, i.e. a semiotic and social agent among others" (BRAIDOTTI, 1996).

⁶ "[...] also redefines the terms of the relationships between technology and art" (BRAIDOTTI, 1996).

⁷ "[...] threshold of new and important re-locations for cultural practice" (BRAIDOTTI, 1996).

⁸ "[...] it's time for the female death-wish to express itself by setting up workable networks of translation for female desire into socially negotiable forms of behaviour. It is time for history and the unconscious to strike a new deal" (BRAIDOTTI, 1996).

reivindicações feministas - como pontos de coalização e convergência de diversas pessoas e grupos feministas. Este fenômeno está intimamente relacionado ao crescimento do acesso às tecnologias digitais e à Internet que aconteceu de forma crescente no mundo nas primeiras décadas do século XXI (MARTIN e VALENTI, 2013).

O número de ações e espaços virtuais dedicados aos feminismos compõe a “feminisfera” (feminisphere), ou, o “ecossistema feminista online”, que vêm sendo informada/o pelas e calcado nas práticas feministas reais (do real ao virtual), que, ao mesmo tempo, também provoca nestas mesmas práticas reais alterações e mudanças consistentes, e, às vezes, alcançadas com algum ineditismo (do virtual ao real), em um movimento dialógico. De certa forma, os feminismos-em-rede levaram para o mundo virtual muitos dos métodos que os femininos têm usado no mundo real para lutar pelas mudanças que pautam o movimento: o diálogo, as redes de contatos, as conexões e organizações em redes, o reconhecimento e a valorização das diferenças – sendo estas localizadas agora também nos meios digitais/virtuais. Os problemas relacionados aos feminismos-em-rede dizem respeito principalmente à sustentabilidade das pessoas e grupos responsáveis por sua existência - em geral desprovidos de quaisquer apoios institucionais e respaldo econômico, político, legal, ou, de saúde coletiva (os feminismos-em-rede demandam uma imensa quantidade de horas de trabalho e significativo envolvimento emocional e intelectual de suas/seus participantes) (MARTIN e VALENTI, 2013). Segundo as autoras:

O ecossistema feminista on-line consiste principalmente de blogs, organizações [e indivíduos e grupos autônomos] que realizam campanhas on-line, plataformas de petição on-line e líderes de pensamento individuais que utilizam Twitter, Facebook, Tumblr [YouTube, Vimeo] e outras plataformas de redes sociais. O que torna este ecossistema distinto é que ele é descentralizado e acessível, incansavelmente interseccional, orientado para a comunidade, catalisa ações rápidas e em grande escala, e, muitas vezes, é liderado por jovens (MARTIN e VALENTI, 2013).⁹

Sobre a questão específica do trabalho realizado sem apoio ou retorno financeiro Vanessa De Michelis (2019) fala da iniciativa da Rede Sonora (apresentada neste texto) como exemplo desse tipo de trabalho feminino¹⁰. A autora centra sua análise na questão do trabalho realizado por mulheres na música experimental e na arte sonora, mas a perspectiva abordada por De Michelis pode ser transportada para o contexto do trabalho

⁹ “The online feminist ecosystem primarily consists of blogs, organizations that run online campaigns, online petition platforms, and individual thought leaders who leverage Twitter, Facebook, Tumblr, and other social media platforms. What makes this ecosystem distinct is that it is decentralized and accessible, unapologetically intersectional, community-oriented, catalyzes rapid, large-scale action, and is very often youth-led. In this way, it is a powerful pipeline for the next generation of feminist leadership.” (MARTIN e VALENTI, 2013).

¹⁰ A Rede Sonora é uma rede/grupo mista.

realizado por mulheres na música de forma geral e no ambiente cibernético, como no caso das iniciativas abordadas neste texto. A pesquisadora dirá:

Eles (a Rede Sonora) são um exemplo típico de trabalho não-remunerado, característico do ‘estar’ às margens da Indústria da Criatividade, dos financiamentos públicos e ser o centro daquilo que é rejeitado no capitalismo, trabalho não-androcêntrico. Em ambos os casos¹¹, a evidência demonstra o quanto de trabalho é realizado para garantir legitimidade e fundamentação para criação de novos (e adaptação de antigos) modos de conhecimento e prática da Arte Sonora. A rede não é um ponto de partida e, sim, o resultado de uma longa jornada de trabalho (não-remunerado) e tempo investidos por artistas em suas carreiras (DE MICHELIS, 2019, p. 9).¹²

Nesse sentido compreendemos as três iniciativas ciberfeministas nas músicas abordadas na presente pesquisa, em algum grau, e, com suas diferenças, como possíveis exemplos de feminismos-em-rede, já que foram e, em alguma medida ainda são, mobilizações feministas também virtuais e digitais que surgiram como reações de enfrentamentos contra opressões, desigualdades e discriminações sexistas nas músicas; que usaram e ainda usam, em diferentes dimensões, diversos espaços da feminisfera como catalisadores; que buscaram e buscam visibilização, audibilização e reconhecimento de pessoas e grupos historicamente ignorados nos campos das músicas; e, que provocaram e provocam mudanças nas situações e condições das mulheres das músicas.

Em “Ativismo digital: uma análise da repercussão de campanhas feministas na internet”, Carla Cândida Rizzotto, Natasha Meyer e Fernanda Castro de Sousa tecem reflexões sobre o papel da internet como ferramenta de divulgação de demandas feministas. As autoras mostram que, no contexto da popularização das novas TICs os movimentos feministas e muitos outros movimentos sociais em geral, mas também mulheres e pessoas sem conexão com movimentos sociais, têm procurado e usado a internet para divulgação de ideias, debates e ativismos (RIZZOTTO, MEYER e SOUSA, 2017). Nesse sentido, entendemos que as três iniciativas podem ser focalizadas como ativismos digitais feministas, porque usam a internet como ferramenta de divulgação de

¹¹ Aqui, a palavra “ambos” refere-se à questão do trabalho não remunerado e a caracterização da Rede Sonora como exemplo de organização feminista colaborativa que contribui para o desenvolvimento da emancipação das mulheres na música no país (DE MICHELIS, 2019, p. 9).

¹² “[...] they also exemplify a typical example of unpaid labour, characteristic of being in the margins of the Creative Industries, of public funding and in the centre of the capitalist dismissal of non-androcentric work. In both cases, the evidence shows how much labour is done to ensure legitimacy and grounds for creating new (and adapting old) ways of knowing and practicing Sound Art. The network is not a start point but a result of a long journey of (unwaged) work, and time, invested by artists in their careers.” (DE MICHELIS, 2019, p. 9).

demandas feministas, debates, disseminação de ideias e campanhas, e, troca de experiências.

4. As iniciativas

4.1 Sonora - Ciclo/Festival Internacional de Compositoras

Em fevereiro de 2016 a compositora Deh Mussolini lançou a *hashtag* #mulherescriando tanto para divulgar mulheres compositoras, mostrando que elas, sim, existem e existiam, quanto para desconstruir mitos de inexistência (e incapacidade) de mulheres compositoras na música. A *hashtag* #mulherescriando era compartilhada e “postada” sempre junto a vídeos de compositoras e de suas criações musicais e sonoras, se espalhando rapidamente pelas redes sociais, especialmente no Facebook, e, provocando debates, repercussão e um grupo de discussões nessa mesma rede social, integrado inicialmente por mulheres da assim chamada música popular brasileira, onde diferentes compositoras e iniciativas voltadas para as mulheres na música “se encontraram”. A compositora Larissa Baq sugeriu então a criação de um festival “[...] tanto de divulgação e exposição das potencialidades individuais das autoras, como também um espaço de reflexão coletiva, que promova o encontro de compositoras das várias vertentes e gêneros [...]” (SONORA – CICLO INTERNACIONAL DE COMpositoras, 2016).

Essa primeira edição do Ciclo/Festival Sonora, gestada e surgida no Brasil, aconteceu em vinte e uma cidades em seis países diferentes¹³, com mais de uma centena de apresentações e eventos correlatos (como debates, fóruns, mesas-redondas e outros), trinta e cinco curadoras/ realizadoras e aproximadamente duzentas compositoras, do início de julho de 2016 até o fim de outubro do mesmo ano, e, foi produzida por mulheres (cis e trans), graças a um processo de divulgação, disseminação e redes de trabalho que se iniciaram e se deram predominantemente nas redes sociais. (SONORA – CICLO INTERNACIONAL DE COMpositoras, 2016).

Segundo o folder de apresentação do Sonora – Ciclo/Festival Internacional de Compositoras de 2016, os principais objetivos do evento, focados na “presença da mulher compositora na cena autoral” e no combate às desigualdades de gênero na música, eram, nessa primeira edição, bastante amplos, abertos e inclusivos com relação às redes e cadeias de produção/realização/circulação da música, abrindo espaço para a

¹³ “BRASIL: Belo Horizonte, Ouro Preto, Mariana, Passagem (MG), São Paulo, Sorocaba (SP), Salvador (BA), Rio de Janeiro, Volta Redonda (RJ), Recife (PE) Distrito Federal (DF), Natal (RN), João Pessoa (PB), Porto Alegre (RS), Florianópolis (SC), São Luís (MA) | PORTUGAL: Lisboa | IRLANDA: Dublin | ESPANHA: Barcelona | ARGENTINA: Buenos Aires | URUGUAY: Montevideu.” (SONORA - CICLO, 2016, p. 4).

participação de compositoras, autoras, criadoras, mas também para produtoras; “grupos, cantores, compositores e letristas de cada cidades”; musicistas em parcerias com compositoras voltadas para o fortalecimento da cena artística; e também abrindo espaço para jovens autoras em início de carreira, buscando priorizar as compositoras locais:

* Dar visibilidade, promover e legitimar a presença da mulher compositora na cena autoral; * Incentivar a produção autoral feminina oferecendo um espaço especial na programação para autoras que estão iniciando sua carreira; * Promover e legitimar canções das compositoras locais; * Contribuir para a redução da desigualdade de gêneros no meio musical; * Difundir canções com eu-lírico feminino que foram compostas por mulheres; * Promover a representatividade das mulheres na música; abrangendo uma ampla diversidade musical e de gêneros musicais; * Fortalecer o protagonismo da mulher como produtora da sua própria arte; * Proporcionar encontros musicais entre grupos, cantores, compositores e letristas de cada cidade; * Registrar alguns os shows em vídeo, editar e disponibilizar gratuitamente pela internet, democratizando o acesso ao conteúdo do festival; * Buscar parcerias e apoios com rádios e emissoras de televisão para veicular o trabalho das artistas e os shows do festival, levando uma nova música para o público; * Mobilizar as musicistas e compositoras para, juntas, fortalecerem a cena artística (SONORA – CICLO INTERNACIONAL DE COMpositoras, 2016, p. 3).

Na segunda edição da iniciativa, em 2017, o evento passou a ser apresentado também como festival, por exemplo, no título da página oficial do Facebook: “Sonora - **Festival** Internacional de Compositoras” [grifo nosso]. O próprio texto do edital apresentou tanto a definição “Ciclo” quanto a definição “festival”, indicando tanto um período em que o evento foi apresentado concomitantemente como ciclo e festival, como, também, talvez, um indicativo de transição - por exemplo, na primeira frase do edital: “O “Sonora – **Ciclo** Internacional de Compositoras” é um **festival** que surgiu a fim de dar visibilidade e legitimar a presença da mulher compositora no cenário musical, estimulando o seu fortalecimento no âmbito individual por meio da coletividade.” [grifos nossos] (EDITAL SONORA – CICLO INTERNACIONAL DE COMpositoras, 2017).

Novamente, as redes sociais tiveram um papel fundamental na divulgação do evento, na ampliação de seu alcance, na disseminação de sua proposta e na formação e ampliação de redes de contato e colaboração entre mulheres na música. Essa edição contou com um “Edital” para produtoras e compositoras - uma chamada de inscrições formalizada para novas localidades que também quisessem produzir e realizar a iniciativa que foi divulgada predominantemente pelas TICs. De acordo com o Edital de divulgação para a edição de 2017 do evento – no qual essa iniciativa é às vezes apresentada como “Rede Sonora” – o Sonora Ciclo/Festival Internacional de Compositoras contou, a partir de 2017, com um núcleo de produção geral e um manual com orientações gerais aos quais todos os núcleos de produções locais passariam a

seguir, se adequar, responder, se reportar, e, com os quais, se alinhariam e se comunicariam (EDITAL SONORA – CICLO INTERNACIONAL DE COMpositoras, 2017). De acordo com o site do evento, na edição de 2017 o Festival/Ciclo Sonora contou com “[...] a adesão de mais países, totalizando 15 países e 62 cidades” (SONORA FESTIVAL INTERNACIONAL DE COMpositoras, 2017).¹⁴

Uma postagem da página oficial do Ciclo/Festival no Facebook indica que em 2018 o evento foi realizado em 74 cidades e 16 países (SONORA FESTIVAL INTERNACIONAL DE COMpositoras, 2019).¹⁵

Atualmente o Ciclo/Festival utiliza os seguintes canais e páginas como ferramentas de comunicação, informação e divulgação online disponibilizados para o público em geral: website, e-mail, Facebook, Instagram e YouTube.

4.2 Sonora – músicas e feminismos

A rede/grupo Sonora – músicas e feminismos, teve sua primeira reunião em abril de 2015,¹⁶ após uma articulação construída em um grupo de mensagens no Facebook. Diversas mulheres das assim chamadas músicas contemporânea/nova/atual/experimental já estavam, desde diferentes momentos antes disso, refletindo e discutindo

¹⁴ Segundo postagem da página oficial, às cidades que haviam participado em 2016, se somaram, em 2017: “[...] Accra (Gana); Porto (Portugal); Ljubljana (Eslovênia); Harare (Zimbábue); Bogotá (Colômbia); Santiago (Chile); Valparaíso (Chile); Concepción (Chile); Buenos Aires (Argentina); La Plata (Argentina); San Juan (Argentina); Gualaguaychú (Entre Ríos - Argentina); Quito (Equador); Gandía (Valência - Espanha); Seattle (EUA); Berna (Suíça); Istambul (Turquia); Egito. No Brasil: Campina Grande/PB; Lucena/PB; Santa Rita/PB; Vale do Capão/Chapada Diamantina – BA; Ilhéus ou Itabuna/BA; Santo Amaro/BA; Ceilândia/DF; Vitória/ES; Caruaru/PE; Goiana/PE; Olinda/PE; Camaragibe/PE; Caruaru/PE; Aracaju/SE; São Luís/MA; São Bernardo/MA; Belém/PA; Fortaleza/CE; Sabará/MG; Juiz de Fora/MG; São João Del Rei/MG; Uberaba/MG; Goiânia/GO; Torres/RS; São Carlos/SP; Tatuí/SP; Bauru/SP; Atibaia/SP; Curitiba/PR; Londrina/PR; Macapá/AP” (SONORA FESTIVAL INTERNACIONAL DE COMpositoras, 2017).

¹⁵ Segundo postagem da página oficial, os países e cidades que participaram da edição de 2018 foram: BRASIL: BA – Ilhéus, Cidade de Mar Grande, na Ilha de Itaparica, Salvador, Caeté-Açu, Palmeiras (Vale do Capão); CE – Fortaleza; DF – Brasília, São Sebastião - Renata Weber, Ceilândia - Renata Weber; ES – Vitória; MA - São Luís; MG - Juiz de Fora, Belo Horizonte, Moeda, Inconfidentes – Mariana, Inconfidentes - Ouro Preto; PB - Campina Grande, João Pessoa; PR – Londrina, São José dos Pinhais, Curitiba; PE – Olinda, Goiana, Jaboatão dos Guararapes, Recife, Camaragibe; RJ – Niterói, Rio de Janeiro, Paraty; RN – Natal; RS - Porto Alegre; RO - Porto Velho; SC – Florianópolis, Criciúma, Chapecó, Balneário Camboriú, Itajaí, Joinville; SP - São Paulo, Tatuí, Bauru, Santos, São Carlos, Sorocaba, Ribeirão Preto, Campinas; SE – Aracaju; TO – Palmas. ARGENTINA: Morón, Buenos Aires, La Plata. CABO VERDE: Cidade da Praia. CHILE: La Serena, Viña del Mar, Puerto Montt, Valparaíso, Santiago, Talagante, Concepcion. COLOMBIA: Bogotá. COSTA RICA: San José. EQUADOR: Quito. ESPANHA: Barcelona, Valencia. EUA: Austin (Texas). IRLANDA: Dublin. MARROCOS: Essaouira. MOÇAMBIQUE: Maputo. PORTUGAL: Lisboa. SUÍÇA: Genebra, Zurique, Lucerna. URUGUAI: Montevideu. ZIMBÁBUE: Harare. (SONORA – FESTIVAL INTERNACIONAL DE COMpositoras, 2018).

¹⁶ Em um documento de apresentação da iniciativa de 2016, disponível no site da iniciativa, a mesma é apresentada como uma rede colaborativa: “Sonora is a collaborative network [...]” (SONORA – MÚSICAS E FEMINISMOS, 2016, p. 2). Mas, em uma matéria recente na qual uma de suas integrantes cofundadoras foi entrevistada, a iniciativa foi apresentada e descrita como um grupo de estudos: “[...] ‘Sonora músicas e feminismos’, grupo de estudo que foca em mulheres no universo da música.” (BRITO, 2019). Por isso, vamos nos referir aqui à iniciativa como rede/grupo, abarcando as duas definições e apresentações que encontramos até o momento.

sobre movimentos e articulações de mulheres e feministas na música, mas, esse grupo de mensagens no Facebook foi o catalisador para que uma primeira reunião presencial-e-virtual entre mulheres dessas cenas fosse marcada para o dia 14 de abril de 2015 no DMU – ECA – USP, o Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP, em São Paulo – SP. Essa primeira reunião e as reuniões regulares e registradas em Atas da Rede que se seguiram, foram e são realizadas presencialmente em São Paulo e transmitidas pelo YouTube e pelo Google Hangouts (garantindo a participação em tempo real de pessoas de outras localidades) para outras cidades do Brasil e de outros países, com diferentes tipos de acesso (limitado, ou, público e irrestrito). A rede/grupo é mista, mas mantém o protagonismo das mulheres.

Após essa primeira reunião, foi criada uma lista/um grupo de e-mails, cuja descrição era voltada para “a mulher na criação musical e sonora”, com proposta de levantamento de repertório e ampliação de redes de relação de repertório e de mulheres da música experimental e contemporânea – conforme registro em e-mail pessoal armazenado. A rede/grupo hoje conta com essa lista/grupo de e-mails com mais de 160 assinantes de localidades variadas, um canal no YouTube, uma página no Facebook, um grupo regular de pessoas que se reúnem no CMU/ECA–USP, e, um website com informações: de apresentação da rede/grupo; da equipe responsável pela organização das atividades regulares, projetos e ações diversas; das atividades regulares; projetos; ações, acervo de links e referências; parcerias; blog e contato. No blog se encontram divulgações e também Atas de várias (ou talvez todas as) reuniões realizadas pela rede/grupo. Segundo a descrição da iniciativa encontrada no site da rede/grupo, estão entre as atividades realizadas com diferentes regularidades pela rede/grupo:

[...] um grupo de estudos com discussões de textos e sessões de escuta; a série vozes, que recebe mulheres artistas para falarem sobre seus próprios trabalhos; e a série visões que recebe pesquisadorxs que atuam nas áreas de gênero e feminismos. Além disso, desenvolvemos projetos especiais, como encontros e simpósios, e promovemos ações de cunho político voltadas a temas específicos. (SONORA – MÚSICAS E FEMINISMOS, 2019).

Ainda, de acordo com o website, a rede/grupo aponta como atividades regulares também momentos especificamente voltados para performances ligadas a gênero e oficinas voltadas a som e tecnologias:

“**Escuta** é um espaço dedicado às performances relacionadas à temática de gênero, seguidas de conversa. [...] **Experimenta** é um espaço dedicado ao compartilhamento de práticas diversas através da realização de oficinas ligadas à música, som, tecnologia e áreas afins.” [grifos do website] (SONORA – MÚSICAS E FEMINISMOS, 2019).

Conforme o website, e, também em conformidade com o material de apresentação da rede/grupo Sonora – músicas e feminismos disponibilizado em arquivo específico no website da rede/grupo, além das reuniões regulares e presenciais na USP, em São Paulo, entre os projetos e ações especiais desenvolvidas pela rede/grupo, encontramos no website e no material de apresentação da rede/grupo estão ações sonoras de protesto e posicionamento político como: “Protesto Fora Temer”; “Crianças na Anppom” (uma reivindicação de estrutura para recebimento de crianças filhas e filhos de pesquisadoras e pesquisadores durante os congressos da ANPPOM, expressa durante o XXVI Congresso da ANPPOM, na UEMG, em Belo Horizonte - MG); a “Homenagem-manifesto sonoro para Mayara Amaral”, violonista e pesquisadora vítima de um feminicídio em 2017 (textos, performance, peça e criação sonoras feitas colaborativamente por diferentes membrxs da rede/grupo, articuladas e apresentadas tanto por meio das TICs, quanto presencialmente no XXVII Congresso da ANPPOM, na UNICAMP, em Campinas - SP); as duas edições da atividade “Onde (não) estão as mulheres na música?” – de 2017 e 2018 - e o Painel Sonora (2018) (atividades de abertura anual das atividades da rede/grupo na USP, dedicadas às mulheres na música); o Encontro Sonora – músicas e feminismos, em 2016, no Centro Cultural São Paulo, Disjuntor e CMU/ECA-USP, em São Paulo (evento que incluiu debate, concerto, workshop, apresentações artísticas e de comunicações, e, roda de conversa, com e por membrxs da rede/grupo); o “PRÊMIO DE CRIAÇÃO MUSICAL-VISUAL: MULHERES CRIADORAS”,¹⁷ em parceria com o 4º Festival Música Estranha. Ainda, no documento de apresentação a rede/grupo consta a proposição de um simpósio temático no evento 13º Congresso Mundos de Mulheres & Seminário Internacional Fazendo Gênero 11, que foi aprovado, e, realizado em 2017, sob a coordenação de Laila Rosa e Isabel Nogueira (professoras e pesquisadoras da UFBA e da UFRGS, respectivamente, e, criadoras dos grupos de pesquisa e criação e gênero e música Feminaria Musical – UFFBA, e, Corpo, Gênero e Música – UFRGS), na Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, em Florianópolis – SC (SONORA – MÚSICAS E FEMINISMOS, 2019; SONORA – MÚSICAS E FEMINISMOS, 2016).

Os encontros regulares da rede/grupo acontecem na sala do CMU/ECA-USP pertencente ao NUSOM – Núcleo de Pesquisas em Sonologia – ECA/USP, que é também o núcleo que consta como parceria da rede/grupo, por meio de ajuda com espaço físico, equipamentos e recursos humanos na USP, e, apoio às atividades da rede/grupo. No website da rede/grupo Sonora – músicas e feminismos encontramos a apresentação:

¹⁷ “[...] que visa estimular autoras na criação de trabalhos inéditos que se situem na interseção entre a música e o meio visual.” (SONORA – MÚSICAS E FEMINISMOS, 2017).

Sonora é palavra do gênero feminino. Surge de uma necessidade de visibilidade e diálogo sobre o trabalho artístico das mulheres. Como rede colaborativa, reúne artistas e pesquisadorxs interessadxs em manifestações feministas no contexto das artes. Propõe a criação e ocupação de espaços, a realização de pesquisas e debates, e está envolvida em atividades musicais de diversas vertentes. Sonora é atravessada por incertezas, indefinições, reticências, aberturas, afetividades, sensibilidades, ruídos. Sonora – músicas e feminismos, se constituiu em abril de 2015. [...] (SONORA – MÚSICAS E FEMINISMOS, 2017).

4.3 #HearAllComposers

Com o objetivo de chamar a atenção para questões de discriminação negativa de gênero, raça e aspectos socioeconômicos na chamada Nova Música na programação de concertos e festivais na Irlanda, Amanda Feery, Emma O'Halloran e Finola Merivale, três compositoras desse mesmo país e integrantes de um grande grupo de mulheres na música na Irlanda chamado *Sounding The Feminists* (algo como “Feministas Soando”), lançaram, em 21 de março de 2017, a campanha de mídias sociais #HearAllComposers (em português, “escute todos/as/es os/as/es compositores/as/es”) direcionada para o seu contexto local/nacional.

A iniciativa rapidamente se expandiu para outros países do Norte Global e a *hashtag* #HearAllComposers passou a ser postada e compartilhada em diversas redes sociais e diferentes localidades, convertendo-se em uma campanha de alcance global, sempre acompanhada por uma peça/ obra e por uma foto da/o/e compositor/a/e não-homem e/ou não-branco/a, e, também, pela marcação (*tag*) de grandes orquestras e organizações da música para instigá-los/as e estimulá-los/as a programarem repertório criado por compositora/es que não fossem nem homens e nem brancos/as. Segundo uma entrevista concedida por elas e por outras compositoras para o site “I Care if You Listen” (“Eu me importo se você escuta”):

#HearAllComposers é uma campanha de mídia social destinada a chamar a atenção para questões de gênero, raça e discriminação socioeconômica no mundo da música nova, promovendo positivamente uma série inclusiva de compositores/as e de seu trabalho. Foi iniciada por Amanda Feery, Emma O'Halloran e Finola Merivale - três membros de um grupo maior na Irlanda chamado Sounding the Feminists. ¹⁸ (I CARE IF YOU LISTEN, 2017).

Na apresentação de uma seleção de vídeos e gravações divulgadas durante a campanha, o editorial da revista online VAN, uma revista independente dedicada à

¹⁸ “#HearAllComposers is a social media campaign designed to bring attention to issues of gender, race, and socio-economic discrimination in the new music world by positively promoting an inclusive array of composers and their work. It was started by Amanda Feery, Emma O' Halloran, and Finola Merivale – three members of a larger group in Ireland called Sounding the Feminists.” (I CARE IF YOU LISTEN, 2017).

chamada música clássica de tradição europeia, apontou, sobre a motivação da campanha e sua perspectiva interseccional:

A hashtag veio em grande parte dos esforços de [...] jovens compositoras frustradas com o enorme desequilíbrio entre a [presença/ quantidade da] música de homens brancos e a [presença / quantidade da] música de literalmente todas as outras pessoas que chegam a ser escolhidas para a programação [das orquestras sinfônicas]. Uma ou duas peças de mulheres na temporada completa de uma orquestra não é muito, mas seguindo as estatísticas que Brian Lauritzen twittou, toda vez que uma orquestra sinfônica estadunidense anuncia sua temporada, é isso que ouviremos se tivermos sorte. Apresentações de música de compositores/as/es não-brancos/as/es são igualmente raras (VAN Magazine, 2017).¹⁹

Não conseguimos acessar o website da iniciativa (<https://www.hearallcomposers.com/>) para verificar informações relacionadas aos anos de 2018 e 2019. O que encontramos até o fim desse artigo para além da campanha nas TICs foi a informação de que, durante a edição de 2018 do Encontro de Música Nova (New Music Gathering), realizado no Conservatório de Boston em Berklee - EUA, as compositoras que lideraram esse movimento apresentaram um painel sobre o alinhamento de valores sociais e a prática musical com foco na campanha #HearAllComposers, em suas experiências e observações aí. As panelistas que representaram a campanha nesse painel foram: Mika Godbole (moderadora), Amanda Feerey, Annika Socolofsky, Angélica Negrón, Brin Solomon, Emma O'Halloran, Finola Merivale e Shelley Washington. Segundo a programação do evento, questões relacionadas à inclusão, estatísticas nas programações e currículos de ensino, assim como sugestões para combate e mudanças de diferentes tipos de “disparidades demográficas” na Música Nova foram abordadas:

#HearAllComposers começou como uma “tempestade nas mídias sociais” em março de 2017 que abordou o desequilíbrio de raça, gênero e sexualidade ao longo de todas as programações de festivais e concertos festival. Hoje vamos discutir questões que envolvem inclusão na comunidade da Música Nova e examinaremos as estatísticas atuais em programações de concerto e educação musical. Vamos oferecer sugestões úteis para ser um/a/e aliado/a/e e propor soluções de curto e longo prazo para corrigir disparidades demográficas específicas na Música Nova (NEM MUSIC GATHERING PROGRAM, 2018, pp. 15-16).²⁰

¹⁹ “The hashtag came largely from the efforts of Emma O’Halloran, Annika Socolofsky, Amanda Feery, and Finola Merivale, all young composers frustrated with the overwhelming imbalance between music by white males and music by literally everyone else that gets chosen for programming. One or two pieces by women in an orchestra’s full season isn’t much, but going by the statistics Brian Lauritzen has been tweeting out every time an American symphony orchestra announces its season, that’s what we’ll hear if we’re lucky. Performances of music by nonwhite composers are similarly rare.” (VAN Magazine, 2017).

²⁰ “#HearAllComposers started as a social media storm in March 2017, which addressed the imbalance in race, gender and sexuality across festival and concert programming. Today, we will discuss issues surrounding inclusivity in the new music community, and examine current statistics in concert

5. Perspectivas críticas sobre os ciberfeminismos, feminismos-em-rede e ativismos digitais feministas

Apresentamos aqui perspectivas críticas da bibliografia correlata sobre ciberfeminismos, feminismos-em-rede e ativismos digitais feministas que nos parecem necessários para futuras reflexões sobre as iniciativas aqui preliminarmente elencadas, e, outras. Donna Haraway apresentou o que geralmente é considerado como marco histórico dos ciberfeminismos em seu texto “A Cyborg Manifesto”, de 1984. Nesse texto ela apresentou uma ampla discussão sobre o conceito/mito de ciborgue e seus possíveis futuros desdobramentos. Questões de gênero, sexualidade, raça, racismo, colonialismo, pós-colonialismo e classe ocupam papel importante e talvez central, inclusive como pontos de partida e inspiração para as formulações teóricas feitas pela autora sobre o mito e o conceito de ciborgue.

Por um lado, Haraway critica o foco dos feminismos nas políticas identitárias, as buscas por homogeneidade e também por identificações com a natureza. Ela critica as rígidas fronteiras impostas pelas identidades singulares como marcações que estão historicamente à serviço da marginalização e do controle de grupos socialmente discriminados como as mulheres. Haraway também rejeita os essencialismos, os reducionismos, as naturalizações e as determinações biológicas, os totalitarismos, autoritarismos e imperialismos identitários e políticos; as lógicas teleológicas que apagam, marginalizam, obliteram e polícionam a diferença polivocal/polifônica e inassimilável, bem como os interesses contraditórios e as particularidades (HARAWAY, 1984).

Por outro lado, com foco na cibernética e nas tecnologias da informação e da computação, e no quanto elas afetam as relações sociais também no que tange a gênero, sexualidade e reprodução, Haraway incentiva as feministas a ultrapassarem as limitações e fronteiras tradicionais de gênero, feminismos, raça, classe e política, indicando a direção das “identidades fraturadas” (contraditórias, parciais, estratégicas, heterogêneas), encorajando a busca por outras formas de coalizão para suas lutas – as coalizões por afinidade, e não por identidades - o que possibilitaria a existência de grupos cujas identidades se dessem a partir da alteridade, da diferença e da especificidade, ou seja, em contraponto à tradição de identidades exclusivas e homogêneas da racionalidade ocidental. São fundamentais para as políticas ciborgues a linguagem e a abertura para linguagens que também incluem ruídos e poluições, assim como a luta

programming and music education. We will offer helpful suggestions for being an ally, and propose short and long term solutions for rectifying specific demographic disparities in new music” (NEM MUSIC GATHERING PROGRAM, 2018, pp. 15-16).

contra o dogma central do falocentrismo que é a “comunicação perfeita” (HARAWAY, 1984). Com relação aos ciborgues como mitos de políticas de identidade ela afirma:

A raça, o gênero e o capital exigem uma teoria ciborgue de partes e partes. Não há movimentação em ciborgue para produzir teoria total, mas há uma experiência íntima de fronteiras, de suas construções e desconstruções. [...] O imaginário do Ciborgue pode sugerir uma saída do labirinto de dualismos em que nós temos explicado nossos corpos e nossas ferramentas para nós mesmos/as/es. Este é um sonho não de uma linguagem comum [única], mas de uma poderosa e infiel heteroglossia (HARAWAY, 1984, p. 116).²¹

Susanna Paasonen lembra que “[...] os ciberfeminismos são feitos tanto de semelhanças quanto de diferenças” (PAASONEN, 2011, p. 346).²² Ela discute a questão das multiplicidades de sentidos que os ciberfeminismos podem ter e aponta para as relações muitas vezes tortuosas e contraditórias que existem entre os conceitos de “ciber”/“ciberfeminismos” e “feminismos”, bem como para as combinações nem sempre possíveis entre as articulações ciberfeministas que enfatizam diversidade/multiplicidade/diferença, e as análises de poder e de desigualdades e inequidades, chamando a atenção para a necessidade de análises sobre como localizações, posições e redes de trabalho privilegiadas funcionam, online e off-line, nas e através das diferenças (PAASONEN, 2011, p. 344):

Um discurso sobre a diferença precisa ser autorreflexivo para não produzir uma "conversa fiada/dupla linguagem/ linguagem ambígua" em que a diversidade e a multiplicidade são enfatizadas sem que seja questionada a posição normativa das mulheres ocidentais brancas (talvez de classe média, talvez heterossexuais) como agentes-chave do (ciber) feminismo (PAASONEN, 2011, p. 344).²³

Consalvo menciona as críticas que acusam algumas das reivindicações do ciberfeminismo (como, por exemplo, a de que todas as mulheres tenham acesso às tecnologias e redes digitais) como profundamente equivocadas, porque baseadas em suposições enganosas que desconsideram as desiguais condições materiais e de vida das mulheres do planeta em suas diferentes localizações geográficas-sociais-materiais, e que partem unicamente das condições materiais e sociais privilegiadas das mulheres

²¹ "Cyborg gender is a local possibility taking a global vengeance. Race, gender and capital require a cyborg theory of wholes and parts. There is no drive in cyborgs to produce total theory, but there is an intimate experience of boundaries, their construction and deconstruction. [...] Cyborg imagery can suggest a way out of the maze of dualisms in which we have explained our bodies and our tools to ourselves. This is a dream not of a common language, but of a powerful infidel heteroglossia" (HARAWAY, 1984, p. 116).

²² “[...] cyberfeminism was made of both similarities and differences” (PAASONEN, 2011, p. 346).

²³ "A discourse on difference needs to be self-reflexive so as not to produce a “doubletalk” in which diversity and multiplicity are emphasized without questioning the normative position of white (perhaps middle-class, perhaps heterosexual) Western women as the key agents of (cyber)feminism" (PAASONEN, 2011, p. 344).

ocidentais do Nortes Globais (que são também, em geral, majoritariamente brancas e de classes médias ou altas) (CONSALVO, 2002 e 2012).

Rosi Braidotti denuncia a intensificação das relações de classe e das inequidades e desigualdades estruturais no capitalismo observado na pós-modernidade, e, com relação ao ciber-imaginário, ela aponta as lacunas entre os então chamados Primeiro mundo e Terceiro mundo no que se referia ao acesso à tecnologia, a persistência e intensificação de estereótipos de gênero e de misoginias nas redes, especialmente no que se refere às imagens da Realidade Virtual que, em contradição com a “promessa” de não-gênero, de neutralização do gênero: “[...] reproduzem simultaneamente algumas das imagens mais banais e rasas da identidade de gênero, mas também das relações de classe e de raça que você pode pensar” (BRAIDOTTI, 1996).²⁴ A filósofa conclui clamando por novas utopias, mas utopias *outras*, que abarquem diferentes perspectivas utópicas e realidades materiais:

A transcendência como desencarnação apenas repetiria o modelo patriarcal clássico, que consolidava a masculinidade como abstração, essencializando as categorias sociais de "personagens incorporados". [...] Nós precisamos preferencialmente de mais complexidade, multiplicidade, simultaneidade e precisamos repensar gênero, classe e raça na busca dessas múltiplas e complexas diferenças (BRAIDOTTI, 1996).²⁵

Em sentido semelhante, de questionamento crítico das reivindicações dos ciberfeminismos e de suas utopias, Jessie Daniels, em seu texto “Rethinking Cyberfeminism(s): Race, Gender, and Embodiment” (2009), mostra o quanto, dentro de uma economia global em rede, a Internet, apesar de constituir em si mesma uma realidade virtual, está também embutida de materialidades, corporeidades e experiências vividas de formas complexas e numerosas. Isso acontece, por exemplo, através das vidas reais de usuárias meninas, garotas e pessoas autoidentificadas como mulheres que usam a Internet também (e às vezes principal ou completamente) para transformar suas vidas corporais e materiais. Assim, a Internet pode ser, ao mesmo tempo, contraditória e conflituosamente (como apontado antes aqui): 1- reprodutora de opressões e hierarquias enraizadas socialmente; 2- uma ferramenta dos feminismos globais e de suas revoluções; 3- um lugar e um meio seguro para sobreviver e resistir a diversos regimes repressivos e condições repressoras de sexo, raça e gênero.

²⁴ “[...] simultaneously reproduces some of the most banal, flat images of gender identity, but also class and race relations that you can think of” (BRAIDOTTI, 1996).

²⁵ “We rather need more complexity, multiplicity, simultaneity and we need to rethink gender, class and race in the pursuit of these multiple, complex differences” (BRAIDOTTI, 1996).

Daniels aponta e critica a falta de espaço conceitual no campo dos ciberfeminismos para

[...] entender como o gênero se cruza com a 'raça'. [...] [e as] relativamente poucas discussões sobre as interseções de gênero com 'raça', exceto nos casos em que a 'raça' está incluído em uma longa lista de variáveis adicionais a serem adicionadas ao 'gênero' (DANIELS, 2009).

Daniels aponta como diferentes mulheres do mundo possuem diferentes e desiguais relações com as tecnologias digitais, relações inseridas, incorporadas e enraizadas em diferentes e desiguais vidas e realidades materiais, presentes e corporificadas. Diante disso ela pergunta se a Internet é realmente subversiva e transgressora (como sonhado pelos ciberfeminismos, por exemplo), e, ainda, se é que ela o é, indaga: - para quem? (DANIELS, 2009). A autora reconhece a Internet como a potencial ferramenta que é, e de forma geral, afirma a defesa de feminismos globais interconectados:

No contexto de uma economia política global, o feminismo global interconectado pode e de fato contorna os estados nacionais, a[s] oposição[ões] local[is] [e regionais], a indiferença dos meios de comunicação, e os principais agentes econômicos nacionais, abrindo assim um novo terreno para o ativismo que aborda gênero e desigualdade racial (DANIELS, 2009, p. 106).²⁶

A presente pesquisa, em estágio inicial, apresentou estudos bibliográficos e documentais exploratórios em fase preliminar, apresentou apresenta descrições e coleta preliminar de dados e informações das iniciativas escolhidas, e buscou tecer reflexões e relações a partir de referenciais teóricos e práticos (de ciberfeminismos, feminismos-em-rede e ativismos digitais feministas). Por um lado, é possível observar que, no campo da música, as iniciativas apontam para possibilidades em que experiências, condições e marcações sociais da diferença como gênero, raça/etnia e sexualidades podem ser vividos de *outras* formas, reconfiguradas, nas quais performances histórica e socialmente condicionadas e pré-estabelecidas podem ser desfeitas, mesmo que momentaneamente, em experiências culturais e artísticas *outras* – estas articuladas e construídas, por sua vez, por sociabilidades digitais e performatividades *outras*. As iniciativas oferecem, em diferentes graus, exemplos diversos de atuação, resistência e estratégias de transformação frente ao campo predominantemente masculino, branco e heterossexual da música e de seus subcampos.

²⁶ “Within the context of a global political economy, internetworked global feminism can and does bypass national states, local opposition, mass media indifference, and major national economic actors, thus opening a whole new terrain for activism that addresses gender and racial inequality.” (DANIELS, 2009, p. 106).

A fim de que reflexões sobre esse(s) campo(s) possam ser feitas e, assim, contribuir para a transformação positiva e inclusiva dos mundos da música, são necessárias e bem-vindas futuras análises e interpretações sobre essas iniciativas, a partir dos referenciais teóricos e bibliográficos correlatos, com respeito à: suas composições, perfis, prioridades, características, objetivos, estratégias, formas de organização/estruturação, trajetórias temporais, inserção geográficas e âmbitos de atuação (local, nacional, internacional?), articulações, diferenças e distinções entre o espaço físico e o ciberespaço/a feminisfera, o real e o virtual (o que acontece em cada espaço? como se dá a articulação entre ambos?), categorias articuladas – ou não (mulher(es), feminismo(s), feminista(s), interseccionalidade(s), etc.) se se auto definem como feministas, em que grau as ações dessas iniciativas têm impactado seus campos/estilos/contextos musicais, sonoros e sociais de origem, entre outras questões.

Referências

BALTIMORE SYMPHONY ORCHESTRA. *By The Numbers: The Data Behind the 2016-2017 Orchestra Season*, by Ricky O'Bannon. 31 de outubro de 2016. Disponível em: <<http://www.bsomusic.org/stories/the-data-behind-the-2016-2017-orchestra-season/>> Acesso em: 28 de abril de 2019.

BORN, Georgina; DEVINE, Kyle. “Gender, Creativity and Education in Digital Musics and Sound Art”. *Contemporary Music Review*, v. 35, pp. 1-20, 04 Jul. 2016. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/07494467.2016.1177255>> Acesso em 28 de abril de 2019.

BRAIDOTTI, Rosi. *Cyberfeminism with a difference. Disability Studies in Nederland Publisher*, 1996. Disponível em: <https://disabilitystudies.nl/sites/disabilitystudies.nl/files/beeld/onderwijs/cyberfeminism_with_a_difference.pdf> Acesso em 28 de abril de 2019.

BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 2011.

BRITO, Priscila. “Igualdade de gênero no Lineup dos festivais. Isso importa?” *Festivalando*. 06 de março de 2015. Disponível em: <<http://festivalando.com.br/igualdade-de-genero-no-lineup-dos-festivais-isso-importa/>> Acesso em 28 de abril de 2019.

BRITO, Sabrina. “Elxs vieram para ficar”. *Suplemento Claro!* - produzido pelos alunos do 3º ano de graduação em Jornalismo, como parte da disciplina Laboratório de Jornalismo Impresso III. 30 de abril de 2019. Disponível em: <<http://www.usp.br/claro/index.php/2019/04/30/elxs-vieram-para-ficar/>>. Acesso em 16 de maio de 2019.

CONSALVO, Mia. *Cyberfeminism. Encyclopedia of New Media*. Ed. Thousand Oaks, CA: SAGE, 2002, pp. 109-10. SAGE Reference Online. Web. 4 Apr. 2012. <http://study.sagepub.com/sites/default/files/Ch17_Cyberfeminism.pdf > Acesso em 28 de abril de 2019.

DANIELS, Jessie. “Rethinking Cyberfeminism(s): Race, Gender, and Embodiment”. *WSQ: Women's Studies Quarterly*, v. 37, n. 1-2, 2009, pp. 101-124 <<https://muse.jhu.edu/article/266600/pdf>> Acesso em 28 de abril de 2019.

DE MICHELIS, Vanessa. *A Critical Analyses of Work: Creative Industries, Cultural Labour, Organized Feminisms and Their Implications in the Shaping of New Brazilian Sound Art*, Department of Film, Media and Cultural Studies. London: BirkBeck University of London, 2019.

EDITAL SONORA – CICLO INTERNACIONAL DE COMpositorAS, 2017. Disponível em: <<https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSfjGln5ZNvX8pkFJCrG6aXo-eEldTY4vrI8KPchWI2YJCVoqA/viewform>> Sem data de publicação. Acesso em 28 de abril de 2019.

FEMALE: PRESSURE. Facts Survey 2017. Disponível em: <<https://femalepressure.wordpress.com/>> Sem data de publicação. Acesso em 28 de março de 2019.

FUNARTE. Prêmio Funarte de Música Clássica. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/edital/premio-funarte-de-composicao-classica-2016/>> 26 de agosto de 2016. Acesso em 20 março de 2019.

GULARTE, Jana. “A quem serve seu feminismo?” *Portal Catarinas*. <<https://catarinas.info/quem-serve-seu-feminismo/>> 03 de julho de 2017. Acesso em 16 de maio de 2019.

HARAWAY, Donna. *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century, in Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York; Routledge, 1991, pp. 149-181. Disponível em: <<https://wayback.archive.org/web/20120214194015/http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html>> Acesso em 28 de março de 2019.

I CARE IF YOU LISTEN. “5 Questions About #HearAllComposers”. Interview by Thomas Deneville with Amanda Feery, Finola Merivale, Mika Godbole, Annika Socolofsky. 31 de março de 2017. Disponível em: <<https://www.icareifyoulisten.com/2017/03/5-questions-hearallcomposers/>> Acesso em 28 de abril de 2019.

MARTIN, Courtney E. e VALENTI, Vanessa. #FemFuture: Online Revolution. NEW FEMINIST SOLUTIONS 8 - Barnard Center for Research on Women (BCRW). Volume 8, pp. 1-3, April, 2013. Disponível em: <<http://bcrw.barnard.edu/wp-content/nfs/reports/NFS8-FemFuture-Executive-Summary.pdf>> Acesso em 28 de abril de 2019.

MOISALA, Pirkko. “A Negociação de Gênero da compositora Kaija Saariaho na Finlândia: a Mulher Compositora como Sujeito Nômade”. Tradução de: Camila Durães Zerbinatti. *Revista Vórtex*, v.3, n.2, pp.1-24, dezembro, 2015. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/886/473>> Acesso em 16 de maio de 2019.

NEW MUSIC GATHERING 2018 PROGRAM. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/11IUwO1swXS_YAJZHe7bheXEka59DgRt_/view>. Acesso em 26 de maio de 2018.

PAASONEN, Susanna. “Revisiting Cyberfeminism”. *The European Journal of Communication Research*, v. 36, pp. 335–352, 2011. Disponível em: <<https://www.arifyidirim.com/ilt510/susanna.paasonen.pdf>> Acesso em 06 de maio de 2019.

SONORA – CICLO INTERNACIONAL DE COMpositorAS. Primeira Edição. 2016. Sem data de publicação. Disponível em: <https://docs.wixstatic.com/ugd/590eaf_58f51a57d371474f81f21201f94729aa.pdf> Acesso em 16 de maio de 2019.

SONORA – FESTIVAL INTERNACIONAL DE COMpositorAS 2017. Postagem com a lista do resultado de novas cidades selecionadas pelo Edital de 2017. 04 de maio de 2017.

<<https://www.facebook.com/sonorafestivalbrasil/photos/a.1027327414026867/1378634498896155/?type=3&theater>>. Acesso em 16 de maio de 2019.

SONORA - FESTIVAL INTERNACIONAL DE COMpositorAS 2018. Comunicado oficial. 15 de julho de 2018. Disponível em: <<https://www.facebook.com/sonorafestivalbrasil/photos/a.1027327414026867/1827452034014397/?type=3&theater>>. Acesso em 16 de maio de 2019.

SONORA - FESTIVAL INTERNACIONAL DE COMpositorAS 2018. Postagem com listagem de cidades, países e produtoras da edição de 2018. 20 de abril de 2018. <<https://www.facebook.com/sonorafestivalbrasil/posts/1725029267590008>>. Acesso em 16 de maio de 2019.

SONORA – FESTIVAL INTERNACIONAL DE COMpositorAS. Edições anteriores. Sem data de publicação. Disponível em: <<http://sonorafestival.com/pb/english-last-years/>>. Acesso em 16 de maio de 2019.

SONORA – MÚSICAS E FEMINISMOS. Sem data de publicação. Disponível em: <<http://www.sonora.me/>>. Acesso em 16 de maio de 2019.

SONORA – MÚSICAS E FEMINISMOS. Presentation 2016. December, 2016. Disponível em: <http://www.sonora.me/wp-content/uploads/2015/10/Presentation-December_2016.pdf> Acesso em 16 de maio de 2019.

SONORA SOMA. Sem data de publicação. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/sonorasoma/about/?ref=page_internal>. Acesso em 16 de maio de 2019.

VAN MAGAZINE. A #HearAllComposers Playlist. 23 de março de 2017. Disponível em: <<https://van-us.atavist.com/hearallcomposers-playlist>>. Acesso em 16 de maio de 2019.

Resenhas

1. Amilcar Zani, Heloísa Fortes Zani e Eliana Monteiro da Silva: resenha do livro *La música para Clara*, escrito pela chilena Elizabeth Subercaseaux.
2. Marisa Milan Candido e Eliana Monteiro da Silva: resenha do livro *Eunice Katunda: musicista brasileira*, de Carlos Kater.



***LA MUSICA PARA CLARA* [A MÚSICA PARA CLARA]:**

RESENHA DO LIVRO DE ELIZABETH SUBERCASEAUX

Revista **Música** | vol. 19, n.2 | pp. 279-288 | jul. 2019

Amilcar Zani

amilcarzani@gmail.com | USP

Heloísa Fortes Zani

heloisazani@gmail.com | USP

Eliana Monteiro da Silva

ms.eliana@usp.br | USP



***LA MUSICA PARA CLARA* [THE MUSIC FOR CLARA]: ELIZABETH SUBERCASEAUX'S BOOK REVIEW**

Recebido em: 13/05/2019

Aprovado em: 02/06/2019

RESUMO

A resenha aqui apresentada remete ao livro *La música para Clara* [A música para Clara], da autora chilena Elizabeth Subercaseaux. Lançada em 2014, a biografia romanceada da compositora alemã Clara Schumann (1819-1896) tem como diferencial o tom intimista adotado pela autora, que é tataraneta de Clara e Robert Schumann, descendente, portanto, do casal que marcou a História da Música Ocidental por suas contribuições ao estilo romântico que vigorou no século XIX.

PALAVRAS-CHAVE:

Resenha; Clara Schumann (1819-1896); Elizabeth Subercaseaux.

ABSTRACT

The present review refers to the book *La música para Clara* [The music for Clara], written by the Chilean author Elizabeth Subercaseaux. Launched in 2014, the biography of the German composer Clara Schumann (1819-1896) has as a differential issue the intimate touch adopted by the author, who is Clara and Robert Schumann's great-great-granddaughter. The couple is acknowledged for their contributions to the romantic style that came to light in the nineteenth century, stamping their mark in the Western Music's History.

KEYWORDS:

Review; Clara Schumann (1819-1896); Elizabeth Subercaseaux.

LA MUSICA PARA CLARA [A MÚSICA PARA CLARA]: RESENHA DO LIVRO DE ELIZABETH SUBERCASEAUX

Amilcar Zani
amilcarzani@gmail.com | USP
Heloísa Fortes Zani
heloisazani@gmail.com | USP
Eliana Monteiro da Silva
ms.eliana@usp.br | USP

I. Introdução

Publicado pela Penguin Random House, Grupo Editorial Merced em 2014, o livro de ficção de Elizabeth Subercaseaux, baseado na biografia da compositora e pianista alemã Clara Schumann (1819-1896), tem como peculiaridade a autoria da bisneta de Elise Schumann e tataraneta da própria Clara. Mais surpreendente é a autora ser natural de Santiago de Chile, nascida em 1945. O livro intitula-se *La música para Clara* [A música para Clara].

O ramo genealógico que trouxe para a América do Sul a neta de Elise e bisneta de Clara e Robert Schumann, Gerda Sommerhoff (1885-1941), iniciou-se com a vinda de seu irmão Walter Hans Sommerhoff ao continente quando a mãe, viúva, se casou pela segunda vez. Gerda acompanhou a mudança da mãe da Holanda para a Inglaterra. Anos depois seguiu os passos do irmão, viajando para Santiago na condição de modelo da Revista Vogue. Além de modelo, era também escultora e fotógrafa (SUBERCASEAUX, 2014, p. 9).¹

Gerda casou-se com Juan Eduardo Subercaseaux Morla, dando à luz, entre outros filhos, Elizabeth.² A autora de *La música para Clara* (A música para Clara) conta, no início de seu romance, que passou a infância ouvindo as histórias da mãe sobre o convívio com a avó Elise, “da veneração que toda a família sentia por Clara e Robert Schumann”, até se sentir “madura e tranquila para realizar um sonho antigo: buscar pelo mundo os antecedentes que existiam sobre os Schumann” (SUBERCASEAUX, 2014, p. 10).³

¹ Vale notar a similaridade da postura de Gerda à de sua bisavó Clara Schumann enquanto mulher profissional e independente, já que viajar sozinha para outro continente, além de atuar profissionalmente como modelo, escultora e fotógrafa, era pouco comum às mulheres de classe média até a primeira metade do século XX no Ocidente. “As classes populares necessitam do salário das mulheres [...] [enquanto] a burguesia delega o lazer, o *otium* aristocrático, a suas mulheres, vitrines do sucesso e do luxo dos maridos”. (PERROT, 2007, p. 159. Grifo da autora).

² Os dados familiares de Gerda Sommerhoff foram obtidos no sítio eletrônico “GENI: A MyHeritage Company”, especializado em árvores genealógicas. Dados na Bibliografia.

³ “[...] la veneración que sentía toda la familia por Clara y Robert Schumann” [...] “madura y tranquila como para realizar un viejo anhelo mío: buscar por el mundo los antecedentes que existieran sobre los Schumann”. Esta e as demais traduções livres são de Eliana Monteiro da Silva.

Em sua resenha sobre o livro, Juan Pablo Gonzalez (2014, pp. 92-94) aponta o empenho de Elizabeth em aproximar-se de Clara e Robert Schumann, seja através do resgate da comunicação entre os dois compositores por cartas e diários, seja por entrevistas com pesquisadoras e pesquisadores, além de visitas a lugares frequentados pelo casal. Mas a maior via de acesso à tataravó e tataravô não poderia ser outra, senão a música em si, e Elizabeth embrenhou-se por este universo estudando o instrumento de ambos por excelência: o piano.⁴

Para escrever esta dupla biografia romaneada a autora pesquisou durante seis anos, somando à consulta de fontes a leitura de uns quarenta livros sobre o tema e visitando várias vezes as cidades alemãs onde os Schumann haviam estado. Além disso teve aulas de piano para tentar compreender aos músicos desde a intimidade de sua própria prática artística (GONZÁLEZ, *Op. Cit.*, p. 94).⁵

Elizabeth dividiu *La musica para Clara* em três grandes sessões: *Pasión* (Paixão), *Ausencia* (Ausência) e *Dolor* (Dor). Nas três, coloca como tema principal a relação entre Clara e Robert Schumann, começando por seu encontro inicial e paixão arrebatadora, passando pela doença mental do compositor, sua internação após atirar-se no rio Reno em atitude desesperada, e culminando com a dor de sua morte. Viúva aos 35 anos, Clara deparou-se com a reponsabilidade de criar e prover o sustento, sozinha, de seus sete filhos. Talvez inspirada pelas *personae* que habitavam a mente e o imaginário de Robert, sendo as principais Eusebius e Florestan⁶, a autora atribuiu na primeira parte, *Pasión*, a escrita de cada capítulo a um membro do casal Schumann, nomeando os capítulos, alternadamente, *Clara* e *Robert*. Cada capítulo encarna a personagem de mesmo nome, escrevendo em primeira pessoa sobre fatos cotidianos, impressões, sentimentos e angústias.

Na sessão *Ausencia*, assim como Robert havia feito na obra *Davidsbündlertänze*, a autora se coloca entre os dois protagonistas, escrevendo como narradora os capítulos intitulados *Endenich*. Nesta segunda parte, os títulos se alternam entre *Clara*, *Robert* e *Endenich*. Este último refere-se ao nome da cidade na qual se localizava a clínica aonde

⁴ “O piano era o instrumento de [Robert] Schumann. A primeira mulher importante em sua vida, Ernestine von Fricken, era estudante de piano. Seu grande amor e futura esposa, Clara Wieck, era a melhor pianista jovem de sua geração. Não há nada de surpreendente no fato de ele ter encontrado maior facilidade em expressar-se através do teclado do que por qualquer outro meio, e de se ter contentado em publicar somente música para piano durante os dez primeiros anos de sua vida como compositor” (CHISSELL, 1986, p. 7).

⁵ “Para escribir esta doble biografía novelada, la autora investigó durante seis años, sumando a la consulta de fuentes, la lectura de unos cuarenta libros sobre el tema y visitando varias veces las ciudades alemanas donde habían estado los Schumann. Además, tomó clases de piano para intentar comprender a los músicos desde la intimidad de su propia práctica artística”.

⁶ A mente de Robert Schumann era povoada por *personae* que, ocasionalmente, assumiam o discurso do compositor em artigos para seu periódico *Neue Zeitschrift für Musik* (Nova Revista Musical), chegando a assinar como Florestan e Eusebius as *Davidsbündlertänze Op. 6*. Florestan e Eusebius foram sem dúvida suas *personae* mais marcantes, sendo Florestan o lado extrovertido, impulsivo e apaixonado do próprio Schumann, enquanto Eusebius representou sua versão mais lírica e introvertida (MONTEIRO DA SILVA; ZANI, 2015).

Robert Schumann internou-se, com a finalidade de tratar a doença mental que há muito o perturbava, e de onde não mais saiu com vida. Robert esteve internado entre 1854 e 56.

Dolor reúne capítulos com títulos diversos, que têm, ora a autora, ora Clara como narradora. São tomos que tratam dos filhos e filhas de Clara e Robert, de lugares por onde passaram, de fatos marcantes, até terminar em *Johannes*, que relata a despedida do também compositor Johannes Brahms à amiga e amada Clara, já na capela do cemitério de Bonn, onde ela foi enterrada ao lado de Robert. Digno de menção é o capítulo que trata de Elise, bisavó de Elizabeth Subercaseaux e avó de Gerda, intitulado *Elise, mi hija fuerte* [Elise, minha filha forte]. Pelos relatos de Elizabeth, Clara a considerava “a mais independente, a mais livre e a mais tenaz” (SUBERCASEAUX, 2014, p. 319).⁷ Também lhe parecia a mais original: “gostava de inventar pequenas obras de teatro em que as personagens eram uma salsicha, um salsichão, uma pera” (*Ibid.*).⁸

De acordo com a autora, Elise seria rebelde e de caráter marcante. Saíra de casa aos dezoito anos para ganhar a vida como professora de piano em Frankfurt. Aos 32 casara-se com o norte-americano Louis Sommerhoff, cuja mãe vivia na Alemanha. Após o casamento iriam viver em Nova York, voltando anos depois.

Elise e Louis tiveram uma filha chamada Clara, que faleceu aos dez anos. Subercaseaux aponta que a perda teria sido um golpe terrível para a mãe, mas que, ainda assim, não a teria abatido. A Clara, também marcada por infortúnios durante a vida - como a doença de Robert Schumann, a perda de um filho - Emil - na primeira infância e da filha Julie na juventude, entre outros -, Elise teria declarado: “vou viver com a alegria de havê-la tido por dez anos, mamãe; poderia tê-la perdido antes” (SUBERCASEAUX, *Op. Cit.*, p. 322).⁹

II. Paixão

Como uma senhora de 75 anos, Clara retrocede nesta seção do livro imersa em recordações que remontam à sua infância em Leipzig, cidade onde nasceu. No primeiro capítulo intitulado *Clara*, a compositora fala da mãe Marianne Tromlitz, cantora e pianista, que abandonou seu pai, o renomado professor de música e comerciante de instrumentos Friedrich Wieck. Clara lembra que Wieck viajava muito, dedicando o tempo em que passava na cidade a promover eventos e contatos sociais para sua

⁷ “Era la más independiente, la más libre y la más tozuda”.

⁸ “Le gustaba inventar pequeñas obras de teatro en las cuales sus personajes eran una salchicha, un salchichón, una pera”.

⁹ “Voy a vivir bajo la alegría de haberla tenido diez años, mamá; podría haberla perdido antes”.

atividade profissional. À mãe pouco se dirigia, a não ser para cobrar-lhe melhor empenho na performance musical.

Segundo o relato atribuído a Clara, o pranto de Marianne era constante, até o dia em que decidiu abandonar o lar para se casar com Adolph Bargiel, quatorze anos mais velho que ela e amigo de Wieck.

Quando era criança não a vi mais de duas ou três vezes. A lei indica que depois de um divórcio o pai tem a custódia dos filhos e meu pai reclamou seus direitos. Desde os cinco anos vivi com ele e meus irmãos pequenos, Alwyn e Gustav; Viktor, o menor, ficou com minha mãe (SUBERCASEAUX, *Op. Cit.*, p. 21).¹⁰

Elizabeth ressalta que a menina teria se refugiado do ambiente triste e da frustração do pai mantendo silêncio até seus quatro anos. A cozinheira Bertha lhe daria guarida, já que Clara não tinha amigas da mesma idade. Alguns tutores iam à sua casa, não frequentava escolas. O convívio com adultos a levaria a se comportar como igual, fato corroborado pela destreza e energia que demonstrava quando se apresentava ao piano. A criança-prodígio conhecera grandes compositores e intérpretes, recebendo elogios de mestres como Paganini. O ano de 1828 teria sido especialmente memorável, pois marcaria o início de sua carreira como virtuosa e o primeiro encontro com Robert Schumann.¹¹

O primeiro capítulo intitulado *Robert* também apresenta o compositor já em seus últimos anos de vida, internado na clínica para doentes mentais em Endenich, há seis meses sem ver a família. Robert Schumann (1810-1856) lamenta não ter acesso a cartas ou visitas, como parte do tratamento proposto pelo Dr. Franz Richarz, diretor da instituição. A memória dos dias em que conhecera Clara e Wieck, aos dezoito anos, leva-o a recordar o abandono do curso de Direito em Leipzig, remontando à infância em Zwickau e à perda do pai sensível - de quem teria herdado o gosto pela literatura.

Meu pai foi autodidata. Em sua família não havia fundos para lhe dar uma boa educação. Em criança passou fome, teve berço humilde; no entanto e graças a seu empenho e sua incansável atividade, aprendeu inglês, francês, latim e grego, se fez escritor e conquistou uma pequena fortuna como livreiro, editor e tradutor. [...] Foi pioneiro em tantas coisas. O primeiro a traduzir a Byron, o primeiro

¹⁰ “De niña no la vi más de dos o tres veces. La ley indica que después de un divorcio el padre tiene la custodia de los hijos y mi padre reclamó su derecho. Desde los cinco años viví con él y mis hermanos pequeños, Alwyn y Gustav; Viktor, el menor, se quedó con mi madre”.

¹¹ Elizabeth marca como local do primeiro encontro de Clara e Robert, em 1828, a casa de Wieck, onde o jovem teria ido em busca do professor de piano dizendo ter ouvido a menina numa apresentação na Gewandhaus de Leipzig. Porém, a biógrafa Nancy Reich (2001, p. 38) aponta que este provável encontro em 31 de março de 1828 teria se dado num sarau na casa do Dr. Ernst August Carus, em que Clara tocara para uma plateia que incluía Robert Schumann. De qualquer forma, é possível afirmar que o rapaz ficara impressionado com a performance da menina e motivado a estudar com seu pai. Este seria um dos objetivos de Wieck ao apresentar a filha em recitais, além dos ganhos efetivos que o pai acumulava com concertos e turnês de Clara.

a fabricar edições de bolso de obras clássicas europeias, Walter Scott, Miguel de Cervantes, Alfieri, Calderón, e as de Friedrich Schiller. Como se isso fora pouco, era editor do diário local de Zwickau (SUBERCASEAUX, *Op. Cit.*, p. 32)¹².

Dando um tom afetivo ao relato sobre seu tataravô, a autora procura compreender e passar ao público leitor a identificação de Robert com seu pai, August Schumann, em especial sua luta para convencer o próprio sogro de que era digno de se casar com Johanne Christiane, mãe de Robert. O compositor refletiria:

[Meu pai] escrevia à noite e de dia se deixava tragar por seu negócio. Vivia esgotado. Eu nunca o vi fazer outra coisa que trabalhar. O pobre homem morreu de cansaço, dor nas costas, gota e disenteria. Morreu jovem. Deus meu! Tal como vou morrer (SUBERCASEAUX, *Op. Cit.*, p. 33).¹³

Neste mesmo capítulo Robert se lembra da resistência imposta por Wieck ao seu casamento com Clara. Os jovens lutaram judicialmente para que o casamento se realizasse antes que a menina completasse 21 anos.

Passaram-se mais de quinze anos desde que Wieck se opôs ao nosso matrimônio denegrindo-me em público e oito desde que voltamos a nos dirigir a palavra. Não foi suficiente para mim. Cada vez que penso nele afloram os maus ressentimentos que deixou em minha alma (*Idem*, p. 37).¹⁴

Outro foco de Elizabeth é a perda que Robert sofreu quando Emilie, sua irmã, se suicidou atirando-se no rio Mulde.¹⁵ O primeiro capítulo narrado pelo compositor se encerra com a recordação da morte de Emilie, na solidão de seu quarto na clínica de Endenich:

Emilie... desde alguma parte me chega sua voz, aproximo-me do piano como um sonâmbulo e meus dedos tocam *Träumerei* como se tivessem vida própria; desejo com todas as minhas forças que esta

¹² “Mi padre fue autodidacta. En su familia no había fondos para darle una buena educación. De niño pasó hambre, así de humilde fue su cuna; sin embargo y gracias a su empeño y su incansable actividad, aprendió inglés, francés, latín y griego, se hizo escritor y logró una pequeña fortuna como librero, editor y traductor. [...] Fue pionero de tantas cosas. El primero a traducir a Byron, el primero en fabricar ediciones de bolsillo de obras clásicas europeas, Walter Scott, Miguel de Cervantes, Alfieri, Calderón, y las de Friedrich Schiller. Como si esto fuera poco, era editor del diario local de Zwickau”.

¹³ “Escribía de noche y de día se dejaba tragar por su negocio. Vivía agotado. Yo nunca lo vi hacer otra cosa que trabajar. El pobre hombre murió de cansancio, dolor de espalda, gota y disentería. Murió joven. ¡Dios mío! Tal como yo voy a morir”.

¹⁴ “Han pasado más de quince años desde que Wieck se opuso a nuestro matrimonio denigrándome en público y ocho desde que hemos vuelto a dirigirnos la palabra. No ha sido suficiente para mí. Cada vez que pienso en él afloran los malos resabios que dejó en mi alma”.

¹⁵ De acordo com Nancy Reich (*Op. Cit.*, p. 37), a irmã mais velha de Robert Schumann, Emilie, morreu em 1825. Seu atestado de óbito relata como causa um ataque de nervos, mas era senso comum que ela era mentalmente doente e havia cometido suicídio.

música alcance a essa adorada irmã que entregou sua alma generosa às profundidades do Mulde (SUBERCASEAUX, *Op. Cit.*, p. 50).¹⁶

Exatamente como ele faria anos mais tarde, atirando-se no Reno.

III. Ausência

O penúltimo capítulo de *Pasión* descreve aquela que teria sido a maior crise vivida por Robert Schumann, seu pedido para ser internado, pois “já não controlava sua mente e tinha medo do que pudesse fazer durante a noite” (Idem, p. 233).¹⁷ A autora relata o mergulho do compositor no rio que sempre o fascinara e no qual ele queria que a sua aliança de matrimônio se unisse à de Clara. No último capítulo, Robert narra suas primeiras experiências no asilo de Endenich, os pesadelos e as lembranças dos pais, irmãos, amigos e do filho Emil, que falecera aos dois anos de idade.

A partir de então, a segunda parte do livro, *Ausencia*, descreve a luta de Clara para seguir em frente, a atuação profissional que pagava as contas dos filhos, da casa e da internação de Robert, além da ajuda do amigo e apaixonado Johannes Brahms (1833-1897) ao cuidar da família Schumann.¹⁸ Juntamente com outros músicos jovens que frequentavam a casa, Brahms teria se afeiçoado ao casal assim que os conheceu, recebendo muito carinho e admiração da parte de Clara e Robert. Quando da internação do compositor, o rapaz muda-se para a casa de Clara para administrar algumas das tarefas que se acumulavam diante da demanda de concertos que ela assumia.

Elizabeth fala da preocupação de Clara com as más línguas, que denegriam a figura da mãe que deixava o lar para circular em ambientes artísticos pouco afeitos a uma mulher de seu tempo. Mostra como fora corajosa e madura ao reunir filhas e filhos para dialogar abertamente sobre a situação penosa que lhe impunham tais afastamentos. Para abrandar comentários maliciosos ela teria, inclusive, ido conhecer os pais de Brahms e se apresentar como uma simples amiga, uma amiga que passava por dificuldades e a quem o rapaz queria dar um mínimo de paz e guarida.

Da amizade e amor platônico entre Clara e Brahms, Elizabeth aponta o fato de ser o jovem de Hamburgo de origem humilde e maneiras rudes, o que teria feito com que se sentisse especialmente grato pela confiança e estímulo dados pelo casal Schumann.

¹⁶ “Emilie... desde alguna parte me llega su voz, me acerco al piano como un sonámbulo y mis dedos tocan *Träumerei* como si tuvieran vida propia; anhelo con todas mis fuerzas que esta música alcance a esa adorada hermana que entregó su alma generosa a las profundidades del Mulde”.

¹⁷ “[...] ya no controlaba su mente y tenía miedo de lo que pudiera hacer durante la noche”.

¹⁸ A amizade entre Clara Schumann e Johannes Brahms tem sido constante tema de especulações e mesmo comentários maliciosos (REICH, 2001, p. 169). “The friendship between Clara Schumann and Johannes Brahms has always been a subject of spirited speculation and even malicious gossip”.

Chegara a ser recusado para o cargo de regente por seus “modos de pirata e mentalidade de carniceiro”. A direção da orquestra de Hamburgo teria afirmado que não daria o cargo “a uma pessoa assim” (SUBERCASEAUX, 2014, p. 271).¹⁹

Não obstante, a autora narra que Brahms sempre se mostraria dedicado às filhas e filhos de Clara, bem como a Robert Schumann, a quem visitaria no asilo sempre que possível. Elizabeth relata a conexão musical e espiritual que aproximara os dois compositores desde antes de se conhecerem pessoalmente até os dias finais de Schumann em Endenich, onde ambos tocavam, ocasionalmente, a mesma peça de Robert ao piano, o Romance em Fá# maior.

IV. Dor

A última grande parte de *La música para Clara* começa com a chegada de Clara a Düsseldorf após a morte de Robert. Narrando em primeira pessoa, a compositora descreve o encontro com os filhos menores, órfãos, e a necessidade de explicar que o pai não mais regressaria da viagem que empreendera dois anos antes. É interessante como Elizabeth insiste em pontuar a presença servil e carinhosa da cozinheira Bertha nos momentos agudos da família Schumann, a mesma Bertha que teria acalentado a criança Clara quando sua mãe partiu, assumindo a posição de porto seguro, livre de incertezas e inseguranças. Em *Dolor* a autora reúne também as experiências de viagem de Clara, seja em turnês ou nas mudanças de cidade em busca de melhores condições de trabalho e moradia. Descreve também personagens do convívio da artista, como a cantora e compositora Pauline Viardot, cujo temperamento libertário era questionado pela tataravó de Elizabeth.

Os filhos e filhas do casal Schumann nomeiam alguns dos capítulos, em especial a já citada Elise, bisavó da autora, Ludwig, que teria herdado a doença mental do pai, e Julie, que encantara Johannes Brahms por sua semelhança com Clara. Ferdinand, convocado para a guerra Franco-Prussiana, acabara morrendo pelo vício em drogas, ao que tudo indica, adquirido em combate. Por sua vez, Félix, que nasceu quando Robert já se encontrava internado - o que motivou rumores de que seria filho de Brahms -, falecera vítima de pneumonia.

O penúltimo capítulo do livro mostra uma mulher lutando contra as limitações impostas pela idade avançada, trocando os palcos por audições privadas em casas de amigos. Os aplausos, no entanto, permaneciam constantes.

¹⁹ “[...] con modales de pirata y mentalidad de carnicero; no otorgaremos el cargo de director de nuestra orquesta a una persona así”.

O tomo final traz Johannes Brahms a caminho do enterro de Clara, a chegada ao fim do ofício, a visão da compositora sendo sepultada ao lado do marido. Assim termina a biografia romanceada de Clara Schumann, segundo Camilo Marks (*apud* SUBERCASEAUX, 2014, contracapa), “um livro a altura da sensibilidade de seus protagonistas”.²⁰

Considerações Finais

Com esta resenha procuramos apontar a figura de Clara Schumann como modelo de talento, disciplina e resistência para tantas mulheres - musicistas ou não - de gerações posteriores, que ousaram desafiar paradigmas sociais, culturais e psicológicos num tempo em que a tônica era a dominação machista e patriarcal sendo, tudo o mais, considerado dissonância²¹. Escolhemos a narrativa de Elizabeth Subercaseaux, dentre outras como “Clara Schumann: compositora x mulher de compositor” (MONTEIRO DA SILVA, 2011), “Clara Schumann” (LÉPRONT, 1990), *Clara Schumann: the artist and the woman* (REICH, 2001) e *Clara Schumann, ou L'œuvre et l'amour d'une femme* (FRANÇOIS-SAPPEY, 2001-2004), por ser esta de nacionalidade chilena, fruto da imigração alemã para o Chile no início do século XX, trazendo ao continente latino-americano o espírito combativo desta compositora romântica aos seus e às suas descendentes.

Elise, Walter, Gerda e Elizabeth personificam a trajetória que trouxe as influências artísticas, éticas e musicais de Clara e Robert Schumann até os dias atuais. É patente que o casal participou ativamente da mudança de paradigmas que caracterizou o Período Romântico; não só em relação à expansão da harmonia tradicional através do amplo uso de cromatismos e modulações, da concisão de ideias e do uso das formas curtas, como, também, advogando pela fidelidade à partitura e não adesão aos exageros gestuais que agradavam ao público da época.

Além disso, o título *La música para Clara* nos pareceu instigante por demonstrar a importância da atividade criativa para a compositora Clara Schumann, funcionando como uma imersão em seu universo musical e estímulo nas horas mais críticas de sua vida, como deve ser ainda para muitas mulheres nos dias atuais.

São relatos emocionantes que aproximam, em linguagem subjetiva e intimista, o público leitor do século XXI do universo musical e social do século XIX – em que as

²⁰ “Un libro a la altura de la sensibilidad de sus protagonistas”.

²¹ Um exemplo desta influência às gerações posteriores é o de sua própria bisneta Gerda, como descrito na Introdução deste artigo.

mulheres tinham pouca ou nenhuma projeção profissional – tornando ainda mais impactante a atuação de Clara Schumann.

Referências

CHISSELL, Joan. *Schumann: Música para piano*. (Tradução Marco Antonio Esteves da Rocha). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1986.

FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte. *Clara Schumann, ou L'œuvre et l'amour d'une femme*. Genève: Papillon, 2001-2004.

GERDA SOMMERHOFF HUER (Public Profile). In: GENI - A MyHeritage Company. Disponível em: <https://www.geni.com/people/Gerda-Sommerhoff-Ruer/6000000000218452293>. Acesso em: 3/6/2019.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Elizabeth Subercaseaux, La música para Clara*. Santiago: Sudamericana, 2014, 399 pp. In: *Revista Musical Chilena*, 68 (221), pp. 92 – 94.

LÉPRONT, Catherine. *Clara Schumann*. Trad. Eduardo Brandão. 1ª Edição Brasileira. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1990.

MONTEIRO DA SILVA, Eliana. *Clara Schumann: compositora x mulher de compositor*. São Paulo: Ficções Editora, 2011.

MONTEIRO DA SILVA, Eliana; ZANI, Amilcar. “Florestan and Eusebius through Latin American lens: the piano pieces of Argentinian Gerardo Gandini and Chilean Eduardo Cáceres”. *Anais do VI SIM_UFRJ 2015 & INTERNATIONAL COLOQUIUM IAI/UdK 2015*. Disponível

em: https://www.researchgate.net/publication/281005118_Florestan_and_Eusebius_through_Latin_American_lens_the_piano_pieces_of_the_Argentinian_Gerardo_Gandini_and_the_Chilean_Eduardo_Caceres.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. (Trad. Angela M. S. Correa). São Paulo: Contexto, 2007.

REICH, Nancy B. *Clara Schumann: the artist and the woman*. Revised Edition. Ithaca and London: Cornell University Press, 2001.

SUBERCASEAUX, Elizabeth. *La música para Clara*. Santiago: Sudamericana, 2014.

RESENHA DO LIVRO *EUNICE KATUNDA: MUSICISTA BRASILEIRA, DE CARLOS KATER*

Revista **Música** | vol. 19, n.2 |
pp. 289-298 | jul. 2019

Marisa Milan Candido

marisamilan@usp.br | USP

**Eliana M. de A. Monteiro da
Silva**

ms.eliana@usp.br | USP



**REVIEW OF CARLOS
KATER'S BOOK, *EUNICE
KATUNDA: BRAZILIAN
MUSICIAN***

Recebido em: 17/05/2019

Aprovado em: 15/06/2019

RESUMO

A resenha do livro *Eunice Katunda: musicista brasileira*, escrito por Carlos Kater e publicado em 2001 pela Editora Annablume, tem como objetivo apontar seu conteúdo e os principais tópicos abordados. O livro, que foi o primeiro trabalho realizado acerca da pianista e compositora, conta com um esboço biográfico da artista, um catálogo de obras inédito de sua produção, além de cartas e textos de sua própria autoria.

PALAVRAS-CHAVE:

Resenha; Eunice Katunda; Carlos Kater.

ABSTRACT

The review of the book *Eunice Katunda: Brazilian musician*, written by Carlos Kater and published in 2001 by Editora Annablume, aims to highlight its content and the main topics covered. The book, which brings the first research realized about the pianist and composer, features a biographical sketch of the artist, a catalog of unpublished works of her production, as well as letters and texts of her own.

KEYWORDS:

Review; Eunice Katunda; Carlos Kater.

RESENHA DO LIVRO *EUNICE KATUNDA: MUSICISTA BRASILEIRA*, DE CARLOS KATER

Marisa Milan Candido
marisamilan@usp.br | USP
Eliana M. de A. Monteiro da Silva
ms.eliana@usp.br | USP

Introdução

Publicado em 2001 pela Editora Annablume, o livro *Eunice Katunda: musicista brasileira*, escrito por Carlos Kater, foi o primeiro trabalho realizado sobre a pianista e compositora Eunice Katunda. Antes desta publicação, seu nome (Eunice Katunda) era apenas citado em livros de história da música, como em *Música contemporânea brasileira* (1981), de José Maria Neves, e a partir da quinta edição revisada e ampliada de *História da música no Brasil* (2000), de Vasco Mariz.¹

Carlos Kater, musicólogo e autor do livro aqui mencionado, é um dos principais pesquisadores sobre o movimento Música Viva – no qual Eunice Katunda foi integrante – tendo publicado também *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade* (2001) e *H. J. Koellreutter: catálogo de obras* (1997). A coleta de materiais para a pesquisa sobre Eunice Katunda foi realizada na década de 1980 pelo autor, no período de sua atuação como professor no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP.

Para a elaboração do trabalho – que segundo Kater foi realizado por ele próprio no âmbito de uma pesquisa maior desenvolvida junto à UNESP – foram recuperados, organizados, classificados e microfilmados arquivos como cartas, programas de concerto, partituras, entre outros documentos que encontravam-se disponíveis em bibliotecas públicas, no acervo pessoal de Eunice e também de músicos e amigos da artista. Entrevistas com a compositora, realizadas ao longo dos anos de 1985 e 1986, também auxiliaram na elaboração da biografia, catálogo de obras e histórico comentado que compõem o livro aqui enfocado. Sua extensão é de 174 páginas.

O sumário do livro é dividido em onze partes: Apresentação, Introdução, Um Esboço biográfico, Textos de Eunice Katunda, Catálogo de Obras, Índice Remissivo, Listagem por ordem alfabética, Correspondências, Bibliografia, Anexos e Partitura do *Negrinho do Pastoreio*.

¹ Kater observa que o nome de Eunice Katunda foi encontrado em importantes obras de referência internacional, como *Who is Who of Music*, *Delta Larousse*, *Enzyklopedie der Modern Musik*.

A “Apresentação” do livro, escrita por Maria de Lourdes Sekeff – à época também professora do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – destaca a importância do livro ao resgatar e expor a trajetória de Eunice Katunda que, segundo ela, “foi uma das mais significativas propulsoras da música brasileira contemporânea”, e que até o momento de publicação do livro, era apenas uma personalidade esquecida na musicologia brasileira. Também ressalta a relevância da pesquisa de Carlos Kater, realizada com base em documentos, cartas, entrevistas, entre outras fontes primárias, assim como a disponibilização de parte deste arquivo no próprio livro.

Da mesma maneira, Kater discorre na Introdução de seu livro a importância de resgatar a figura de Eunice Katunda, para, de certa forma, preencher uma das lacunas da musicologia brasileira da época. Salienta também sua intenção em disponibilizar alguns textos, documentos e a partitura da obra *Negrinho do pastoreio*, de Eunice Katunda, como forma de contribuir para o conhecimento e divulgação de sua vida e obra.

A seção denominada “Esboço biográfico” ocupa 27 páginas do livro (pp. 13-39) e consiste em um relato acerca da trajetória pessoal e, principalmente, musical de Eunice Katunda. Kater começa o texto com informações acerca da iniciação de Eunice ao piano que, segundo ele, ocorreu com a chegada do instrumento em sua casa, quando tinha três anos de idade. A partir disso, segue com informações acerca das suas aulas de piano com os professores Mima Oswald, Branca Bilhar e Oscar Guanabara, além de apresentar os principais recitais e concertos realizados por ela.

Também no “Esboço biográfico” se encontra o relato sobre o casamento de Eunice com o matemático Omar Catunda em 1934 e sua consequente mudança do Rio de Janeiro para a cidade de São Paulo. Desta fase são seus novos professores de piano e de matérias teóricas Furio Franceschini, Marietta Lion e Camargo Guarnieri e se destacam vários concertos e apresentações, entre elas a sua turnê em Buenos Aires no ano de 1944, por recomendação do compositor Villa-Lobos.

O texto segue com o retorno de Eunice Katunda para o Rio de Janeiro em 1946, no qual aponta sua ligação com o professor Hans-Joachim Koellreutter e com o movimento e grupo de compositores Música Viva. Esta é a parte mais extensa da biografia elaborada sobre Eunice, já que expõe suas atividades junto ao Música Viva, sua atuação como compositora, pianista, seu envolvimento com a música contemporânea da época e, por fim, sua estadia na Europa no final da década de 40. Este trecho ainda apresenta as principais ligações e atividades desenvolvidas por Katunda na Europa, como concertos, cursos, estreias de peças, além de seu contato e convívio com grandes personalidades da época, como o regente e professor Hermann Scherchen e os compositores Luigi Nono e Bruno Maderna.

A desarticulação do grupo de compositores Música Viva, que ocorreu entre os anos de 1948 e 1950, e principalmente a postura de Eunice Katunda diante deste episódio também são apontados em Esboço biográfico. O texto, assim como as citações da própria Eunice ao longo das páginas, deixam claro que no início, especificamente no ano de 1948, ela foi contra a desarticulação do grupo, e que dois anos depois acabou mudando sua postura, o que coincidiu com a publicação da *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, escrita em 1950 por Camargo Guarnieri.

Após seu rompimento com Koellreutter e com o grupo Música Viva, são evidenciadas a nova postura de Eunice Katunda frente à música contemporânea da época, bem como suas novas preocupações contra o formalismo da estética dodecafônica e a favor de elementos característicos da música nacional. Deparamos-nos com citações de seus textos nomeados como *Atonalismo, dodecafonía e música nacional* e em *A Bahia e os brasileiros*.² Pesquisas realizadas no nordeste do Brasil, textos e peças decorrentes destas experiências, como, por exemplo, *Bahia dos cinco sentidos* e *Sonata de louvação* também são citados ao longo da narrativa, embora este assunto não seja aprofundado com maiores detalhes.

Outras atividades de Eunice na década de 50 também são relatadas neste capítulo, como os concertos e os cursos de introdução a música realizados no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Sua atuação como regente e arranjadora a frente do Coral Piratininga e, principalmente, do programa Musical Lloyd Aéreo – realizado na Rádio Nacional de São Paulo, onde também atuou como pianista solo –, também merecem destaque. A respeito dessa atuação junto a rádio, Kater discorre acerca dos arranjos e adaptações de Eunice Katunda a partir de músicas típicas brasileiras, seu papel na divulgação de compositores contemporâneos desconhecidos do meio musical da época por meio de primeiras audições de suas peças,³ incluindo, por fim, trechos de críticas de jornais da época, escritos por Arnaldo Câmara Leitão em *O Tempo* e no *Diário de São Paulo*.

A atividade de Eunice como pianista também é enfatizada ao longo do texto, que conforme mencionado anteriormente, apresenta os principais recitais e concertos realizados, assim como os prêmios recebidos por sua atuação. Aponta ainda que a fase de maior domínio técnico e interpretativo pode ser considerada a partir do ano de 1942, que coincide com sua 4ª colocação no concurso *Colúmbia Concerts*, e que se intensifica com a sua colaboração como pianista junto ao movimento Música Viva. Em relação à sua ida a URSS no ano de 1953, Kater cita que Eunice realizou apresentações individuais na

² Estes textos são disponibilizados no capítulo seguinte do livro intitulado *Textos de Eunice Katunda*.

³ Como exemplo pode ser observada a estreia da obra *Peixes de prata*, de Gilberto Mendes.

Rádio de Moscou, embora não disponibilize maiores detalhes deste evento. Da mesma maneira, seu contato com o universo da música popular é relatado de maneira resumida, pois são citados seus improvisos ao piano em conjunto com o violinista Baden Powell, no João Sebastião Bar no ano de 1962, e seu contato com Vinícius de Moraes, decorrente de uma entrevista para sua coluna musical na revista *Cláudia*.

Sua atuação como pianista na década de 60, considerada pelo autor como o período mais maduro da carreira de Eunice Katunda como intérprete, também é relatada no presente capítulo. Sobre este período, Kater cita as turnês realizadas nos Estados Unidos no ano de 1968, assim como os recitais realizados no Brasil após seu retorno dos Estados Unidos, em decorrência de problemas causados por sua empresária local. As descrições destas apresentações são acompanhadas por trechos de críticas, como as escritas por Theodore Strongin no *The New York Times*, e por Antonio Hernandez, em *O Globo*. Em seguida, é apresentada uma lista de compositores que dedicaram peças à Eunice Katunda, como Bruno Maderna, Cláudio Santoro, Koellreutter, entre outros.

Algumas dificuldades sofridas por Eunice em relação à sua época, decorrentes, segundo Kater, “aparentemente menos como mulher e mais como pessoa engajada ideologicamente”, são relatadas no texto.⁴ Cita, inclusive, o episódio em que Eunice foi proibida de entrar no Teatro Municipal de São Paulo, em 1965, às vésperas de um concerto, acusada de ligação com o Partido Comunista, do qual ela já havia se afastado em 1954. Já o fim da biografia relata o episódio em que Eunice Katunda se lamentou publicamente pelo seu rompimento com Koellreutter no 8º Curso Latino americano de Música Contemporânea, realizado na cidade de São João Del Rey (MG) em comemoração aos quarenta anos de Música Viva, no ano de 1979.

Por fim, Kater menciona que “Eunice Katunda não pode ser considerada uma autora ‘nacionalista’, no sentido usual e restrito do termo. E isto, no entanto, é igualmente verdadeiro em relação à vanguarda, à experimentação musical”, pois ainda segundo o autor, “o recurso frequente ao folclore e ao popular não se mostra como simples resultante de um compromisso político em obra”, da mesma maneira que “o dodecafonismo aparece em suas músicas como recurso técnico, praticamente jamais como característica de linguagem”. Destaca também a maneira visceral de Eunice diante de suas escolhas político-ideológicas e musicais, que em suas palavras “não confinou seu trabalho, nem tampouco sua vida, aos limites vigentes; ousou avançar fronteiras de várias naturezas.”

⁴ Aqui as dificuldades se referem ao período da Guerra Fria entre as potências EUA e URSS, iniciada pouco depois do fim da Segunda Guerra Mundial, quando o Brasil e outros países latino-americanos viveram situações de grande instabilidade política.

Após o “Esboço biográfico”, o livro apresenta um capítulo com “Textos de Eunice Katunda”. São eles: “Cartas de Macunaíma para o Brasil” (1948), “A minha viagem para a Europa” (1949?), “Atonalismo, dodecafonía e música nacional” (1952), “A Bahia e os brasileiros” (1954-58?), “Riquezas da tradição” (1954) e “Auto-retrato” (198?). O autor compartilha com os leitores sua dúvida acerca do consentimento de Eunice em relação à publicação desses textos, mas decide-se por divulgá-los para “restaurar o brilho das cores de um momento que serviu de território para o percurso dessa musicista brasileira. Momento com o qual ela intensamente dialogou e que tão bem é capaz de contextualizar suas ações”. Segundo Kater, há também uma carta da compositora que atesta sua permissão para publicação, escrita em 15/9/1948.

O texto nomeado *Cartas de Macunaíma para o Brasil* consiste em uma coletânea de correspondências enviadas por Eunice Katunda ao Brasil, datadas entre agosto e outubro de 1948. São relatos, impressões e reflexões de sua viagem à Itália, que realizou para participar do Curso de Regência ministrado por H. Scherchen no XI Festival Internacional de Música Contemporânea, da Bienal de Veneza. Segundo o autor do livro, parte destas correspondências foram publicadas na *Folha da Manhã*, de São Paulo, no ano de 1949, sob o título *Trechos de correspondência da Itália*.

Entre os muitos assuntos tratados nas correspondências, como as suas aulas com Scherchen, seus estudos de piano, suas visitas a exposições de arte, entre outros, destaca-se uma carta datada em 03/10/1948, em que Eunice defende a abertura estética do Música Viva e contraria o afastamento de Santoro em relação ao grupo. A compositora critica, principalmente, a posição do colega em relação a técnica dodecafônica, publicada em carta sob o título *Problemas da música contemporânea* (SANTORO, 1948, *apud* KATER, 2001). Em seu texto de 1948, Eunice Katunda afirma que “não há contradição entre o dodecafonismo e o manifesto de Praga. Há sim um sectarismo geral que muitas vezes impede a compreensão clara do problema”.

O segundo texto de Eunice disponibilizado no livro e denominado pelo autor como *A minha viagem para a Europa*, não possui título e nem data. No entanto, Kater supõe que ele tenha sido escrito no Brasil em abril de 1949. Neste texto, Eunice descreve os cursos, estreias de peças, apresentações realizadas ao piano, seu contato com o professor Hermann Scherchen e com os compositores Luigi Nono e Bruno Maderna, entre muitos outros acontecimentos durante sua estadia na Europa. Dentre os relatos de alguns eventos, Eunice cita sua felicidade pela primeira audição de sua peça orquestral *Quatro Cantos à Morte*, realizada por Scherchen, na qual descreve que se sentiu “realmente feliz pois poucas pessoas têm a sorte de ouvir sua primeira obra orquestral numa execução

tão perfeita e numa interpretação tão bela.” Outro fato destacado por ela foi o concerto que realizou, em primeira audição, da peça *Ludus Tonalis* de Paul Hindemith, na Itália.

Além do relato das atividades de Eunice Katunda na Europa, o texto *A minha viagem para a Europa* também pode ilustrar o início de seu afastamento em relação ao grupo Música Viva e sua consequente mudança estética composicional. Eunice cita que viu “a tragédia dos compositores que, atingindo um nível altíssimo de conhecimento e de domínio técnico, passam a escrever obras onde a música existe em função dessa técnica [dodecafonismo]. Música em que o compositor se repete e se satisfaz num narcisismo individualista e estéril”. Sua aproximação ao nacionalismo também fica clara ao apontar o interesse dos italianos pela música e pelo folclore brasileiro, assim como ao destacar sua pretensão em retornar à Itália não apenas com um programa de música contemporânea europeia, mas sim com “um belo programa da melhor música erudita sul-americana. E muito folclore, para apresentar em conferências”.

Atonalismo, dodecafonía e música nacional, datado em 1952, corresponde ao terceiro texto de Eunice Katunda disponibilizado neste capítulo. Conforme Kater, o texto, também editado pela revista *Fundamentos* em 1952, “pode ser considerado um ‘documento-manifesto’, no qual Eunice enfatiza a ruptura com a linha que vinha sendo imprimida pelo Música Viva e assume confronto direto com H. J. Koellreutter”. Sendo assim, Eunice Katunda critica o dodecafonismo e o atonalismo como um “processo puramente cerebralístico”, e se posiciona a favor da composição da música nacional, que segundo ela possui “características melódicas, contrapontísticas, harmônicas, rítmicas, instrumentais, muito definidas”.

A Bahia e o brasileiros, de acordo com o autor, consiste em uma transcrição cotejada com o texto original publicado pela revista *Fundamentos* em 1958, em que Katunda relata o seu contato com as raízes e o folclore da Bahia. No texto, ela aponta a importância de viagens de estudos e de enriquecimento artístico pelo Brasil, assim como defende que artistas devem se apoiar na realidade brasileira, e não em fatores cosmopolitas. Para o autor, Eunice também faz uma referência irônica ao compositor serialista americano Milton Babbitt, ao comparar os compositores conservadores, como ela, à arquitetura baiana intacta, ao passo que os “modernistas” são igualados à uma massa de concreto colocada em frente ao farol da Barra, que segundo suas palavras “esconde o céu e o mar da cidade de Salvador”.

O quinto texto apresentado, *Riquezas da tradição*, também já havia sido publicado no *Suplemento Literário de Hoje* (São Paulo, 1959), sob o título “Branca Bilhar, professora de piano”. Integrava uma série maior de artigos, intitulada “Riquezas da tradição”. Nele, Eunice Katunda discorre sobre o período em que teve aulas de piano com

Branca Bilhar em um pensionato para jovens estudantes de música, na casa de Don'Anna, tia da própria Branca, no Rio de Janeiro. Dentre os relatos, destaca-se o trecho em que Eunice afirma que aprendeu a amar e apreciar certos aspectos da música brasileira por conta da influência de sua professora Branca. Ressalta o episódio em que Sátiro Bilhar, tio de Branca, tocou violão e cantou para ela e outras estudantes na casa de Don'Anna, assim como evidencia as composições de Branca e seu conteúdo nacional, que em suas palavras era “uma música de improviso, que brotava inteira de seu espírito de brasileira, vibrante e apaixonada”.

O último texto do capítulo não possui título e nem data de redação. No entanto, Kater o nomeia como *Auto-retrato*, assim como atribui a ele uma datação do início da década de 80. Este pequeno texto, de uma página e meia, se refere à uma reflexão de Eunice acerca de sua personalidade e de sua vida. Em certos trechos, ela aponta a amargura que sente quando percebe que não conseguiu objetivar, em realização, nem metade do que poderia ter feito; destaca também a relação com a sua mãe Grauben, assim como a admiração e lição que teria aprendido após sua morte.

O livro também traz, de forma inédita, um Catálogo de obras da compositora. O Catálogo, apresentado por ordem cronológica de composição, compreende obras compostas por Eunice, assim como peças de outros autores, que foram arranjadas, adaptadas e/ou orquestradas por ela. Como exemplo, é possível citar dentre estas obras orquestradas, os *Choros n. 5*, de Villa-Lobos, e *Peixes de prata*, de Gilberto Mendes.

Os verbetes do Catálogo apresentam informações do local (cidade) e data de composição de cada obra, número de páginas da partitura, duração média da peça, formação instrumental, dados de estreia, entre outras observações. Por fim, o Catálogo também conta com um índice remissivo, realizado a partir do meio expressivo das peças (instrumentos) e também por ordem alfabética.

Uma lista de Correspondências destinadas a Eunice Katunda, contendo nomes dos(das) signatários(as), locais e datas das cartas e o número de páginas de cada uma delas, é disponibilizada após o índice remissivo. É importante destacar que a lista traz apenas a classificação das correspondências, das quais algumas são disponibilizadas na parte de Anexos do livro.

Entre os anexos estão, por exemplo, cartas e cartões postais de Arnaldo Estrela, H. Scherchen, Koellreutter e Ricardo Malipiero, além da carta de apresentação de Eunice Katunda como pianista escrita por Guiomar Novaes para sua viagem aos EUA. Complementam esta seção as páginas iniciais das peças para piano *Variações sobre um tema popular* e *Três momentos em New York* da compositora, além de um trecho do

manuscrito de planejamento da referente à sua 8ª aula ministrada no Departamento de Música da Universidade de Brasília em 1973.

As páginas finais trazem o manuscrito completo da obra *Negrinho do pastoreio* (1946), uma cantata para vozes femininas a capela ou com acompanhamentos ocasionais de violão, flauta e percussão (*timpani*, reco-reco, matraca e triângulo), sobre o texto de Zora Seljan. É importante frisar que a partitura disponibilizada no livro consiste na cópia definitiva da obra, realizada em 1979.

Como consideração final, esta resenha aponta a relevância da publicação do livro *Eunice Katunda: musicista brasileira*, que ao divulgar a vida, obra e as diferentes atividades desenvolvidas por Eunice Katunda ao longo do século XX, abriu portas para muitas outras pesquisas acadêmicas acerca de sua produção composicional. A título de exemplo é possível citar a tese de doutorado *Eunice Katunda (1915-1990) e Esther Scliar (1926-1978): trajetórias individuais e análise de 'Sonata de Louvação' (1960) e 'Sonata para piano' (1961)* (2006), de Joana Cunha de Holanda; a dissertação de mestrado *A obra para canto e piano de Eunice Katunda: três momentos* (2009), de Melina de Lima; e a tese de doutorado *Louvação a Eunice: um estudo de análise da obra para piano de Eunice Katunda* (2009), de Iracele Aparecida Vera Lívero de Souza. Destacam-se também as pesquisas de mestrado (2015), doutorado (2014) e pós-doutorado (2018) das pesquisadoras Marisa Milan Candido e Eliana M. A. Monteiro da Silva, na qual se encontram análises de peças para piano compostas por Eunice Katunda, assim como o pós doutorado de Michelle Agnes Magalhães (2014) a respeito da correspondência entre Katunda e Luigi Nono denominado *A correspondência Katunda-Nono (1949-1953): o papel de Eunice Katunda na formação de Luigi Nono*.

O livro aqui apresentado encontra-se esgotado nas livrarias brasileiras. De acordo com informações do próprio Kater, em breve uma nova edição será lançada em forma de e-book.

Referências

CANDIDO, Marisa Milan. *Estéticas cruzadas: rupturas e deslocamentos em Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe e Eunice Katunda a partir de obras para piano compostas entre 1948 e 1952*. Dissertação de mestrado. Universidade de Campinas, SP, 2017.

HOLANDA, Joana Cunha de. *Eunice Katunda (1915-1990) e Esther Scliar (1926-1978): trajetórias individuais e análise de “Sonata de Louvação” (1960) e “Sonata para Piano” (1961)*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

KATER, Carlos. *Catálogo de obras H. J. Koellreutter*. Belo Horizonte: Fundação de educação artística/FAPEMIG, 1997.

_____. *Música Viva e H.- J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa, 2001.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 5. ed. revisada e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MONTEIRO DA SILVA, Eliana Maria de Almeida. *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*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

_____. *Compositoras latino-americanas: vida, obra, análise de peças para piano*. 2018. Pós-Doutorado – Universidade de São Paulo, 2018.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981 (1ª edição); 2ª edição revista e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

PEIXOTO, Melina de Lima. *A obra para canto e piano de Eunice Katunda: três momentos*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

SOUZA, Iracele Vera Lívero. *Louvação a Eunice: um estudo de análise de obras para piano de Eunice Katunda*. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

Entrevista

Elia Monteiro da Silva entrevista [CARÔ MURGEL](#)



A CONTRIBUIÇÃO DAS COMpositoras BRASILEIRAS À CANÇÃO E AO FEMINISMO:

ENTREVISTA COM CARÔ
MURGEL

Revista **Música** | vol. 19, n.2 |
pp. 300-309 | jul. 2019

**Eliana M. de A. Monteiro da
Silva**

ms.eliana@usp.br | USP



**THE BRAZILIAN WOMEN
COMPOSERS'
CONTRIBUTION TO THE
SONG AND TO THE
FEMINISM: AN INTERVIEW
WITH CARÔ MURGEL**

Recebido em: 28/05/2019

Aprovado em: 15/06/2019

RESUMO

Nesta entrevista concedida a Eliana Monteiro da Silva, a historiadora Carô Murgel narra sua trajetória como pesquisadora das compositoras de Música Popular Brasileira, iniciando por sua atuação como cantora, enveredando pelos estudos de História e História Cultural, até mergulhar no universo da canção e da catalogação de mais de 7.500 autoras de letras e músicas, que viveram entre os séculos XIX e XXI.

PALAVRAS-CHAVE:

Carô Murgel; compositoras brasileiras; canção; música popular brasileira.

ABSTRACT

In the present interview, granted to Eliana Monteiro da Silva, the historian Carô Murgel narrates her trajectory as a researcher of Brazilian Popular Music composers, beginning with her performance as a singer, going through the studies of History and Cultural History, until she enters the universe of song cataloging more than 7,500 authors of lyrics and music, who lived between the 19th and 21st centuries.

KEYWORDS:

Carô Murgel; Brazilian female composers; Song; Brazilian Popular Music.

A CONTRIBUIÇÃO DAS COMpositoras BRASILEIRAS À CANÇÃO E AO FEMINISMO: ENTREVISTA COM CARÔ MURGEL

Eliana M. de A. Monteiro da Silva
ms.eliana@usp.br | USP

Apresentação

A Historiadora Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel, mais conhecida no meio acadêmico e musical como Carô Murgel, graduou-se em História pela Universidade Estadual de Campinas, onde também realizou Mestrado em História e Doutorado em História Cultural. Cantora e violonista, vêm, há muito tempo, dedicando-se a pesquisar e divulgar a Música Popular Brasileira, ao que acrescentou as pesquisas em Teoria da História e História do Brasil. Seu interesse e preocupação com as questões de gênero e subjetividade levaram-na a unir tais áreas de atuação na pesquisa de Pós-Doutorado sobre as compositoras brasileiras, intitulada “Cartografias da canção feminina: Compositoras brasileiras no século XX”. Esta pesquisa, que contou com auxílio FAPESP, foi orientada pela Prof.a Dra. Margareth Rago. Atualmente Carô é Pesquisadora-Colaboradora do Depto. de História do IFCH/UNICAMP, e sua pesquisa está sendo disponibilizada no site www.compositoras.mpbnet.com.br.¹

Nas disciplinas e palestras que ministra como Professora-Colaboradora, Carô discute desde as experiências da Modernidade no Brasil - articulando conceitos de classe, gênero e etnia - até as “invenções femininas/feministas que emergem no campo da produção musical, literária ou estética”. Com estas propostas, a pesquisadora estimula o questionamento acerca de cânones hegemônicos e referências identitárias culturalmente sedimentadas, “afirmando as diferenças de gênero e criando novos lugares para o feminino nas lutas que se inscrevem em seus discursos” (*Idem*).

Na entrevista que se segue, Carô contou um pouco sobre como descobriu as mais de 7.500 compositoras que catalogou em suas cartografias (cujo número aumenta diariamente!) e sobre o modo como estas mulheres contribuíram para o gênero canção e para as conquistas feministas que tiveram - e seguem tendo - lugar no Brasil. Falou também sobre projetos atuais e expectativas para as mulheres na era que chamam de Pós-Modernidade.

¹ Texto informado por Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel em seu Currículo Lattes. Dados na Bibliografia.

Eliana Monteiro da Silva: Como surgiu seu interesse pelas compositoras brasileiras?

Carô Murgel: Toquei violão e cantei em bares nos anos 1980 e 90. Sempre tive interesse pelos compositores em geral, para mim uma boa canção é como um bom livro: a gente precisa saber quem é o autor. Percebi, nesse tempo, que o público dos bares pedia as canções pelos intérpretes, o que sempre me intrigou. A coisas do tipo “toca *London London* do RPM!”, eu sempre respondia, antes de tocar, que o autor era o Caetano [Veloso].

Nessa época, montando meu repertório, chamou-me a atenção a quantidade de lindas canções da [compositora] Sueli Costa. Ainda não tinha o olhar feminista, mas explodia de alegria ao ver como as canções das mulheres eram lindas. Gostava de Rita Lee, Maysa, Dolores Duran, Marlui Miranda, Marília Batista, Luhli & Lucina, entre muitas outras. Achava todas geniais! Também já tinha notado que Maria Bethânia, por exemplo, era autora de algumas canções de que eu gostava muito, como *Trampolim e Pássaro proibido* (ambas em parceria com Caetano). Apesar disso, ela era sempre tratada apenas como cantora.

O interesse em estudar as compositoras me levou para o Mestrado, onde contei com o apoio de minha orientadora Margareth Rago. Nesse período, minha pesquisa foi sobre quatro das compositoras da Vanguarda Paulista, Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola e Ná Ozzetti. Devido a essa pesquisa, muita gente me passou a me perguntar sobre outras compositoras – escrevi um texto sobre elas que foi publicado pela Labrys, *A canção no feminino*². Foi a partir dessa publicação que construí o trabalho para o Pós-Doutorado, sabendo que seria uma pesquisa bem mais empírica. No Doutorado, trabalhei a poética feminista em Alice Ruiz.

EMS: Como foi a sua formação musical e como você atuou profissionalmente no âmbito da música?

CM: A música faz parte da minha vida desde criança, minha avó era pianista e meus pais sempre gostavam muito de canções. Quando eu era pequena havia aquela coleção *Disquinho*, com canções e versões do Braguinha cantadas por muita gente bacana, como Zezé Gonzaga, por exemplo.

Aos quatro anos, minha mãe ouvia muito as canções do festival de 1967 da Record. *Alegria alegria* (Caetano Veloso), *Ponteio* (Edu Lobo e Capinan), *Roda viva* (Chico Buarque), *Domingo no parque* (Gilberto Gil) e *A estrada e o violeiro* (Sidney Miller) foram provavelmente minhas primeiras canções favoritas. Antes disso, o primeiro

² Dados na Bibliografia.

compacto que ganhei trazia *Carolina*, de Chico Buarque. Ao me presentear com o disco, meu tio disse que a música tinha sido feita pra mim, e claro que acreditei!

Aprendi violão aos 9 anos e comecei a cantar em bares em minha cidade, no interior de São Paulo, no início dos anos 1980. Já na Unicamp, me sustentei cantando em bares. Minha avó, Carolina Fraga de Toledo Arruda, queria me ensinar a ler partituras. Mas sempre que eu ia visitá-la era uma festa para mim, entre bolos e conversas, e nunca aprendi, o que lastimo muito. [Em minhas pesquisas], de cada compositora que encontrei apenas a partitura me lembro de minha avó, e de como deixei escapar essa chance...

EMS: Como surgiu seu interesse pela História como profissão?

CM: Minha formação foi em minha cidade, no período da ditadura militar. Tive uma professora de História fantástica, Sônia Letaif, que me mostrou o que estava acontecendo no país sem dizer uma palavra a respeito de “ditadura” – ela dizia “não podemos falar sobre isso”. Para uma adolescente, esta proibição funcionou como pura provocação para que eu buscasse entender o que estava acontecendo. Eu não tinha ideia das torturas praticadas no período, mas sabia da censura, pois ela estava presente no cotidiano da gente naqueles tempos.

Fiz meu primeiro jornal contra a ditadura com o mimeógrafo que minha avó usava para suas aulas, e fui parar na Diretoria da escola para receber uma advertência por conta disso. É preciso dizer que meu interesse pela História andou sempre junto com a canção popular – se *Carolina* não foi escrita pra mim, cada canção produzida pela geração mais criativa da MPB, essa dos anos 1960, fez parte da minha formação como pessoa.

Quando entrei [na Graduação] em História, em 1983, nunca tinha pensado que seria para ter uma profissão, pensava que era o que eu amava. Tinha a ilusão de que poderíamos mudar o mundo e não deixar que os fascismos e as repressões voltassem a existir.

EMS: Em que momento você decidiu fundir estas vertentes de pesquisa - História, Música e Questões de Gênero?

CM: Trabalhei alguns anos (1994-2004) no projeto que implantou a internet no Brasil, a RNP³, ligada ao MCT⁴. No começo, fomos contratados para criar repositórios que tornassem a internet interessante para as diversas áreas do conhecimento. Fiz o MPBNet⁵ com meu repertório “de boteco”, e a intenção era explicitamente atrair o povo

³ A sigla RNP se refere a Rede Nacional de Ensino e Pesquisa.

⁴ As letras MCT designam Ministério da Ciência e Tecnologia.

⁵ Plataforma online criada por Carô Murgel, que abriga diversos sites de compositoras brasileiras, além do projeto Cartografias da Canção Brasileira.

de humanas para a internet. Como o passar do tempo e a popularização da internet, a RNP adotou um formato de trabalho bem mais ligado à engenharia, e senti falta de escrever e pensar.

O feminismo me pegou ainda na Graduação, e quando fui para o Mestrado, em 2004, escolhi – e fui escolhida – para trabalhar com Margareth Rago, referência na área de estudos de gênero e também filha do músico Antônio Rago. A decisão de escolher trabalhar com as mulheres e suas composições foi uma grande alegria, para mim e para a Margareth. Brinco que ela vai me orientar até os 102 anos, nunca cesso de aprender com ela.

EMS: Como a diferença entre sexo e gênero (feminino) emerge na canção popular?

CM: Sexo e gênero são coisas distintas. Gênero é uma categoria de análise para entendermos que tudo o que chamamos de “homem/mulher”, “masculino/feminino”, são, na verdade, construções discursivas. Ouvimos a vida inteira: “meninas fazem isso, vestem aquilo, brincam com bonecas”, ou, “meninos não choram, são assertivos, tomam decisões”, como se isso fosse “natural”. Na realidade, são discursos morais que nos fecham em “caixinhas”, às quais, se pensarmos bem, nenhuma e nenhum de nós consegue corresponder totalmente - exatamente por não ter qualquer coisa de natural nisso.

A diferença sexual é biológica, referente a qual (ou quais) órgãos sexuais nascemos. A questão de gênero é que, dependendo do sexo de nascimento, ainda no útero de nossas mães, começa todo um “planejamento” para nos enquadrar em uma das duas construções discursivas. Até a cor da roupa de um bebê que ainda não nasceu já se baseia nessa construção! Depois vem os brinquedos, atividades, expectativas etc.

A canção popular é mais um desses lugares de construção discursiva sobre as mulheres. Ainda hoje elas são divididas entre “santas mãezinhas” e “putas”, as que fazem os homens sofrerem e coisas do gênero. Mãe não é mulher nessas canções, e quando é mulher é mal falada. As mulheres são objetificadas constantemente (basta lembrar a canção *Minha namorada*, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, que diz que as mulheres são “coisinhas”), atacadas, e sempre inimigas umas das outras. Tudo isso faz parte de uma construção discursiva, à qual, lamentavelmente, muitas mulheres acabam buscando se encaixar.

EMS: Como as compositoras lidaram e lidam com a divisão entre a música erudita e a popular?

CM: Vou responder sem muita certeza, e pensando mais no século XIX – em minhas pesquisas, encontrei canções eruditas e populares em várias compositoras do período. Confesso que acho um tanto difícil essa distinção, pois muito do que em séculos anteriores era considerado popular se torna erudito tempos depois. Chiquinha Gonzaga talvez seja um exemplo disso em algumas composições.

EMS: Você considera que o gênero feminino, com seus estereótipos de delicadeza, maleabilidade e até uma certa infantilidade, colaborou e/ou retardou a entrada das mulheres num ambiente machista como o da composição?

CM: Não por elas, mas pelos homens. As mulheres são comumente excluídas da criação também por esses motivos. Michelle Perrot fala bem sobre isso em seu livro *Minha História das Mulheres*. Sobre algumas compositoras, ela afirma:

E a música? Aí se acumulam obstáculos. Por parte das famílias, para começar [...]. O pai de Félix e Fanny Mendelssohn, igualmente dotados, escreve a esta última, em 1820, a respeito da música: “É possível que, para ele, a música venha a ser uma profissão, enquanto, para você, não será mais do que um ornamento”. Pior ainda quando as desaprovações vêm do marido ou do companheiro. Clara Schumann se sacrifica por Robert; Alma Mahler por Gustav. Durante o noivado, Gustav lhe pedira explicitamente renunciar à música. “Como é que você imagina um casal de compositores? Você já pensou a que ponto uma rivalidade tão estranha se tornará necessariamente ridícula? [...] Que você seja aquela de que preciso, [...] minha esposa e não minha colega, isso sim, está certo.” (PERROT, 2007, pp.104-105).

Virginia Woolf também fala sobre a dificuldade que as mulheres enfrentavam nas artes, e especialmente na música, no livro *Um teto todo seu*, essencial para entender as mudanças, conquistas e dificuldades das mulheres nas áreas de criação. Esse livro devia estar na cabeceira de cada menina que nasce... é essencial. Muitas pesquisadoras têm se debruçado sobre a temática da criação [artística e intelectual] das mulheres, e, apesar de a elas terem sido negados a educação e o direito à renda por muitos séculos, encontramos pintoras, musicistas, poetas e escritoras por toda história da humanidade.

EMS: Como as questões de classe e etnia influem no protagonismo da mulher como autora de canções?

CM: Me pareceu evidente que as mulheres de classes mais abastadas tiveram educação musical, especialmente no século XIX (lembrando que estou pensando nas brasileiras). Isso não impediu, de forma alguma, que as mulheres de classes menos favorecidas também pudessem compor. Desconfio (junto com Virginia Woolf) que cada canção grafada como “anônima” ou “tradicional” foi feita por mulheres. Nos cantos de trabalho, sambas de roda e cirandas, isso é bastante evidente.

Sobre as etnias, nas brasileiras, pelo meu levantamento e onde consegui marcar, a proporção é bem equilibrada.

EMS: Em que proporção as mulheres foram creditadas com a autoria de suas composições?

CM: Não sei bem explicitar a proporção, mas elas foram alijadas muitas e muitas vezes das autorias. De cara, lembro-me de Tia Ciata, uma das autoras da canção *Pelo telefone*, registrada por Donga como sendo dele e de Mauro Almeida. À época, saiu um anúncio no *Jornal do Brasil* dizendo que o registro era apropriação indébita, já que o samba era de vários autores.

Em minha pesquisa, encontrei várias compositoras que tiveram suas autorias creditadas nos discos, mas não no ECAD⁶. Um exemplo bem chocante, a meu ver, é o da embaixadora brasileira Dora Vasconcelos, parceira de Villa-Lobos em canções como *Cair da tarde* e *Melodia sentimental*. Há muitas gravações dessas canções, justamente por suas letras, mas o ECAD só recolhe o direito autoral de Villa-Lobos. O nome de Dora não consta como autora no escritório de arrecadação.

EMS: Em que medida as compositoras puderam e podem viver da atividade composicional, conseguiram e conseguem se manter financeiramente?

CM: Pouquíssimas conseguem viver somente dessa atividade. Uma parte delas também atua como intérprete, complementando seus ganhos com shows e discos vendidos nesses eventos, já que elas não recebem quase nada pelas gravações que são vendidas em lojas e livrarias. Com a [divulgação via] internet a situação se agravou em relação aos discos, mas, por outro lado, seus trabalhos se tornaram mais conhecidos por parte do público (apesar de poucas pessoas, de fato, se importarem com a autoria, o que é bem paradoxal). Mesmo grandes nomes de compositoras da canção popular têm - e tiveram - muita dificuldade para se manter financeiramente.

EMS: Na música erudita do século XIX vemos uma idealização da figura feminina nas letras e poemas escolhidos pelos compositores. Robert Schumann, por exemplo, utilizou em suas canções poemas que retratavam a mulher como frágil e dependente de seu amado (o que não condiz absolutamente com a personalidade e condição social de sua esposa Clara). Isso ainda está presente nas letras das canções compostas por homens nos séculos XX e XXI? E nas das compositoras?

CM: Novamente, tudo isso está relacionado com as construções discursivas sobre o gênero. Elas estiveram e continuam presentes, mesmo nos trabalhos de algumas

⁶ O ECAD, Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, é um órgão que organiza e fiscaliza Direitos Autorais no Brasil.

compositoras contemporâneas. É muito difícil escapar totalmente da “caixinha” imposta pelo patriarcado. Esta é a razão pela qual [Simone de] Beauvoir diz que a gente não nasce mulher⁷ – esse “mulher”, no singular, é uma grande generalização.

É por isso que, nos anos 1970, as mulheres diziam que o feminismo havia chegado para libertar as mulheres “da Mulher”. O mesmo ocorre com as letras de música escritas por homens que, com raríssimas exceções, repetem esse discurso o tempo todo. Se pegarmos as canções populares infladas e impostas pela indústria cultural, são raras as canções que não repetem essas construções de gênero.

EMS: Como as canções das compositoras contribuíram para as diversas ondas feministas no Brasil, é possível dar alguns exemplos de canções de resistência e/ou de militância?

CM: Tivemos exemplos de resistência vindos de Chiquinha Gonzaga, no século XIX, Alda Garrido e Carmen Miranda, no início do XX, Dolores Duran e Maysa, em meados do mesmo século, e, a partir dos anos 1960, Rita Lee, Alice Ruiz, Vanusa, Marina Lima, Paula Toller e muitas outras. Atualmente, as canções de resistência são comuns entre as compositoras mais novas, como Andreia Dias, Iara Rennó, Carol Conka, entre outras. Isso se reflete muito na retomada e criação de novos feminismos, no século XXI.

EMS: Em seu artigo “A poética feminista em Alice Ruiz, Ledusha e Ana Cristina Cesar” (2010, p. 29) você cita a “revolução molecular na sexualidade e no corpo” presente nas letras destas compositoras. Como estas mulheres se inserem no contexto de suas épocas?

CM: Nesse caso específico, as três são contemporâneas, apareceram como poetas mais ou menos no mesmo período, de meados dos anos 1970 ao início dos anos 1980. Quando falo em poética feminista, tentei ampliar um pouco um conceito que já existia, incluindo a revolução molecular na sexualidade e no corpo que vem da Heloísa Buarque de Hollanda. As três são referenciadas e referências da contracultura, da geração nascida nos anos 1940. Livres, lindas!

A contracultura foi um momento marcado pela negação da cultura que provocou a Segunda Grande Guerra. A juventude do período iniciou uma revolução sobre o “eu” e a interação com o “outro”. Lutaram pelo fim do consumismo, pela ecologia, pelo autoconhecimento, pelo sexo livre e sem culpas, foi uma geração inspiradora. Das três, Alice e Ledusha são compositoras e Ana Cristina Cesar teve poemas musicados, morreu muito cedo.

⁷ A frase da filósofa francesa Simone de Beauvoir (1908-1986), segundo a qual “não se nasce mulher, torna-se mulher”, foi escrita em seu livro *O segundo sexo* em 1949. Dados na Bibliografia.

EMS: Como tem sido a adesão das compositoras aos recursos tecnológicos de orquestração, gravação e performance ao vivo? Há ainda muito preconceito em relação a elas por parte de técnicos e arranjadores?

CM: Há adesão por parte das compositoras do século XXI, assim como pelas compositoras dos anos de 1970 para cá, como Marina Lima. Em geral os preconceitos ainda são bastante fortes, não só entre técnicos e arranjadores, mas também entre os músicos. Uma musicista ou uma intérprete precisa de muita força e perseverança no meio artístico, inclusive entre os músicos que a acompanham.

EMS: Como as famílias das compositoras lidam com pesquisas como a sua? Você enfrenta resistência para expor a vida e a obra destas autoras?

CM: Nunca sofri resistência, seja por parte das famílias ou das compositoras que acompanharam e/ou souberam de minha pesquisa, mas tive muita sorte em relação à essa questão. Uma colega que escreveu sobre [a escritora] Cora Coralina foi bastante criticada por sua família, que não queria que certos aspectos da vida da poeta fossem comentados.

Em geral, a pesquisa historiográfica com levantamentos, dessa forma mais empírica, é diferente de uma pesquisa para a construção de uma biografia. Como meu levantamento acabou ultrapassando o número de 7.500 compositoras, tenho trabalhado com verbetes muito curtos, falando apenas das obras ou de outras profissões das compositoras - o que deixa a vida pessoal preservada. Meu intuito é dar visibilidade a elas, apontar que fazem parte da História, e, de certa forma, responder a alguns jornalistas e críticos que sempre afirmaram que eram muito poucas as mulheres que compunham.

EMS: Quais são seus projetos atuais e expectativas futuras no âmbito da pesquisa histórica e de gênero? Você crê que as barreiras estão aos poucos sendo transpostas pelas mulheres, em especial as compositoras?

CM: Terminei o Pós-Doutorado em 2017, mas continuo trabalhando nesse levantamento, publicando aos poucos no site <http://www.compositoras.mpbnet.com.br>. É um trabalho muito lento, só de obras levantei mais de 3.500 páginas. É lento porque estou tentando esgotar as possibilidades sobre quem foi cada uma das autoras antes de publicar, e o número continua crescendo. Pessoas me escrevem falando de novas compositoras que ainda não tinha encontrado, creio que a tendência é que esse seja meu trabalho de vida inteira...

Pretendo, depois da publicação online, me debruçar sobre as compositoras do século XIX enquanto ainda temos uma Hemeroteca Online na Biblioteca Nacional. Com tantos prejuízos que estamos tendo atualmente na educação e na cultura pelos desmandos do atual governo, é possível que eu tenha que acelerar esse projeto. É muito triste o que está acontecendo..., mas, enfim, pretendo continuar essa pesquisa, ampliá-la, e estou também escrevendo um livro. Isto é algo que já deveria ter feito, mas o encantamento com a pesquisa é tão grande que não tinha parado ainda para fazê-lo.

Tempo, e minha impressão é que do jeito que estamos, é curto...

EMS: Obrigada pela entrevista!!

Referências

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. São Paulo: Nova Fronteira, 2009.

MURGEL, Ana Carolina de Toledo. "A canção no feminino, Brasil, século XX". In: *labrys, études féministes/estudos feministas*. juillet / décembre 2010 - julho/dezembro 2010 (Edição em Português. Online), v. 18, pp. 1-33, 2010.

_____. A poética feminista em Alice Ruiz, Ledusha e Ana Cristina Cesar. In: *Revista Aulas* n° 7. Campinas: UNICAMP, 2010.

_____. Currículo Lattes. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4792813Eo>. Acesso em: 13/05/2019.

_____. MPBNet. Disponível em: <http://www.mpbnet.com.br/>. Acesso em: 19/05/2019.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Bia Nunes de Souza (Tradução). São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Partituras

1. Patricia de Carli. *Pendule*, para trio
2. Valéria Bonafé. *i-131*



***Pendule*, para trio de flauta, violoncelo e piano**

Patricia De Carli
patriciadecarli87@gmail.com

Comentário sobre a obra

Pendule para trio é uma peça em que se busca traduzir por meios musicais o experimento do pêndulo de Léon Foucault (1819-1868). Quando o pêndulo é colocado em movimento, sua oscilação depende somente da força gravitacional, da tração e da resistência do ar, o que faz diminuir a amplitude das oscilações com o passar do tempo. Ao transpormos isto para a música, podemos considerar um eixo estrutural da peça a partir do qual alterações podem ou não ocorrer dependendo do ambiente que as entorna. Os materiais musicais contidos são interpretados como impulso, suspensão, relaxamento, aceleração e eixo. Quando os impulsos são aplicados ao pêndulo, as oscilações nunca são as mesmas pois as diferentes forças atuam sempre de forma diversa. Na forma musical isso é apresentado, por exemplo, na orquestração, como diferentes maneiras de mesclar o timbre, resultando em diferentes interpretações dos movimentos do pêndulo. Cada parte desta peça representa uma variação do ponto de vista dos aspectos físicos presentes em um pêndulo.

Couvrir et découvrir l'embouchure. ○ ou ●
Ce mode de jeu s'accompagne d'un changement d'hauteur.

25

Modéré (♩ = 70)

32

42

50

*) Appuyer sur les touches sans produire du son à fin d'actionner en suite la pédale tonale (Ped) et ainsi permettre de faire résonner uniquement les notes contenues dans le cluster.

**) Couper la pédale principale.

***) Couper la pédale tonale.

Un peu vif (♩ = 60)

56

pp mf p p

pizz. arco pp mf p p

sfz mf p p

decr. poco a poco

(Ped.) *Ped. ad libitum* (Ped.) (Ped.)

Tempo I
Très lent, calme (♩ = 50)

61

pp sfff p

pp sfff p

pp plus lent ppp

(Ped.) * Ped.

67

flz. souffle p pp p p

(du souffle à l'ord.) (ord.) flz. p p

s. t. s. p. s. t. m. s. p. s. t. flautando m. s. p.

p p pp ppp

p toujours (pizz.)

Ped.

73

sfz < f *sfz < f* *p* *soffile*

sfz < f *mf* *fp* *sfz < f* *ppp* *arco*

75

f *p* *pp* *pp* *5*

Ped *(Ped)* *Ped*

le plus vite possible

78

accel. *(♩ = 70)* *rall.* *soffile* *sfz*

sfz < fp *flautando s.t.* *5* *s.p.* *s.t.* *s.p.* *III harm. gliss.* *ppp*

sfz < fp

75

pp *ppp* *p*

Ped (ad libitum) *Ped (ad libitum)*

♩ = 65

82

ob. --> ord. *ff > pp* *ff > pp* *ff > pp*

m. s. p. *s.t.* *m. s. p.* *s.t.* *m. s. p.* *s.t.* *mf* *loco* *lächer baguette* *8va.]*

baguette de vibraphone

1/4 pédale *1/2 pédale* *pédale enfoncée*

(Ped.) *(Ped.)*

A respeito de *i-131*: notas da compositora para uma possível escuta

Valéria Bonafé

Sonora: músicas e feminismos

NuSom: Núcleo de Pesquisas em Sonologia da USP

valeriabonafe@valeriabonafe.com

“Rádio é um aparelho receptor dos sinais radiofônicos de uma estação radiodifusora. É também o nome do elemento químico de número atômico 88 pertencente à família dos metais alcalino terrosos. Radioativo: que contém radioatividade, que emite radiação, que irradia. Irradiar, emitir, transmitir, difundir, propagar, propalar, espalhar, expandir, divulgar, tornar público, convergir ou divergir de ou para um ponto central” (i-131, Preâmbulo).

I-131 é um isótopo radioativo de iodo, com meia-vida de 8 dias. No dia 10 de setembro de 2017 ingeri duas cápsulas desta substância totalizando uma dose de 150mCi (*milicuries*), como tratamento auxiliar após procedimento cirúrgico para retirada de carcinoma papilífero na tireoide. Permaneci em isolamento total dentro de um quarto de hospital com paredes de chumbo por 32 horas e mais 5 dias em isolamento parcial na minha casa. Ao longo deste período eu me dediquei exclusivamente à elaboração do projeto de uma nova composição, numa espécie de imersão criativa, aproveitando como estímulo a encomenda de uma peça radiofônica recebida alguns meses antes¹. Durante isolamento hospitalar, contei com um computador e um gravador, ambos devidamente plastificados e manipulados com luvas, conforme procedimentos obrigatórios de segurança estabelecidos pelo hospital.

i-131 é um trabalho com forte viés autobiográfico². A peça mistura duas narrativas: uma sobre minha experiência individual durante a iodoterapia; e outra sobre a minha avó paterna Maria Marques (1921-2007), submetida 26 anos antes à mesma cirurgia e

¹ *i-131* foi composta por encomenda do projeto Weaving Music for Radio, by Latin American Women Composers, coordenado pelas compositoras Rafaela Maria Andrade e Roseane Yampolschi e financiado pelo International Found for Promotion of Culture (UNESCO). O projeto solicitava a composição de uma peça para rádio, mas que pudesse também ser apresentada em concerto ao vivo. Em sua versão de concerto, *i-131* funciona como uma peça mista, para bombo (solista), grupo instrumental livre (no mínimo 5 instrumentos) e vozes gravadas (mídia fixa para difusão eletroacústica). A peça foi estreada em sua versão de concerto em fevereiro de 2018, na Capela Santa Maria, em Curitiba, pelo grupo formado por Vinicius Portes (bombo), Débora Bergamo (voz), Ricardo Ross (flauta), Sergio Albach (clarinete), Dhiego Lima (violino), Shante Antunes Cabral (violoncelo) e Valéria Bonafé (difusão). Em sua versão radiofônica, a peça foi transmitida pela primeira vez em maio de 2018 como parte do programa Musicaos (<http://programa-musicaos.blogspot.com>).

² Um pouco do processo composicional de *i-131* foi apresentado durante uma das edições do Encontro Música Atual - USP, em março de 2018, disponível em: <https://youtu.be/44qSmcZoGF8>. A peça também foi analisada por Flora Holderbaum em sua tese de doutorado intitulada *Pensar as vozes, vocalizar o logos: das possibilidades de emergência de outras vocalidades* (Universidade de São Paulo, 2019). Outros registros também estão disponíveis em <https://www.valeriabonafe.com/i-131>.

tratamento radioativo, e cuja presença se intensificou muito durante essa fase da minha vida. Esses dois planos narrativos se alternam durante toda a peça.



Figura 1: Porta do 4014 do Hospital Santa Rita, em São Paulo, vista pelo lado de fora.

O plano narrativo referente ao tratamento radioativo é construído através da combinação de alguns materiais gerados no interior do ambiente no qual permaneci em isolamento: o plastificado quarto 4014 do Hospital Santa Rita, em São Paulo³. Um destes materiais é um inventário do quarto 4014 {*Blocos A1-5*}, enunciado pela minha própria voz de modo bastante plano, pouco afetado, quase impessoal. Nesse inventário, faço uma descrição detalhada do quarto e de todos os objetos ali presentes. Ao fundo, o que se escuta como ambiência é a própria sonoridade do quarto 4014, que gravei durante o período em que estive lá. Outro material que compõe esse plano narrativo e que é sobreposto ao inventário do quarto 4014 é a leitura que realizei dos procedimentos de segurança listados num informativo afixado na parede do quarto. Este material tem uma sonoridade peculiar, pois resulta da combinação entre duas captações diferentes da minha voz: uma captação comum, com timbre bem limpo; e uma captação alternativa, com timbre mais entubado, realizada com um microfone de contato posicionado sobre a cicatriz da cirurgia. Um último componente desse plano narrativo é o conjunto de sonoridades produzidas pelo bombo com o auxílio de diversos objetos: baqueta de

³ Alguns desses materiais foram regravados e retrabalhados posteriormente em estúdio. Apoio: Estúdio LAMI, Universidade de São Paulo. Colaboração: Paulo Assis (gravação, mixagem e masterização).

fricção, bolinhas de gude, corrente de metal e um prato suspenso. Essas sonoridades têm a função de revestir também as palavras com uma película plástica e enturvar seu sentido. Nesse plano narrativo, uma certa angústia brota da impossibilidade de um contato direto com os materiais sonoros. Há uma frieza na escuta.

O plano narrativo referente à minha avó Maria Marques também é construído através da combinação de diferentes materiais sonoros. Um deles é um inventário de objetos da minha avó, realizado a partir das memórias individuais e coletivas de suas netas: minha irmã Daniela, e minhas primas Maria Izabel, Mariana, Margarete Maria e Cristina Maria. O conjunto total de objetos recordados é apresentado logo no início da peça {*Seção 01*}, por uma espécie de “voz coletiva” que resulta da soma das vozes dessas cinco mulheres. Cada objeto dito é emoldurado por um ataque profundo no bombo, cuja ressonância natural é deformada/granulada com o auxílio de um cordão de bolinhas de pingue-pongue. Outro material que compõe esse plano narrativo é o conjunto de descrições sintéticas de cada um desses objetos e que são agenciadas em nuvens polifônicas de caráter bastante onírico {*Blocos B1-4*}. Essas pequenas descrições aparecem na minha própria voz, mas foram elaboradas a partir de uma roda de conversa com as netas de Maria Marques, na qual compartilhamos nossas memórias em torno dos objetos recordados. Trechos do registro direto dessa roda de conversa também foram inseridos tanto na parte central – “o anjinho” {*Seção 03*} – quanto na parte final da peça – “a cadeira” {*Seção 04*}. Estes são os dois momentos da peça nos quais participa o conjunto instrumental, responsável pela sustentação de um colorido harmônico particular. Para compor este segundo plano narrativo, contei também com uma pequena biografia e com uma descrição física da minha avó Maria, realizadas por suas duas filhas (minhas tias), Maria Angélica e Maria de Lourdes, cujas vozes aparecem na parte central da peça, junto do “anjinho”. Em contraste com o plano narrativo referente ao tratamento radioativo, neste plano as emoções estão à flor da pele e transbordam na franqueza e no calor das vozes dessas 8 mulheres.

i-131 enlaça diversos temas que têm transpassado meus trabalhos teóricos e criativos, além de alguns assuntos com os quais tenho me deparado mais recentemente: sonoridade, temporalidade, espacialidade, escuta, memória, afetividade, oralidade, auto(biografia) e feminismo.

i-131

peça radiofônica

versão de concerto para
vozes gravadas, bombo e grupo instrumental

valéria bonafé

2017

SOBRE AS GRAVAÇÕES

Vozes:

Valéria Muelas Bonafé, Maria Angélica Bonafé, Maria de Lourdes Cardoso, Cristina Maria de Campos Bonafé, Margarete Maria de Campos Bonafé, Daniela Muelas Bonafé, Mariana da Silveira Bonafé, Maria Izabel Bonafé Fujimori.

Locais e datas:

1. Hospital Santa Paula Hospital, São Paulo – SP, Brasil (Setembro, 2017).
2. Casa dos meus pais, na qual vivi até os 15 anos, e originalmente a casa da minha avó Maria Marques, São Paulo – SP, Brasil (Novembro, 2017).
3. Estúdio LAMI – Universidade de São Paulo (Novembro, 2017).
4. Casa da minha tia Maria de Lourdes Cardoso, Itupeva – SP, Brasil (Novembro, 2017).

Colaboração:

Paulo Assis (gravações em estúdio, mixagem e masterização).

INSTRUÇÕES GERAIS

BOMBO

Bombo sinfônico na posição horizontal + Baquetas e acessórios:

- 1 baqueta de bombo sem definição de ataque.
- 1 baqueta de fricção (superball mallet) com cabeça pequena.
- 1 baqueta de marimba.
- cordão de bolinhas de pingue-pongue preso na borda do bombo; para confeccionar o cordão, perfurar cerca de 12 bolinhas de pingue-pongue e passá-las em um barbante longo.
- cerca de 40 bolinhas de gude pequenas + recipiente; definir quantidade de bolinhas de acordo com as dimensões do bombo, buscando sonoridade densa.
- corrente de metal com cerca de 1 metro.
- prato de metal pequeno (sugestão: chimal, 13 polegadas).

CONJUNTO INSTRUMENTAL

Mínimo de 5 instrumentos. No caso de haver disponibilidade de um conjunto instrumental maior, duplicar vozes de modo a não desbalancear o acorde.

A escolha do efetivo instrumental é livre, porém, é necessário levar em consideração que:

- os instrumentos devem ser capazes de realizar sons longos e sustentados, partindo *dal niente* e retornando *al niente*.
- instrumentos com ataque percussivo (piano, harpa, violão, marimba etc.) não devem ser utilizados.
- as 5 notas que compõe o acorde não podem ser transpostas; elas possuem posição exata no registro [do4 = do central].

Variações graduais de colorido timbrístico ao longo dos sons sustentados são desejadas, tais como: diferentes tipos de vibrato, diferentes posicionamentos de arco, bisbigliando, frulato, tremolo etc.

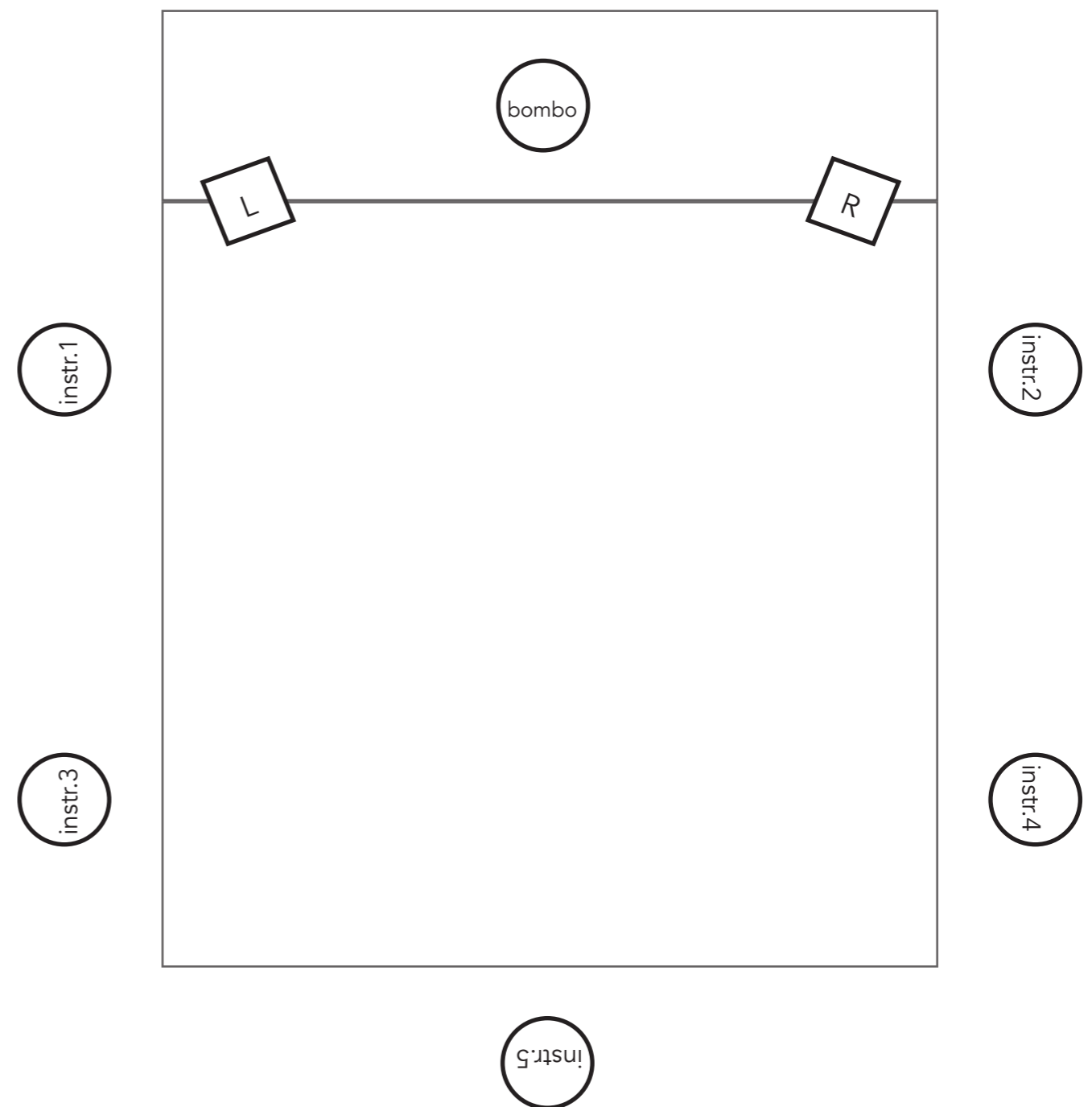
No caso de utilização da voz, utilizar apenas as vogais [a], [e], [i] e sons em *bocca chiusa* [m].

Apesar das longas ligaduras, respirações, trocas de arco e demais recursos necessários para manutenção dos sons sustentados estão previstos. Apenas evitar quebras abruptas.

ESPAÇO

Proposta de distribuição espacial para sala convencional e com difusão em dois canais:

- Bombo no centro do palco.
- Par frontal.
- Conjunto instrumental ao redor do público.



Preâmbulo: Rádio

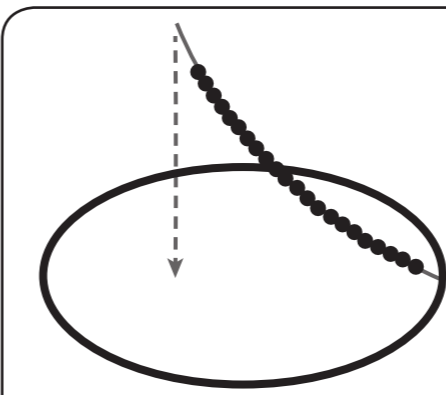
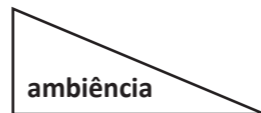
[GRAVAÇÃO SOLO]



rádio é um aparelho receptor dos sinais radiofônicos de uma estação radiodifusora

[...]

convergir ou divergir de ou para um ponto central



BAQUETA COM POUCA DEFINIÇÃO DE ATAQUE E CORDÃO DE BOLINHAS DE PINGUE-PONGUE PRESO NA BORDA DO BOMBO.

FASE 1 (PREPARAÇÃO): SUSPENDER CORDÃO DE BOLINHAS NO SENTIDO PERPENDICULAR À SUPERFÍCIE DO BOMBO.

FASE 2 (ATAQUE COM BAQUETA): PROFUNDO, NO CENTRO DO BOMBO, RESPEITANDO DINÂMICAS INDICADAS NA PARTITURA.

FASE 3 (GRANULAÇÃO DA RESSONÂNCIA): ABAIXAR CORDÃO GRADATIVAMENTE FAZENDO COM QUE AS BOLINHAS DE PINGUE-PONGUE TOQUEM A PELE JÁ EM VIBRAÇÃO E RICOCHETEIEM LIVREMENTE PROVOCANDO UM EFEITO DE GRANULAÇÃO DA RESSONÂNCIA. SUSPENDER NOVAMENTE O CORDÃO ANTES QUE A RESSONÂNCIA SEJA COMPLETAMENTE ESTANCADA.

ESSE MOVIMENTO SERÁ EXECUTADO 6 VEZES. PORÉM, NA ÚLTIMA VEZ ("OS TAPETINHOS COLORIDOS"), O ATAQUE DEVERÁ SER SUSTENTADO COM UM TRÊMOLO CONTÍNUO E O CORDÃO NÃO DEVERÁ MAIS SER LEVANTADO AO FINAL DA FASE 3.

Seção 01: Os mantecais

[GRAVAÇÃO, BOMBO E CONJUNTO INSTRUMENTAL]

os mantecais o terço e o anjinho o jardim a mesa da cozinha a bacia de metal

baqueta com pouca definição de ataque

bombo

pp l.v. p l.v. mp l.v. simile simile

conj. instr.

A:4 F:4 E:4 D:4 F:3

instr.1-5 instr.5 instr.3

pp ↔ mp simile

o lencinho de pano o jornal os tapetinhos coloridos a lasanha e o patê de sardinha o sabonete de lavanda a cadeira ambiência

bombo

mp p

conj. instr.

A:4 F:4 E:4 D:4 F:3

instr.4 instr.1

Seção 02: Quarto 4014

[ALTERNÂNCIA ENTRE BLOCO A (GRAVAÇÃO E BOMBO) E BLOCO B (GRAVAÇÃO SOLO)]

Bloco A1

[GRAVAÇÃO E BOMBO]

quarto 4014

uma porta de chumbo [...] que não posso abrir

do lado direito há uma pequena copa e uma porta que leva ao banheiro; o quarto tem ar condicionado, luzes brancas e um sensor de incêndio no teto

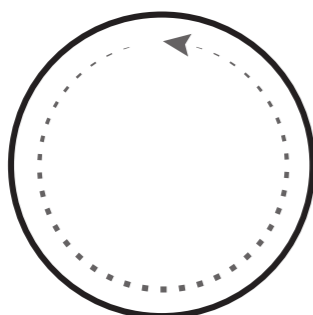
uma câmera próxima à porta de entrada captura toda a área

bombo II

início do movimento

desacelerar pouco a pouco

fim



COM BAQUETA DE FRICÇÃO (SUPERBALL) PEQUENA, REALIZAR MOVIMENTO CIRCULAR E CONTÍNUO PRÓXIMO À BORDA DO BOMBO. QUASE SEM PRESSÃO, A BAQUETA DEVE RICOCHETEAR NATURALMENTE SOBRE A SUPERFÍCIE DO INSTRUMENTO. VARIAR VELOCIDADE LIVREMENTE.

Bloco B1

[GRAVAÇÃO SOLO]

pendurado sobre a cabeceira da cama

[...]

NUVEM DE VOZES

os mantecais: as raízes espanholas e as tradições familiares

o jardim: o cultivo e o cuidado

o terço e o anjinho: a fé e a religiosidade

Bloco A2

[GRAVAÇÃO E BOMBO]

a fé e a religiosidade

logo após a administração do iodo 131 [...]

o piso de toda a área, as maçanetas, os interruptores, os puxadores, as torneiras, a privada, a descarga, o colchão, todos os móveis e objetos disponíveis

tudo está protegido da minha radiação

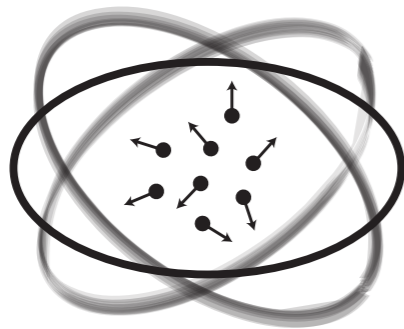
bombo II

ataque

movimento elíptico

reter bolinhas pouco a pouco

fim



MECANISMO SOLTO PARA MANIPULAÇÃO LIVRE DO BOMBO E CERCA DE 40 BOLINHAS DE GUDE PEQUENAS.

FASE 1 (ATAQUE): LANÇAR TODAS AS BOLINHAS COM FORÇA NO CENTRO DO BOMBO. INICIAR FASE 2 IMEDIATAMENTE.

FASE 2 (MOVIMENTO ELÍPTICO): MOVIMENTAR O BOMBO ALEATÓRIA E CONTINUAMENTE, FAZENDO COM QUE AS BOLINHAS PERCORRAM TODA A SUPERFÍCIE DO INSTRUMENTO. ESTIMULAR QUE ELAS SE CHOQUEM CONTRA AS BORDAS, PRODUZINDO ESTALOS FORTES. PRÓXIMO AO FINAL DA FASE 2, PERMITIR QUE AS BOLINHAS SE ALINHEM JUNTO À BORDA DO INSTRUMENTO.

FASE 3 (PARAR BOLINHAS POUCO A POUCO): RETER UMA BOLINHA CONTRA A BORDA DO INSTRUMENTO E AGUARDAR QUE AS DEMAIS SE ACUMULEM JUNTO DELA, INTERROMPENDO ASSIM O MOVIMENTO.

Bloco B2

[GRAVAÇÃO SOLO]

a dureza e a frieza do metal

[...]

NUVEM DE VOZES

a bacia de metal: o trabalho, a flexibilidade e a resistência

o jornal: a inteligência e o vigor

o lençinho de pano: a delicadeza e o feminino

Bloco A3

[GRAVAÇÃO E BOMBO]

a delicadeza e o feminino

uma cama hospitalar com rodinhas [...]

próximo a ele estão afixados três itens: uma pequena televisão, um relógio de ponteiros, quadrado, branco e adiantado em cerca de 11 minutos

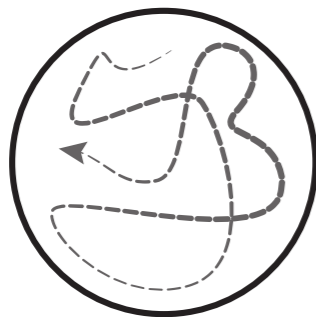
e um informativo que relaciona os 13 procedimentos de segurança que me foram anteriormente explicados

bombo

início do movimento

diminuir pouco a pouco

fim



RASPAR A SUPERFÍCIE DO BOMBO COM UMA CORRENTE DE METAL. O MOVIMENTO DEVE SER IRREGULAR E CONTÍNUO. AO LONGO DO MOVIMENTO, ESTIMULAR QUE A CORRENTE BATA NELA MESMA, MESCLANDO O SOM DA PELE RASPADA COM OS SONS METÁLICOS DA PRÓPRIA CORRENTE. EVITAR QUE A CORRENTE SE CHOQUE CONTRA A BORDA DO INSTRUMENTO E CONTROLAR A DINÂMICA PARA QUE A TEXTURA OBTIDA NÃO SE SOBREPONHA AOS SONS GRAVADOS.

Seção 03 (interlúdio): O anjinho

[GRAVAÇÃO E CONJUNTO INSTRUMENTAL]

era um anjinho, que tocava música

[...]

terceira de nove filhos, nasceu no dia 12 de outubro de 1921 em sertãozinho-são paulo

[...]

determinada e incondicionalmente solidária, amava sua família mais que a si mesma

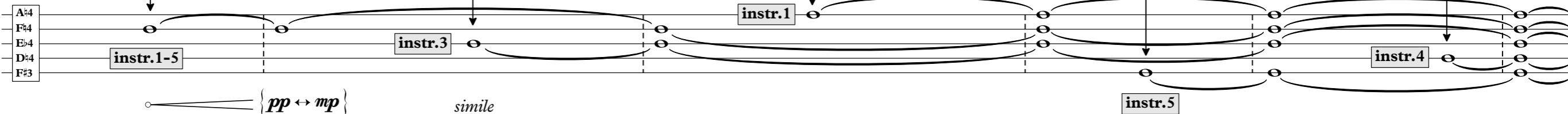
[...]

esteve no anhangabaú, pelas diretas já

doente, acamada, não a vi repudiar sua condição

maria

conj. instr.



Seção 02 (continuação): Na copa

[ALTERNÂNCIA ENTRE BLOCO A (GRAVAÇÃO E BOMBO) E BLOCO B (GRAVAÇÃO SOLO)]

Bloco A4

[GRAVAÇÃO E BOMBO]

••▶ maria

maria marques

na copa há um frigobar vazio [...]

tenho à disposição um kit de higiene pessoal, sabonete líquido, antisséptico, um secador de cabelos e um pacote de luvas de látex que devo usar para evitar contaminação

há também um espelho no qual me vejo plastificada e radioativa

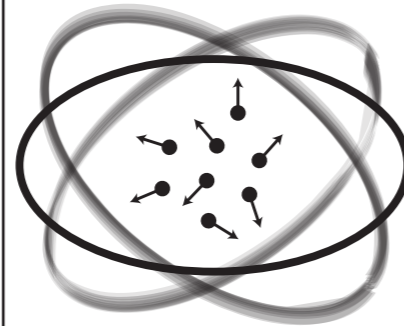
bombo II

ataque

movimento elíptico

parar bolinhas pouco a pouco

fim

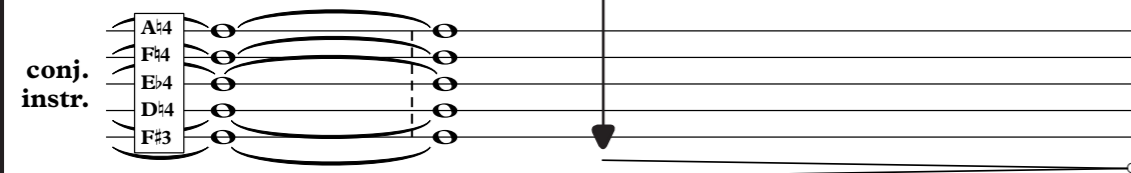


MECANISMO SOLTO PARA MANIPULAÇÃO LIVRE DO BOMBO E CERCA DE 40 BOLINHAS DE GUDE PEQUENAS.

FASE 1 (ATAQUE): LANÇAR TODAS AS BOLINHAS COM FORÇA NO CENTRO DO BOMBO. INICIAR FASE 2 IMEDIATAMENTE.

FASE 2 (MOVIMENTO ELÍPTICO): MOVIMENTAR O BOMBO ALEATÓRIA E CONTINUAMENTE, FAZENDO COM QUE AS BOLINHAS PERCORRAM TODA A SUPERFÍCIE DO INSTRUMENTO. ESTIMULAR QUE ELAS SE CHOQUEM CONTRA AS BORDAS, PRODUZINDO ESTALOS FORTES. PRÓXIMO AO FINAL DA FASE 2, PERMITIR QUE AS BOLINHAS SE ALINHEM JUNTO À BORDA DO INSTRUMENTO.

FASE 3 (PARAR BOLINHAS POUCO A POUCO): RETER UMA BOLINHA CONTRA A BORDA DO INSTRUMENTO E AGUARDAR QUE AS DEMAIS SE ACUMULEM JUNTO DELA, INTERROMPENDO ASSIM O MOVIMENTO.



Bloco B4

[GRAVAÇÃO SOLO]

azul, vermelho, branco, preto

[...]

NUVEM DE VOZES

os tapetinhos coloridos: a criatividade e a alegria

a mesa da cozinha: o enlace e o acolhimento

a lasanha e o patê de sardinha: a simplicidade, o comedimento e o zelo

o sabonete de lavanda: o caráter e a presença

Bloco A5

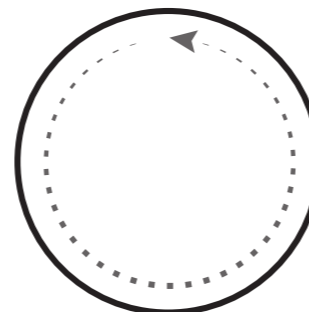
[GRAVAÇÃO E BOMBO]

••▶ o caráter e a presença

no quarto há uma janela [...]

bombo II

início do movimento



COM BAQUETA DE FRICÇÃO (SUPERBALL) PEQUENA, REALIZAR MOVIMENTO CIRCULAR E CONTÍNUO PRÓXIMO À BORDA DO BOMBO. QUASE SEM PRESSÃO, A BAQUETA DEVE RICOCHETEAR NATURALMENTE SOBRE A SUPERFÍCIE DO INSTRUMENTO. VARIAR VELOCIDADE LIVREMENTE.

Seção 04: A cadeira

[GRAVAÇÃO, BOMBO E CONJUNTO INSTRUMENTAL]

a cadeira; quem falou a cadeira?

[...]

só que qual era o lance da cadeira? e por que será que era esta cadeira? [...]

antiga, de madeira, baixa, cor de amêndoa e com estofado de couro azul royal; sua cadeira era frágil e estreita, a menor de todas

nos tradicionais cafés da tarde, o ritual era sempre o mesmo

adensar movimento

estabilizar harmônico

fim



FASE 1 (ADENSAR MOVIMENTO): ABANDONAR MOVIMENTO CIRCULAR JUNTO À BORDA DO INSTRUMENTO E EXPLORAR TODA A SUPERFÍCIE LIVREMENTE. AUMENTAR A VELOCIDADE E A PRESSÃO DA BAQUETA PARA FAZER O BOMBO "RONCAR" COM FREQUÊNCIAS GRAVES.

FASE 2 (ESTABILIZAR HARMÔNICO): BUSCAR FREQUÊNCIA AGUDA E BEM DEFINIDA.

conj. instr.

A \natural 4
F \natural 4
E \flat 4
D \natural 4
F \sharp 3

instr. 1-5

instr. 4

pp ↔ mp

simile

ela se sentava em sua cadeira, ao lado da entrada da cozinha, e significativamente afastada da mesa

e ali, muito atenta, se esforçava para garantir que toda a família se alimentasse bem

a família sempre antes de si mesma

a cadeira: a liderança e a generosidade

GRAVAÇÃO

conj. instr.

A \natural 4
F \natural 4
E \flat 4
D \natural 4
F \sharp 3

instr. 3

instr. 1

instr. 5

bombo

f

f

mf

mp

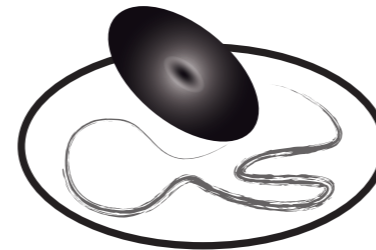
f

I

II

III

IV



PRATO PEQUENO EM CONTATO COM A SUPERFÍCIE DO BOMBO. SEGURAR O PRATO COM UMA DAS MÃOS, A 45 GRAUS, COM A CÚPULA VOLTADA PARA BAIXO. PERCUTIR O PRATO COM BAQUETA DE MARIMBA. COMBINAR AOS SONS PERCUTIDOS A RASPAGEM DO PRATO SOBRE A SUPERFÍCIE DO BOMBO.

improvisar

IMPROVISO SOLO POR CA. 30" A PARTIR DAS CÉLULAS (I, II, III E IV) JÁ APRESENTADAS. DIMINUIR DENSIDADE GRADUALMENTE ATÉ O FINAL DA PEÇA.

bombo

f

f