

Compositoras brasileiras no contexto da música erudita: uma história de luta contra a invisibilidade

Eliana Monteiro da Silva

O presente trabalho pretende refletir sobre as dificuldades da mulher brasileira para obter reconhecimento e visibilidade no contexto da música erudita, enfocando, principalmente, a composição. Este recorte se deve ao fato de ser esta vertente, no restrito campo da música de tradição escrita, também chamada culta ou erudita, a área mais identificada com a atividade intelectual e menos acessível ao gênero feminino - afastado por séculos do saber em geral e relacionado, principalmente desde a Era Iluminista, às práticas intuitivas e corporais.

Questões de gênero têm evidenciado obstáculos difíceis de transpor até mesmo na Europa, berço da música erudita. Corroboram para esta afirmação as pesquisas comparativas entre a participação de homens e de mulheres nos Cursos de Férias de Darmstadt, por exemplo, divulgadas na edição de 2016, aos 70 anos desta atividade na Alemanha. Darmstadt ficou conhecida como polo de criação musical desde o fim da Segunda Guerra Mundial, quando foi proposta uma vertiginosa mudança de paradigmas na música ocidental para suplantiar a composição de tradição germânica, então identificada com as práticas nazistas. Nem neste contexto houve abertura para uma maior inserção de compositoras ao circuito, sendo a proporção aproximada de homens de 93%, contra 7% de mulheres (Fure 2016: *passim*).

No Brasil, disparidades como a citada assumem proporções ainda maiores por sua condição de país emergente. Marcado por um passado de dominação colonial, em que vigoraram relações cruéis de poder, o Brasil do século XXI ainda se ressentido de suas desigualdades sociais, raciais e de gênero, que impedem que as mulheres ocupem posições de poder e decisão sem que sejam alvos de preconceito e atos misóginos. O acesso da mulher à aquisição de um capital cultural como a música erudita é dificultado em todas as instâncias, do ingresso aos cursos formais à apresentação de suas obras em espetáculos e veículos de mídia. O mesmo ocorre na docência de composição, onde raras são as professoras e, portanto, difíceis os modelos. Não obstante isso, mulheres pelo Brasil afora têm marcado presença em todas as instâncias da produção musical erudita, sem que isso seja registrado em livros de

história da música, teoria e análise musical, ou mesmo em gravações. Já passou da hora de reverter este quadro, assinalando a participação destas guerreiras na construção do ensino, performance e, principalmente, de um estilo composicional com características próprias do Brasil e da América Latina. Este artigo pretende colaborar para esta proposta.

Metodologia

A fim de lançar luz a alguns tópicos inerentes ao tema aqui tratado, este texto foi dividido em quatro partes. A primeira discorre sobre a trajetória da própria autora enquanto pianista brasileira de São Paulo, rumo à descoberta de que sua formação musical, assim como a de suas e seus colegas, foi mutilada no sentido de ser baseada no estudo de obras, técnicas e procedimentos composicionais pensados e definidos majoritariamente por seres humanos do sexo masculino. Sua carreira testemunha a neutralização das questões de gênero no estudo do instrumento e em sua profissionalização, uma vez que atenta para a naturalidade com que uma estudante de piano passa décadas aprendendo a interpretar composições de períodos, estilos e linguagens diversas, sem se perguntar por que neste rol não figura uma só compositora considerada digna de conhecimento e divulgação.

A segunda parte enfoca brevemente alguns dos problemas enfrentados pelas mulheres na composição, no Brasil e no mundo. Um breve relato da luta feminina e feminista pelo direito ao saber e ao respeito por sua produção intelectual e artística demonstra como o sistema patriarcal, a religião católica e o mercado de trabalho vêm se mostrando por séculos insensíveis às necessidades da mulher de expressar sua visão de mundo, seu sofrimento e desejo de mudança através da música.

Na terceira parte é apresentada uma relação de vinte compositoras brasileiras, nascidas entre a segunda metade do século XIX e o final do XX, desvendando os principais campos de sua atuação profissional e criativa no panorama musical do país. Esta foi a época em que a música erudita brasileira adquiriu identidade própria, pelo conhecimento e aplicação dos elementos autóctones de sua cultura junto a procedimentos herdados da música europeia e da africana durante a colonização. Os exemplos pinçados não pretendem esgotar o painel demonstrativo da produção brasileira composta por mulheres, apenas apontar as muitas linguagens e estilos abordados pelas mesmas.

A quarta e última parte reflete sobre a busca por alternativas que revertam o panorama de invisibilidade da produção musical feita por mulheres no Brasil,

enfocando a formação da rede “Sonora – músicas e feminismos”, da qual a autora é co-fundadora e atuante. Voltada ao estudo, divulgação e promoção de atividades em torno das mulheres na música, a Sonora foi criada em 2015 e realiza desde entrevistas com compositoras e pesquisadoras (es) de questões de gênero, até de promover reuniões de leitura e discussão sobre textos ligados ao assunto, sessões de escuta de obras de artistas mulheres e projetos de inclusão de mulheres dentro e fora do meio acadêmico.

Uma pianista em busca do repertório composto por mulheres

Não sei quando descobri Clara Schumann. Penso que o contato com grandes mulheres, no decorrer de minha trajetória, levou-me a conhecê-la como personalidade. E a escassez de material informativo a respeito da contribuição que tantas delas prestaram à música erudita levou-me a procurá-la e a buscar indícios de sua passagem em sua obra (Monteiro Da Silva 2016: 1).

A partir daqui assumirei a escrita em primeira pessoa, para tornar a leitura mais próxima e fluente. A citada reflexão foi publicada por mim em artigo escrito à revista Linda em 2016, e, por sua vez, emprestada do livro “Clara Schumann: compositora x mulher de compositor”, lançado em 2011 pela Editora Ficções a partir de minha dissertação de Mestrado realizada na ECA-USP. Mantém-se atual por localizar, na minha trajetória de pianista, o momento incerto em que me percebi intérprete e pesquisadora de uma vasta gama de composições, sem que jamais houvesse tocado uma só obra saída da pena – ou da caneta, ou do computador – de uma mulher.

A grande compositora e pianista Clara Wieck Schumann abriu-me as portas de um universo de sonoridades até então desconhecidas por mim e, pelo que pude notar, por professoras (es) e colegas, ao mesmo tempo em que ingressava na Pós-Graduação para fazer pesquisa de Mestrado. Desta experiência resultam o livro acima mencionado, o CD “Clara Schumann – *lieder* e piano solo” e o Duo Ouvir Estrelas em parceria com a cantora Clarissa Cabral, que assina também as gravações do fonograma. Nosso duo vem apresentando e gravando composições de mulheres desde 2012, em sua maioria inéditas.

A escolha de uma alemã para iniciar tal processo de investigação e divulgação responde a necessidades óbvias: sendo uma pianista natural de um país periférico do chamado Terceiro Mundo, havia que abordar, no mínimo, uma compositora oriunda de nação que fosse referência na história da música erudita ocidental para legitimar a empreitada. O período romântico foi outra aposta na valorização da pesquisa, já que, além de ser o favorito da comunidade pianista em geral,

foi uma época de reivindicações sociais, independências e formação de novas nações. Além disso, Clara Schumann foi uma mulher incomum ao seu tempo, única intérprete a dividir palcos com celebridades como Franz Liszt e cujas composições receberam elogios dos chamados mestres da música Frédéric Chopin, Félix Mendelssohn, o próprio Liszt e seu marido Robert Schumann.

A análise das obras para piano de Clara Schumann desnudou procedimentos composicionais similares aos utilizados por seus contemporâneos - como expansão da tonalidade por meio da inserção de cromatismos, sucessão de acordes de sétima sem resolução, dinâmicas exacerbadas e uso de métricas assimétricas derivadas de material folclórico. Por que então teria esta obra caído no esquecimento, enquanto a de seus contemporâneos segue ocupando posição de destaque por mais de dois séculos? A resposta pareceu ser o preconceito contra a atividade intelectual da mulher, aliada ao protecionismo corporativo masculino relativo ao ambiente musical. Afinal, como desabafou Clara Schumann em seu diário, “uma mulher não deve desejar compor – nenhuma ainda foi capaz de fazê-lo” (Fresca 2016: *passim*). Ou, como disse o compositor Hans von Bülow: “Não haverá jamais uma mulher compositora. [...] Eu não creio numa versão feminina do criador. Acima de tudo, eu detesto isto que representa a emancipação feminina” (Escal; Rousseau-Dujardin *apud Monteiro Da Silva* 2011: 99¹).

Convencida de que em meio às obras feitas por mulheres haveria uma quantidade muito maior de obras criativas relegadas ao ostracismo, decidi aumentar o espectro de minhas buscas para outros países, em especial, da América Latina. Começando pelas compositoras gravadas pela pianista argentino-brasileira Beatriz Balzi em sua serie de CDs “Compositores Latino-americanos, tema de minha tese de Doutorado², dirigi minhas investigações às compositoras deste continente analisando, interpretando e gravando obras para piano de estilos e épocas diversas.

Este é o trabalho que tenho desenvolvido desde 2016 como pós-doutoranda na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, parte do qual exponho em primeira mão no item 3 deste trabalho, dedicado às compositoras brasileiras. A antologia “Compositoras Latino-americanas: vida, obra, análise de peças para piano” está prevista para o final de 2018.

¹ Il n’y aura jamais de femme compositeur. [...]. Je ne crois pas à la forme féminine du ‘créateur’. Plus que tout, je hais ce qui représente l’émancipation féminine.

² A tese de Doutorado “Beatriz Balzi e o piano da América Latina”, compreende análise de 54 obras para piano de 13 países do continente, gravadas por Beatriz Balzi na serie de CDs “Compositores Latino-americanos”. Foi financiada pela FAPESP.

A luta das mulheres pelo direito ao saber e pelo respeito à sua produção intelectual e artística

Conforme citado na introdução deste texto, a quase total ausência de compositoras inseridas no mercado internacional de música erudita, em pleno século XXI, mereceu uma pesquisa encomendada pelo Instituto Goethe em 2016 por ocasião dos 70 anos dos *Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik*, ou, Cursos de Férias para a Nova Música em Darmstadt. Ashley Fure dirigiu a empreitada, que não precisou ir além de dados comparativos entre a quantidade de homens e mulheres que frequentaram os cursos desde a primeira edição em 1946, prêmios recebidos por cada gênero, número de peças apresentadas e de professoras (es) convidadas (os), para desmascarar o corrente discurso de que preconceito de gênero é coisa ultrapassada.

A proporção de obras compostas por homens apresentadas em 70 anos de edições dos cursos foi de 92,968% contra 7,032% da autoria de mulheres. Entre John Cage e Younghi Pagh-Paan, autores que mais tiveram obras tocadas, o primeiro teve 88 e a segunda 18. Já entre os prêmios concedidos, 82% foram para compositores e 18% para compositoras. E não há luz evidente no fim deste túnel. No Brasil, a realidade é ainda pior. Apenas a título de exemplo, a temporada de concertos sinfônicos do primeiro semestre de 2017 no Teatro Municipal de São Paulo não trouxe uma só obra composta por mulher. No Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Madeleine Peiroux desponta como a única compositora na programação geral de todo o ano de 2017. Nenhuma compositora figura na programação de orquestras importantes como as de Recife, Salvador ou Porto Alegre. No quadro da música instrumental solista ou de câmara a paisagem é semelhante, com raras exceções ocorridas no mês de março, em que se comemora o Dia Internacional da Mulher (8/3)³.

Como se iniciou este quadro? De acordo com Nanny Drechsler (*apud Sperber* 1996: 10) “a origem e história da discriminação contra mulheres que compõem e fazem música está intimamente ligada ao desenvolvimento do Cristianismo Ocidental”⁴. Mulheres eram vistas como ameaça à vida espiritual, já que sua figura era associada às práticas corporais, principalmente libidinosas. Os encantos da voz feminina eram considerados portadores de tentação, razão pela qual as mulheres foram proibidas de cantar nos coros e atividades religiosas até o fim da Idade Média. Não obstante, compositoras como a alemã Hildegard von Bingen

³ O Duo Ouvir Estrelas, do qual faço parte, apresentou dois concertos em março de 2017, ambos patrocinados pelo SESC de São Paulo. Um foi dedicado às compositoras brasileiras (SESC do Carmo) e outro às latino-americanas (SESC Vila Mariana).

(1098-1179) testemunham a atividade criativa e musical das mulheres, ainda que a quase totalidade de suas obras não tenha passado à posteridade (*Ibid.*).

O advento da visão antropocêntrica durante a Renascença Italiana, no século XVI, permitiu às mulheres a prática instrumental e vocal, assim como a composição. O mesmo ocorreu na França e na Inglaterra, onde os dotes musicais passaram mesmo a ser vistos como atributos da mulher burguesa bem-educada. Já o período subsequente, conhecido como Iluminista, foi responsável por disseminar, no decorrer do século XVIII, teorias diferencialistas e excludentes como as de Jean-Jacques Rousseau (1712-78), segundo a qual “a natureza da mulher a obrigava a uma atitude de complementação ao homem, único a encarnar a essência da intelectualidade” (Roudinesco; Manassein *apud* Monteiro Da Silva 2010: 568). As ideias de Rousseau colaboraram com a criação do verbete *femme* na enciclopédia francesa editada entre 1751 e 1772, segundo o qual a mulher seria “sujeita a doenças, com órgãos fracos, ossos menos rígidos que os masculinos, caixa torácica estreita e andar cambaleante”. Seu verdadeiro destino resumir-se-ia à “procriação e à ausência de toda atividade profissional ou intelectual” (*Idem*: 569).

Foi a partir do século XIX que mulheres como Clara Schumann puderam se aventurar, com timidez, no campo da criação musical novamente. O século romântico foi palco de lutas por independências em importantes países da Europa, possibilitando insurgências e mudanças sociais relevantes. Na América Latina, também, a maioria das independências se deu entre 1810 e 1830, mas isso demorou a se refletir na disparidade cultural entre homens e mulheres.

En América Latina, las manifestaciones de la creación musical femenina se dan a partir de la segunda mitad del siglo XIX, coincidiendo con la del colega masculino. Tímidamente. Epigonalmente. Como ocurre con los compositores, que recién a partir de 1920 comenzarán a tomar y a asumir conciencia latinoamericana. (Paraskevaídís 1988: 21).

No caso do Brasil, cuja independência se realizou no espectro da família real - com D. Pedro I ocupando o lugar de imperador-, as desigualdades sociais, raciais e de gênero demorariam muito tempo para entrar nas pautas de discussão de artistas, políticos e intelectuais. Somente no século XX as brasileiras alcançariam certa visibilidade no campo da composição erudita, como demonstram as heroínas na parte que se segue.

⁴ The origins and history of discrimination against women who compose and make music are closely linked with development of the Christian West.

Compositoras Brasileiras: breve relação demonstrativa de sua participação na construção dos estilos e linguagens da música erudita

Apesar do cenário adverso da música erudita no Brasil - machista, elitista e conservador - algumas compositoras lograram romper o cerco criando obras que dialogaram com excelência com as composições de seus colegas do gênero masculino. Neste item são listadas algumas delas, chamando atenção para sua contribuição ao estilo que adotaram nas diferentes épocas e circunstâncias. Vale notar, também, sua atuação didática e política, no sentido de assumir posições de idealização, direção e prática direta em grupos e instituições em prol da música brasileira.

1. Chiquinha Gonzaga (1847-1935). Conhecida como pioneira no âmbito da composição e da regência no país, Francisca Edwiges Neves Gonzaga nasceu no Rio de Janeiro (RJ), filha de militar “de ilustre linhagem no Império” com uma filha de escrava, Rosa (Diniz 2011: *passim*). Teve educação burguesa, estudando, entre outros, música com o Maestro Lobo (Baroncelli 1987: 115). Não obstante, direcionou sua vida contrariamente aos desejos do pai abraçando profissionalmente a música, divorciando-se do marido e apoiando o movimento abolicionista.

O estilo ligeiro, de salão, marcou sua produção em peças que iam do romântico tradicional ao satírico e popular. Compôs canções, peças para piano, marchas de carnaval, operetas, entre outros. Sua obra instrumental dialoga diretamente com as de Ernesto Nazareth e Zequinha de Abreu, embora o reconhecimento da mesma tenha sido muito posterior. Foi a única mulher a participar da fundação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, em 1917.

2. Branca Bilhar (1886-1928). Branca Lopes de Alcântara Bilhar nasceu em Crato (CE), provavelmente em 1886 (Nobre 1996: *passim*). Ingressou no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro em 1911, tornando-se uma das grandes pianistas nacionais. Como compositora tem obra pouco numerosa, voltada principalmente ao piano. Ainda assim, teve participação ativa na transição de um estilo imitativo do romântico europeu para uma linguagem modernista, baseada em pesquisas sobre o indigenismo nacional. Influenciou positivamente alunas como Eunice Katunda, já que os modelos são cruciais na formação de profissionais da música.

3. Dinorá de Carvalho (1895-1980). Nascida em Uberaba (MG), Dinorah Gontijo de Carvalho foi compositora, regente, pianista, crítica musical e professora. Teve formação musical em São Paulo, identificada com os ideais nacionalistas do musicólogo Mario de Andrade. Passando a assinar Dinorá (em vez de Dinorah), utilizou temas populares como material composicional, por vezes unindo-os a formas neoclássicas em obras virtuosísticas. Compôs também para fins didáti-

cos. Foi a primeira compositora a entrar para a Academia Brasileira de Música (Santos 1995: *passim*).

4. Helza Cameu (1903-1995). Helza de Cordoville Cameu nasceu no Rio de Janeiro (RJ). Formou-se em piano no Instituto Nacional de Música, atuando posteriormente como professora, compositora e musicóloga. Na década de 1940, seu estilo foi definido por alguns críticos como moderno, por manter-se a parte das querelas entre o nacionalismo e o dodecafonismo. “Sua obra dialoga com o atonal e o politonal, com a incorporação de melodias indígenas e com o impressionismo de Debussy” (Vasconcelos de Carvalho 2010: 117). Premiada em concursos de composição, ainda assim migrou para a área da pesquisa, onde encontrou campo mais fértil para desenvolver sua capacidade intelectual e sua disposição para o trabalho dada a dificuldade de divulgar suas obras musicais.

5. Cacilda Borges Barbosa (1914-2010). Nascida no Rio de Janeiro (RJ), Cacilda foi pianista, regente, compositora e Educadora Musical. Aluna de Francisco Braga e Ernst Widmer, teve importante atuação na composição de métodos de ensino da música, bem como na criação de obras eruditas e populares. Participou dos projetos educacionais de Heitor Villa-Lobos na década de 1930, chegando a dirigir o Serviço de Música do Rio de Janeiro e criar uma orquestra jovem. Foi das primeiras professoras de composição no país, e das pioneiras no uso da eletrônica em composição, utilizando fitas magnéticas (Antonio, *apud* Sadie; Samuel 1995: 35). Na criação acústica fez amplo uso do contraponto, ao mesmo tempo em que explorou os ritmos tipicamente brasileiros.

6. Eunice Katunda (1915-1990). Natural do Rio de Janeiro (RJ), estudou com Branca Bilhar e Oscar Guanabara. Foi responsável pela estreia de inúmeras composições brasileiras, desde Villa-Lobos quando era pouco conhecido, até Claudio Santoro e membros do Grupo Música Viva, do qual fez parte. Como compositora experimentou técnicas e estilos diversos, como o tonalismo nacionalista, o impressionismo, o atonalismo livre e o dodecafonismo. Filiou-se temporariamente ao Partido Comunista, o que lhe ocasionou grandes problemas na carreira e na vida pessoal nas décadas de 1960 e 70. Faleceu praticamente esquecida pela comunidade musical brasileira, embora seu nome, que passou de Catunda a Katunda após o divórcio, figure nas principais publicações internacionais de música erudita (Monteiro Da Silva 2015: 22).

7. Lina Pires de Campos (1916-2003). Ângela Del Vecchio Pires de Campos nasceu em São Paulo (SP), filha de luthier italiano proprietário da fábrica de violões Del Vecchio. Estudou piano e teoria musical, recebendo medalha de ouro no curso de aperfeiçoamento de piano do Conservatório Musical João Gomes de Araújo. Foi assistente da concertista e professora Magdalena Tagliaferro até montar

sua própria escola, em 1964. Estudou composição com Camargo Guarnieri, integrando a escola nacionalista. Sua obra mais conhecida enfoca o piano, o violão e as canções acompanhadas, mas compôs também para flauta, coro a cappella e orquestra de cordas (Baroncelli 1987: 59).

8. Esther Scliar (1926-1978). Natural de Porto Alegre (RS), diplomou-se em piano em 1945 e mudou-se para o Rio de Janeiro três anos depois. Lá estudou harmonia, contraponto e composição com Hans-Joachim Koellreutter, integrando o Grupo Música Viva. Viajou à Europa para curso de regência com Herman Scherchen e frequentou cursos e congressos de música dodecafônica. Estudou também composição com Claudio Santoro e Edino Krieger. Teve importante atuação no campo didático, lecionando, entre outros, no Instituto Villa-Lobos e na Pró-Arte do Rio. Sua obra é diversificada, abarcando desde trilhas de filmes até peças para instrumentos solistas, coro infantil e adulto, orquestra e quarteto. Seu “temperamento minucioso e autocrítica exacerbada” refletem-se no rigoroso uso das formas tradicionais (Holanda; Gerling 2005: 854). Grande parte de sua obra foi publicada após a morte por suicídio, aos 51 anos.

9. Kilza Setti (1932). Natural de São Paulo (SP), graduou-se no conservatório Dramático e Musical em 1953. Aluna de composição de Camargo Guarnieri, foi selecionada como bolsista do Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales em Buenos Aires. Optando pela pesquisa etnomusicológica, desistiu do CLAEM para ir à Lisboa, como bolsista da Fundação Gulbenkian. Após o Doutorado em Antropologia Social pela USP, mesclou elementos de sua pesquisa sobre comunidades caiçaras com elementos da música erudita tradicional, compondo missas e sinfonias nas quais usava viola caipira, caixas, entre outros. É membro da Associação Brasileira de Etnomusicologia, do International Council for Traditional Music, e do Conselho Editorial da Revista African Music (Chamorro Ribalta 2011: 6).

10. Maria Helena Rosas Fernandes (1933). Nasceu em Brazópolis (MG) e formou-se em piano no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro. Graduou-se em composição em São Paulo, na Escola Superior de Música Santa Marcelina. É membro da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea e do International Honour Committee da Fondazione Adkins-Chiti Donne in Música, em Roma (IT), entre outros. Recebeu prêmios importantes em composição, sendo a música atonal e contemporânea a mais representativa de seu estilo. Milita pela visibilidade da mulher, tendo duas óperas inspiradas nas personagens Marília de Dirceu e Anita Garibaldi. Idealizou e organizou uma série de Encontros Internacionais de Mulheres Compositoras (Abra 2016: 959).

11. Jocy de Oliveira (1936). Pianista e compositora natural de Curitiba (PR), es-

tudou piano com José Kliass, no Brasil, e com Marguerite Long, em Paris. Graduou-se em composição nos EUA, na Washington University em St. Louis, cidade em que tocou obras de Igor Stravinsky sob regência do próprio autor. Estreou composições de Cláudio Santoro, Luciano Berio e Yannis Xenakis, além de gravar ciclos completos de Olivier Messiaen. Estes criadores influenciaram sua obra composicional, que inclui acaso e indeterminação, minimalismo, eletrônica, instalações e óperas. Realizou espetáculos de música espacial nos planetários de São Paulo, Nova York, Paris, Bruxelas e Baltimore (Baroncelli 1987: 203).

12. Marisa Rezende (1944). Nascida no Rio de Janeiro (RJ), formou-se Bacharel em Composição entre as universidades Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Federal de Pernambuco (UFPE). É Mestre e Doutora em Piano pela Universidade da Califórnia (EUA) e Professora Titular de Composição na UFRJ. Participou da fundação de importantes grupos de música contemporânea, como o Grupo Música Nova e o Núcleo de Música Experimental e Intermídia do Rio de Janeiro. Suas composições priorizam o tratamento do timbre e das ressonâncias, explorando ao máximo a diversidade de possibilidades dos instrumentos utilizados (Rodrigues Silva 2015: 16).

13. Vania Dantas Leite (1945). Nasceu no Rio de Janeiro (RJ) e graduou-se em piano, regência e composição pela UFRJ. Na mesma universidade concluiu Mestrado e Doutorado em Música. Estagiou em eletroacústica nos estúdios da Bridge Road (UK) na década de 1970, importando equipamentos da Electronic Music Studios de Londres para montar laboratório próprio no Brasil. Realizou trabalhos musicais para peças teatrais, atuações multimídia, entre outros. Lecionou composição na UNIRIO, onde fundou e dirige o Estúdio de Música Eletroacústica do Instituto Villa-Lobos (Conte 2014: *passim*).

14. Nilceia Baroncelli (1945). Natural de Cambé (PR), diplomou-se em piano pelo Conservatório Nacional de Campinas e em Língua e Literatura de Expressão Portuguesa pela USP. Autora da primeira publicação brasileira sobre compositoras, o livro "Mulheres Compositoras: elenco e repertório", pesquisa a trajetória das mulheres na música desde 1976. Foi arquivista da Discoteca Oneyda Alvarenga (CCSP), chefe do arquivo de partituras do Teatro Municipal e pianista da Escola Municipal de Bailados de São Paulo. Compõe peças para piano, câmara, orquestras de cordas e canções, além de fazer arranjos para instrumentos diversos (Baroncelli 2015:).

15. Ilza Nogueira (1948). Ilza Maria Costa Nogueira, nascida em Salvador (BH), é Doutora em Música pela Universidade de New York, com Pós-Doutorado em Yale. Atua como professora adjunta no Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba, é pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e membro da Academia Brasileira de Música. Investi-

ga teorias analíticas da música com foco no repertório brasileiro contemporâneo e no Grupo de Compositores da Bahia, do qual fez parte (Nogueira, *apud* Paraskevaídís 2003: *passim*). Sua linguagem composicional passa pelo serialismo livre, pesquisas de timbres e procedimentos intertextuais. Fez especialização com o compositor argentino Maurício Kagel no “Novo Teatro Musical”, em Colônia (DE).

16. Denise Garcia (1955). Denise Hortência Lopes Garcia é compositora paulista, Bacharel em composição pela USP, Mestre em Artes pela UNICAMP e Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, com Pós-Doutorado na UFRJ. Estudou composição na Musikakademie Detmold e na Musikhochschule de Munique (DE). Dedicar-se principalmente à música eletroacústica, tanto como compositora como na pesquisa, com enfoque no uso de paisagens sonoras gravadas no cotidiano. Integra a equipe coordenadora do Instituto de Artes da UNICAMP e dirige o Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural na mesma universidade (García, *apud*, Puig 2015: *passim*).

17. Sílvia Berg (1958). Sílvia Maria Pires Cabrera Berg nasceu em São Paulo (SP). Formada em composição pela ECA-USP, fez Pós-Graduação em Musicologia na Universidade de Oslo e especialização em Educação Musical, Regência e Composição em Copenhague, Dinamarca. Trabalhou a prática coral no Conservatório Real de Copenhague e fundou o Ensemble *resund* nesta cidade, voltado à pesquisa, execução e divulgação da música contemporânea. Inspira-se no modelo “mestre de capela”, segundo o qual os profissionais ensinam, ensaiam, regem e compõem. O estudo do contraponto e das ressonâncias é flagrante em sua obra, tanto vocal como instrumental (Berg 2016: 1).

18. Sílvia De Lucca (1960). Natural de São Paulo (SP), é formada em Piano Superior e em Psicologia. Fez Mestrado em Música na ECA-USP, especializando-se em composição nos conservatórios de Zurique e Genebra. Venceu concurso de composição da TV Cultura de São Paulo e recebe encomendas de intérpretes e instituições. Sua obra abrange diferentes formações instrumentais e utiliza, principalmente, a linguagem atonal livre. Desenvolve também importante trabalho didático (De Lucca 2016: *passim*).

19. Valeria Bonafe (1984). Nasceu em São Paulo e graduou-se em composição pela ECA-USP. Teve como professores Aylton Escobar e Silvio Ferraz. É Mestre e Doutora pela mesma universidade, recebendo auxílio FAPESP para estagiar em composição na Musikhochschule Stuttgart (DE). Suas obras têm sido apresentadas em diversos festivais e bienais de música contemporânea, destacando-se o Sonic Festival (EUA), o *Le mois des compositeurs* (FR), o HighSCORE Festival (IT), e o Festival *tonArt* (DE). Sua linguagem composicional, baseada no atonalismo livre, propõe o diálogo entre tradição e contemporaneidade, provocando

debates e desdobramentos em relação ao repertório erudito consagrado. Atua também na docência, lecionando na Escola de Música do Estado de São Paulo, e integra a rede “Sonora – músicas e feminismos”, sendo uma de suas fundadoras (Bonafé, s.d.: *passim*).

20. Patricia de Carli (1987). Nascida em São Paulo capital, formou-se compositora pela FAAM (SP). Venceu o Concurso Nacional de Composição Camargo Guarnieri em 2013, participando em seguida de importantes eventos, tais como a Série Música de Câmara Brasileira do Teatro São Pedro e a série Mais que uma Canção. Em 2015 teve uma obra apresentada na Sala São Paulo. Atualmente estuda Composição Musical e Eletroacústica no *Conservatoire à Rayonnement Régional de Boulogne-Billancourt*, na França, onde também se apresenta como pianista. Foi uma das 2 únicas mulheres a ter obras selecionadas para a Bienal de Música Brasileira Contemporânea em 2017, entre 61 obras (De Carli 2017: *passim*).

“Sonora – músicas e feminismos”

Sonora é palavra do gênero feminino. Por esta razão foi escolhida para nomear a rede colaborativa que reúne artistas e pessoas interessadas em pesquisar manifestações feministas no contexto das artes, criando e ocupando espaços para realização de eventos, debates e atividades musicais de diversas vertentes.

A criação da rede vem intervir num espaço reconhecidamente hostil à presença das mulheres, como atestam as biografias expostas neste artigo, onde estudiosas e criadoras logram adquirir diplomas nacionais e internacionais sem que isto se reflita em uma maior valorização e divulgação de seu trabalho artístico e intelectual. Cientes desta realidade, decidimos abrir espaço com as nossas próprias mãos, espíritos e mentes, para mudar o cenário em que vivemos.

A primeira reunião presencial se deu em 2015, no espaço do Departamento de Música da ECA-USP, sob o nome “Grupo de Estudos sobre Mulheres na música experimental e contemporânea”. Começamos trazendo nomes de mulheres criadoras que atuavam no setor, com biografias, sugestões de obras a serem escutadas e textos a serem debatidos. À medida que descobríamos obras incríveis tão pouco divulgadas, surgiu a necessidade de saber mais a respeito das condições históricas em que se deu esta exclusão, e como a mesma vinha sendo combatida por mulheres através de pesquisas, movimentos feministas e iniciativas para promover o aumento de sua visibilidade.

O espectro em relação ao período e estilo estudados também foi ampliado, o que colaborou para a mudança do nome do grupo para “Sonora” mediante su-

gestões e votação por suas e seus integrantes. Sim, porque a rede não se opõe à participação de homens e demais gêneros. Formou-se um grupo virtual paralelo, que propõe discussões e divulga eventos, aberto a integrantes de localidades diversas. Desta formação maleável veio a ideia de rede e foi criado o site www.sonora.me. Foram definidas também atividades regulares e encontros semanais, com horário e duração fixos.

As principais atividades regulares são os grupos de estudos (GEs), duas series de entrevistas -Vozes e Visões, sendo a primeira dedicada a compositoras que falam de sua criação e a segunda a pesquisadoras (es) que estudam feminismos - e as reuniões operacionais para definição de projetos, calendário de atividades, postagem no site, entre outros. No final de 2016 realizamos a primeira Encontro Sonora, um fim de semana de atividades em que foram realizadas oficinas de eletrônica para mulheres, debate sobre educação musical com enfoque em questões de gênero, apresentação de pesquisas acadêmicas e de performances. A Sonora também firmou parceria com o Festival Música Estranha, elaborando e publicando um edital para selecionar 3 obras acústicas e visuais de mulheres, a serem apresentadas no mesmo fim de semana da Encontro no Centro Cultural São Paulo, mediante cachê, condições técnicas apropriadas e pagamento de intérpretes. Foram recebidos mais de sessenta projetos, o que alertou para a necessidade de se abrir espaços exclusivos voltados a estas criadoras, que nem sempre se sentem a vontade de concorrer em ambientes mistos, seja por pudor ou por descrédito nos critérios de seleção.

O próximo desafio da rede Sonora diz respeito à sua organização formal e a possibilidade de institucionalização. A princípio valorizamos o formato aberto e horizontal da rede, que estimula a participação de todas e todos, cada qual com suas possibilidades e particularidades. Porém, vemos também a importância de existir como entidade para poder apoiar outras causas, dialogar com outras formações e formar parcerias.

De olho num ambiente mais acolhedor e respeitoso para as mulheres, a Sonora pretende continuar estendendo seu campo de ação, para o qual convidamos também as e os leitores deste artigo.

Bibliografía

- Abra, Juliana. 2016. "Fases composicionais na obra musical brasileira de Maria Helena Rosas Fernandes". *Anais do IV SIMPOM*, www.seer.unirio.br [acesso 25/9/2017]
- Baroncelli, Nilceia. 1987. *Mulheres Compositoras: elenco e repertório*. São Paulo: Roswitha Kempf Editores
- _____. 2015. *Nilcéia Baroncelli*, www.polymnia.webnode.com, [acesso 7/7/2017]
- Berg, Silvia. 2016. "Currículo Lattes". *Plataforma Lattes, cnpq*, <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4796120H5> [acesso 8/7/2017]
- Bonafé, Valéria. s.d. *Biografia*, <https://www.valeribonafe.com/bio> [acesso 8/7/2017]
- Chamorro Ribalta, José Luiz. 2011. "Missa Caiçara: uma abordagem analítico-interpretativa da obra de Kilza Setti", Dissertação de Mestrado, ECA-USP Conte, Francisco. 2014. *Projeto Compositores recebe Vania Dantas Leite*, www.musica.ufrj.br › Notícias › Arquivo [acesso em 7/7/2017]
- De Lucca, Silvia. 2016. *Entrevista a Eliana Monteiro da Silva, inédita*.
- De Carli, Patrícia. 2017. *Texto fornecido pela autora a Eliana Monteiro da Silva, inédito*
- Diniz, Edinha. 2011. *Biografia de Chiquinha Gonzaga*, <http://chiquinhagonzaga.com/wp/biografia/>. [acesso 4/7/2017]
- Fresca, Camila. 2016. "Clara Schumann". *Revista Concerto 227*: 22-23
- Fure, Ashley. 2016. GRID - *Gender Research In Darmstadt: a 2016 history Project funded by the Goethe Institute*, https://griddarmstadt.files.wordpress.com/2016/08/grid_gender_research_in_darmstadt.pdf [acesso 22/9/2017]
- Holanda, Joana Cunha; Gerling, Cristina Capparelli. 2005. "A sonata para piano de Esther Scliar (1926-1978): linguagem harmônica e esquema formal". *Anais do 15º congresso da ANPPOM*, http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao15/joanadeholanda_cristinagerling.pdf [acesso 7/7/2017]

Monteiro da Silva, Eliana. 2016. "De Clara Schumann à rede Sonora: em busca da história de mulheres na música", *Linda / Revista sobre cultura eletroacústica*, <http://linda.nmelindo.com/2016/06/de-clara-schumann-a-rede-sonora-em-busca-da-historia-de-mulheres-na-musica-por-eliana-monteiro-da-silva/> [acesso 29/6/2017]

_____. 2011. *Clara Schumann: compositora x mulher de compositor*. São Paulo: Ficções Editora

_____. 2014. "Beatriz Balzi e o piano da América Latina", Tese de Doutorado, ECA-USP/FAPESP, <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-20052014-154114/pt-br.php> [acesso 22/9/2017]

_____. 2010. "Música erudita e cognição social: assim se cria um repertório universal", *Anais do VI Simpósio de Cognição e Artes Musicais*, <http://antigo.anppom.com.br/anais/simcamVI.pdf> [acesso 21/09/2017]

_____. 2015. "Simplesmente Eunice". *Revista Concerto* 217: 22

Monteiro da Silva, Eliana; Cabral, Clarissa. 2012. *Clara Schumann: lieder e piano solo*. São Paulo: Musica Digital. CD

Nobre, Francisco da Silva. 1996. "1001 cearenses notáveis". *Portal da História do Ceará*, www.portal.ceara.pro.br/index.php?searchword=estudou.all.com [acesso 24/9/2017]

Paraskevaïdis, Graciela. 1988. "La creación musical feminina". *Brecha, noviembre de 1988*

_____. 2003. *Ilza Nogueira*, www.latinoamerica-musica.net/bio/nogueira.html, [acesso 7/7/2017]

Puig, Daniel. 2015. "Conversa com Denise Garcia". *Linda: revista de cultura eletroacústica*, linda.nmelindo.com/2015/02/conversa-com-denise-garcia/, [acesso 8/7/2017]

Rodrigues Silva, Dario. 2015. "A obra pianística de Marisa Rezende: processo de construção da performance através da interação entre intérprete e compositora". Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Sadie, Julie Anne; Samuel, Rhian. 1995. *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*. New York: The Macmillan Press Limited

Santos, Lucivan. 1995. "Presença de Dinorá de Carvalho (1895-1980) no acervo de Mario de Andrade". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* n° 39, São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, www.revistas.usp.br/rieb/article/download/72085/75324 [acesso 4/7/ 2017]

Sperber, Roswitha. 1996. *Women composers in Germany*. Bonn: Inter Naciones
Sonora músicas e feminismos. 2015-2017. www.sonora.me [acesso 25/9/2017]
Vasconcellos de Carvalho, Dalila. 2010. "Renome, vocação e gênero: duas musicistas brasileiras", Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade de São Paulo