



## **A produção musical das compositoras latino-americanas entre os séculos XIX e XXI na música erudita**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: A PRODUÇÃO MUSICAL E SONORA DE MULHERES

*Eliana Monteiro da Silva*  
ECA-USP - ms.eliana@usp.br

**Resumo:** Este artigo enfoca a produção de compositoras latino-americanas no âmbito da música erudita, entre os séculos XIX e XXI. O intuito é dar mais visibilidade ao gênero feminino, corroborando também com um repertório mais amplo, diversificado e representativo das sociedades da América Latina a partir de exemplos pontuais. O recorte cronológico se deve ao fato de que neste período a música erudita deste continente adquiriu características próprias devido à pesquisa e inserção de elementos autóctones e africanos à música de tradição europeia.

**Palavras-chave:** Compositoras latino-americanas. Música erudita. Séculos XIX a XXI.

**The Musical Production of Latin American Women Composers between the 19<sup>th</sup> and the 21<sup>st</sup> Century in the Classical Music.**

**Abstract:** This article focuses on the production of Latin American women composers in the field of classical music, between the 19th and 21st centuries. The aim is to give greater visibility to the female gender, besides corroborating with a broader, diversified and representative repertoire of Latin American societies through specific samples. The chosen period responds to the fact that in this period classical music of this continent acquired its own characteristics due to the insertion of indigenous and African elements to traditional European music.

**Keywords:** Latin American Women Composers. Classical Music. 19<sup>th</sup> to 21<sup>st</sup> Century.

### **Introdução**

Perguntar-se onde estão, ou melhor, onde não estão as mulheres na música, é o que as pesquisadoras e alguns pesquisadores têm-se feito a partir da década de 1970, com o advento da chamada *New Musicology*, ou, Nova Musicologia. Esta vertente investigativa da Musicologia surgiu como resposta à quase invisibilidade de grupos específicos - e as mulheres formam um deles - no relato sobre protagonismos na música de tradição escrita, também definida como culta ou erudita (MACHADO NETO; TRAMONTINA, 2011, p. 35).

Na América Latina tal linha de pesquisa tem avançado muito timidamente, já que a própria produção do continente pode ser incluída num dos grupos de desfavorecidos em relação à história da música clássica ocidental. Compositoras e compositores latino-americanos frequentemente passam despercebidos pelas páginas que contam como grandes mestres se destacaram na formação dos diversos estilos que se sucederam desde a Idade Média, com honrosas exceções como Manuel Ponce e Carlos Chávez, do México, Juan Carlos

Paz e Alberto Ginastera, da Argentina, e Mozart Camargo Guarnieri e Heitor Villa-Lobos, do Brasil, entre outros<sup>1</sup>.

Este artigo pretende colaborar para ampliar este escasso panorama, dando maior visibilidade a algumas mulheres que na América Latina participaram da criação de obras relevantes e ilustradoras da linguagem composicional que floresceu entre os séculos XIX (principalmente na segunda metade) e XXI, na música erudita. Este período foi escolhido por ser quando a música latino-americana adquiriu características próprias e diferenciadoras, graças à pesquisa e inserção de elementos da música indígena e africana à música trazida e difundida pelo europeu colonizador<sup>2</sup>.

Os dados aqui apresentados fazem parte do trabalho investigativo de Pós-Doutorado da autora, que analisou composições para piano de 20 mulheres latino-americanas entre os países Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Chile, Cuba, México, Uruguai e Venezuela. As obras analisadas foram produzidas entre 1877 e 2010<sup>3</sup>.

### **Os estilos musicais latino-americanos partindo da concepção de Gérard Béhague**

Embora já se tenham debruçado sobre a temática latino-americana diversas e diversos pesquisadores do nosso continente, entre os quais cito as musicólogas Isabel Aretz, Graciela Paraskevaídís e Cristina Capparelli Gerling, os musicólogos Juan Pablo González, Fausto Borém, José Maria Neves e Coriún Aharonián, deve-se ao musicólogo francês-estadunidense Gerard Béhague (*apud* BETHELL, 1999, p. 339) a divisão da nossa música erudita em dois grandes períodos e estéticas: a primeira metade do século XX (incluindo o final do século XIX), conformada em torno do Nacionalismo, e a segunda metade, à qual incluo o início do século XXI, chamada pelo autor de Experimentalista. A partir desta divisão, pode-se ramificar as duas principais linhas de pensamento em momentos específicos, em que estilos se formaram em adesão ou oposição a estas vertentes. São eles<sup>4,5</sup>:

<b>NACIONALISMO</b> (fim do séc. XIX até 1950)	<b>EXPERIMENTALISMO</b> (após 1950 até início do XXI)
• Objetivo	• Atonal livre
• Subjetivo	• Serial / Dodecafônico
• Neoclássico	• Técnicas estendidas
• Experimental	• Minimalista

Figura 1 - Nacionalismo, Experimentalismo e suas ramificações na música latino-americana

O Nacionalismo latino-americano inspirou-se no movimento independentista e formador de novas nações europeias, que, durante o século XIX, criou patrimônios culturais baseados na investigação e inserção de elementos da música autóctone e popular à música de tradição escrita de seus países<sup>6</sup>. Tanto nas modalidades dramáticas - como a ópera, as rapsódias e as baladas - como nas peças leves de salão, tocadas, principalmente, ao piano, a música romântica europeia foi assimilada pelas repúblicas independentes da América Latina, com sotaque e temáticas nacionalistas. As peças de salão foram especialmente praticadas pelas mulheres, já que o piano foi amplamente difundido entre as moças burguesas da chamada classe média-alta<sup>7</sup>. Os gêneros mais dramáticos foram, também, praticados pelas compositoras, embora nestes seja mais difícil identificar a presença de melodias e ritmos autóctones.

Chiquinha Gonzaga (Brasil, 1847-1935) e Gisela Hernandez (Cuba, 1912-1971) exemplificam a produção de peças leves e jocosas, inspiradas em danças folclóricas nacionais. *Atraente*, de Chiquinha, composta em 1877, é uma polca cujo baixo apresenta síncopas e contratempos. Já *Zapateo Cubano*, de Gisela, emprega a sobreposição das métricas 6/8 e 3/4, típica da música latino-americana. O tratamento do material sem muita abstração insere as peças citadas no chamado Nacionalismo Objetivo, em que melodias e ritmos autóctones são fielmente retratados.

Região Do M (D)



Figura 2 - *Atraente*, de Chiquinha Gonzaga, compassos 23 a 26



Figura 3 - *Zapateo Cubano*, de Gisela Hernandez, compassos 26 e 27

Por sua vez, a peça *Por la senda de Kh'asana*, composta em 1935 pela argentino-venezuelana Isabel Aretz (1913-2005), pode ser identificada com o estilo Nacionalista Subjetivo, em que elementos sutis como modos ou ritmos substituem os temas populares propriamente ditos. A compositora utiliza o modo pentatônico em diversas transposições, numa referência à música indígena, ao mesmo tempo em que emprega a polimétrica (2/8 se alterna e/ou se sobrepõe ao 4/8). A peça lembra o gênero *yaraví*, em que trechos mais lentos são justapostos a outros com caráter vivo de estribilho<sup>8</sup>.



Figura 4 - *Por la senda de Kh'asana*, de Isabel Aretz, compassos 51 a 54

O Neoclassicismo surge no continente numa tentativa de dar mais objetividade ao que foi considerado um excesso de subjetividade na música erudita após o período conhecido como Modernista<sup>9</sup>. Houve um maior interesse pelo aspecto técnico e formal, para o que foram resgatadas formas clássicas como a sonata, o tema com variações e os estudos.

Na *Sonatina* da brasileira Eunice Katunda (1915-1990), composta em 1946, o Neoclassicismo apresenta elementos nacionalistas - como notas repetidas e síncopas - ao mesmo tempo em que antecipa a estética Experimental, com a adoção do atonalismo livre<sup>10</sup>. Os três movimentos partem de um mesmo tema, que utiliza os intervalos de 2ª (maior e menor) e de 4ª justa. A textura contrapontística predomina em toda a obra.



Figura 5 - *Sonatina*, de Eunice Katunda, 3º movimento, compassos 1 a 3

Após 1950, algumas formas clássicas seguiram sendo utilizadas pelas compositoras e compositores no período Experimentalista<sup>11</sup>. Exemplifica esta prática a boliviana Maria Teresa Gutiérrez (1954), que emprega tanto o atonalismo livre como o

dodecafonismo em suas *Variaciones para piano*. O tema inicial é atonal livre e emprega os intervalos de 2ª e 4ª. Já a técnica dodecafônica é empregada na Variação IX.

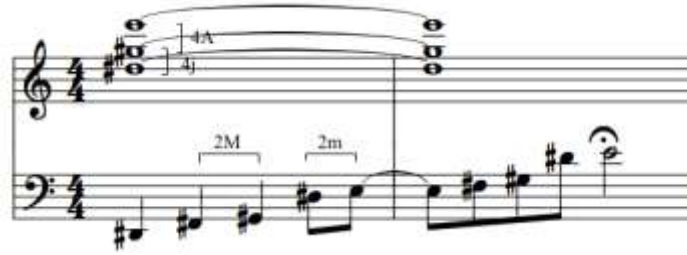


Figura 6 - *Variaciones para piano*, de M<sup>a</sup> Teresa Gutiérrez,  
Tema, compassos 1 e 2



Figura 7 - *Variaciones para piano*, de M<sup>a</sup> Teresa Gutiérrez,  
Variação IX, dodecafônica, compassos 1 e 2

Como exemplos do uso de técnicas estendidas<sup>12</sup>, são dignas de nota a *Pieza n° 5*, “*A Becho*”, da uruguaia Renée Pietrafiesia Bonnet (1938) e *Do Livro dos Seres Imaginários*, da brasileira Valéria Bonafé (1984). Ambas utilizam piano preparado, sendo que a primeira insere 18 parafusos no encordoamento e apresenta os sons, cujos timbres são modificados, no compasso inicial da peça.

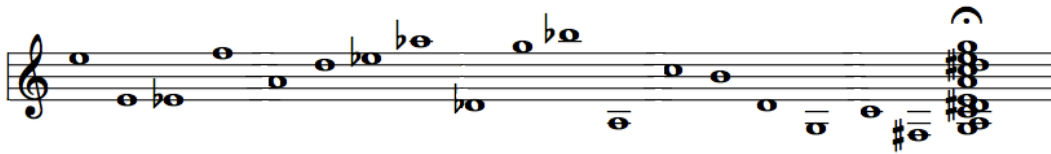


Figura 8 - *Pieza n° 5*, “*A Becho*”, de Renée Pietrafiesia Bonnet, compasso 1

Valéria Bonafé faz uso de borrachas de variados tamanhos e texturas, além de uma arruela de metal. Além disso trabalha também com clusters nas quatro peças que compõem o ciclo *Do Livro dos Seres Imaginários*<sup>13</sup>. O exemplo que se segue mostra acordes com sons modificados pelo preparo do piano em *Kami*, um ser sobrenatural que, ao mover-se, faz a terra tremer (BORGES, 1981, p. 126).



Figura 9 - *Do Livro dos Seres Imaginários*, de Valéria Bonafé, compassos 11 e 12

A segunda peça do ciclo, *Odradek*, exemplifica também o estilo minimalista pela repetição obstinada de padrões no plano inferior à maneira de baixo ostinato.

### Considerações Finais

Os exemplos mostrados neste artigo não pretendem dar conta das múltiplas linguagens e técnicas exploradas pelas compositoras latino-americanas desde o fim do século XIX até o início do XXI. Ao contrário, eles têm como objetivo aguçar a curiosidade do (a) leitor (a) e ouvinte para pesquisar e mergulhar neste universo que representa a composição erudita feita por mulheres de todos os tempos.

Compositoras produziram e seguem criando obras diversas, com excelência e criatividade. Infelizmente este repertório ainda é pouco executado, gravado e divulgado, sendo tarefa de todos - e não só das mulheres - trabalhar para mudar este cenário.

### Referências:

- ARETZ, Isabel. *Por la senda de Kh'asana*. Buenos Aires, 1935. Partitura manuscrita.
- BETHELL, Leslie. *A Cultural History of Latin America: Literature, Music and the Visual Arts in the 19th and 20th Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- BONAFÉ, Valéria. *Do livro dos seres imaginários*. São Paulo, 2010. Partitura. Disponível em: <https://www.valeribonafe.com/do-livro-dos-seres-imaginarios>. Acesso em: 4/4/2018.
- BORGES, J. L. *O livro dos seres imaginários*. Porto Alegre: Editora Globo S.A., 1981.
- BURROWS, John (et al.). *Guia de música clássica*. Tradução André Telles. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- CARDASSI, Luciane. O piano do desassossego: técnicas estendidas na música de Felipe Almeida Ribeiro. In: *Música Hodie*, vol. 11, n. 2, 2011.
- GONZAGA, Chiquinha. *Atraente*. In: *O melhor de Chiquinha Gonzaga: peças originais e arranjos para piano*. São Paulo: Irmãos Vitale S/A, Ind. E Com., 1998. Partitura.
- GUTIERREZ, Maria Teresa. *Variaciones para piano*. In: NICOLINI, Camila. *Crónica de la música boliviana para piano*. Santa Cruz de la Sierra: Industrias Gráficas Vania, 2004. Partitura.
- HATTEN, Robert. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington, Indiana University Press, 2004.
- HERNANDEZ, Gisela. *Zapateo Cubano*. La Habana: Ediciones de Blanck, 1954. Partitura.
- KATUNDA, Eunice. *Sonatina*. Rio de Janeiro, 1946. Partitura manuscrita.



MACHADO NETO, Diósnio; TRAMONTINA, Leonardo Salomon. Musicologia feminista, historiografia musical e teoria compensatória: um estudo de caso. *In: Anais do II Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2011.

MONTEIRO DA SILVA, Eliana M. de A. *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). São Paulo: Universidade de São Paulo, FAPESP, 2014.

\_\_\_\_\_. *Compositoras Latino-americanas: vida - obra - análise de peças para piano*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018.

\_\_\_\_\_. *Clara Schumann: compositora x mulher de compositor*. São Paulo: Ficções Editora, 2011.

PIETRAFIESA BONNET, Renée. *Pieza n. 5 “A Becho”*. Montevideú, 1990. Partitura manuscrita.

ROSS, Alex. *O resto é ruído: escutando o século XX*. Tradução Cláudio Carina e Ivan Weiss Ruck. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

## Notas

<sup>1</sup> O *Guia de Música Clássica* editado por John Burrows e colaboradores (dados na bibliografia), por exemplo, nem cita Manuel Ponce, Juan Carlos Paz ou Mozart Camargo Guarnieri, apenas Chávez, Ginastera e Villa-Lobos. Já o livro *O resto é ruído: escutando o século XX*, de Alex Ross (Idem) cita, em meio às suas 679 páginas, os latino-americanos Carlos Chávez, Heitor Villa-Lobos, Silvestre Revueltas (México, 1899-1940), Charles Seeger (México, 1886-1979) e o argentino-alemão Mauricio Kagel (1931-2008).

<sup>2</sup> “Apesar da independência dos países latino-americanos das metrópoles europeias ter ocorrido, em sua maioria, na primeira metade do século XIX, até o fim deste a música erudita se manteve praticamente intacta no continente, repetindo as tendências românticas daquele repertório e valorizando, acima de tudo, a ópera” (MONTEIRO DA SILVA, 2014, p. 313).

<sup>3</sup> Vide antologia *Compositoras Latino-americanas: vida - obra - análise de peças para piano*, disponível em: [www3.eca.usp.br/sites/default/files/webform/.../Relatorio%20Final.pdf?..](http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/webform/.../Relatorio%20Final.pdf?..)

<sup>4</sup> O Nacionalismo ramificou-se em 3 tipos de abordagem: Objetiva, que aproveitou mais diretamente o material derivado do folclore popular; Subjetiva, onde ocorreram mais abstrações; e com Tendências Neoclássicas, que retomou grandes formas numa linguagem mais impessoal. O Experimentalismo adotou técnicas e procedimentos inovadores, intervalos dissonantes, novos modos de utilizar o piano, entre outros (MONTEIRO DA SILVA, 2014, p. 293).

<sup>5</sup> É importante ressaltar que muitas compositoras se dedicaram à atividade docente, compondo nos diversos estilos com objetivo didático, sem, necessariamente se limitar aos períodos apresentados.

<sup>6</sup> Já no século XVIII os irmãos Wolfgang e Marianne Mozart usavam ritmos e melodias populares para dar graça, leveza ou mesmo dramaticidade às suas composições, como demonstram estudos de tópicos realizados por Robert Hatten (2004), entre outros. Entretanto, foi no século XIX que compositores românticos como Clara e Robert Schumann, Franz Liszt, Frédéric Chopin e Johannes Brahms o fizeram com intuito de exacerbar as tradições de seus países num momento de questionamento do Império Austro-Húngaro.

<sup>7</sup> “As moças o piano convinha mais que qualquer instrumento, visto que elas podiam tocar sentadas, com as pernas fechadas e sem fazer grandes movimentos” (MONTEIRO DA SILVA, 2011, p. 52).

<sup>8</sup> Os *yaravís* são canções mestiças ou indígenas praticadas na região andina (MONTEIRO DA SILVA, 2014, p. 133).

<sup>9</sup> O Modernismo latino-americano foi influenciado por movimentos europeus como o Futurismo, o Cubismo, o Fauvismo e o Expressionismo. Todos tinham em comum a deformação dos sons e das imagens em prol da sensação, da expressão e da subjetividade.

<sup>10</sup> Eunice Katunda foi discípula do compositor Hans-Joachim Koellreuter e fez parte do grupo por ele formado, chamado Música Viva. Os compositores deste grupo difundiram o atonalismo e, principalmente, o dodecáfismo no Brasil.

<sup>11</sup> A *Sonata para piano* da brasileira Esther Scliar (1926-1978) é um exemplo deste procedimento.

<sup>12</sup> De acordo com Luk Vaes (*apud* CARDASSI, 2011, *passim*), técnicas estendidas - no piano - são aquelas impróprias ao instrumento, que ficam sob o controle do intérprete durante a performance.



<sup>13</sup> A variação do timbre por meio dos objetos colocados no encordoamento do piano colabora para criar ambientes e climas próprios dos seres imaginados por Jorge Luís Borges, autor do livro que inspira a obra.