

Mulheres na música e compositoras brasileiras para viola de arco: uma perspectiva histórica

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

SUBÁREA: Performance Musical

Ana Cielo Guerra

UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina

anac.guerra@hotmail.com

Maria Bernardete Castelan Póvoas

UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina

bernardetecastelan@gmail.com

Resumo. No presente artigo é apresentada uma breve contextualização histórica a respeito de compositoras mulheres na música ocidental e sobre compositoras para a viola de arco no Brasil, incluindo uma reflexão sobre o corpo na música. A pesquisa é exploratória e interdisciplinar ao adentrar argumentos da musicologia, filosofia e música, contexto em que se coloca em perspectiva a obra de compositoras brasileiras por meio de revisão bibliográfica e pesquisa documental. Dessa forma, pretende-se contribuir com o repertório nacional de viola, dando visibilidade a obras pouco conhecidas e evidenciando a participação da mulher no cenário musical brasileiro. Os objetivos giram em torno do destaque a obras já divulgadas e ainda não conhecidas e o fomento à pesquisa acadêmica sobre mulheres compositoras e a sua obra na música brasileira para viola.

Palavras-chave. Mulheres compositoras, Compositoras brasileiras, Repertório para viola, Corpo na música.

Title. Women in music and Brazilian composers for viola: a historical perspective

Abstract. This article presents a brief historical overview of female composers in Western music and female viola composers in Brazil, including a reflection on the body in music. The research is exploratory and interdisciplinary, drawing on arguments from musicology, philosophy and music, and in this context, the work of Brazilian female composers is placed in perspective through a bibliographic review and documentary research. Thus, the aim is to contribute to the national viola repertoire by giving visibility to little-known works and highlighting the participation of women in the Brazilian music scene. The objectives revolve around highlighting works already published and not yet known and promoting academic research on women composers and their work in Brazilian music for viola.

Keywords. Women composers, Brazilian composers, Repertoire for viola, Body in music.



INTRODUÇÃO

A história da música erudita ocidental acompanha as mudanças ocorridas na sociedade, nos desenvolvimentos de ordem estética, tecnológica e filosófica. Neste cenário, tanto no Brasil como alhures, as mulheres não tiveram suas contribuições à música devidamente valorizadas até as últimas décadas do século XX. Neste artigo apresenta-se uma breve contextualização histórica sobre compositoras na música ocidental e, no Brasil, sobre compositoras para a viola de arco, incluindo uma reflexão sobre o corpo na música, em uma perspectiva interdisciplinar.

1 Retrospectiva histórica

No final do século XVI, na Itália, começaram a surgir mudanças significativas nas atividades musicais realizadas por mulheres com a participação de cantoras, momento em que surgiram composições como pequenos oratórios e madrigais, isto porque artistas mulheres não tinham incentivo e permissão para seguirem, profissionalmente, na carreira musical. Segundo Bowers e Tick (1986), somente algumas mulheres puderam continuar a compor variados gêneros por um período mais longo, a citar, Francesca Caccini, Barbara Strozzi e Isabella Leonarda.

No século XVII, na França, foi criado o *Concert Spirituel*¹, onde as mulheres tinham liberdade de tocar piano, bem como suas composições, além disso, podiam lecionar somente no âmbito domiciliar. Mesmo com essa expansão, no final do século XVIII, as mulheres ainda viviam à margem da música sem o devido reconhecimento e retorno. O período conhecido como Iluminista foi responsável por disseminar teorias diferenciadas e excludentes como as de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), segundo o qual “a natureza da mulher a obrigava a uma atitude de complementação ao homem, único a encarnar a essência da intelectualidade” (Silva, 2017, p. 51).

¹ Uma série de concertos fundada em Paris em 1725 por Anne Danican Philidor, inicialmente para executar música instrumental e obras sacras com textos em latim durante a Semana Santa e dias festivos, quando os teatros estavam fechados. Obras seculares com textos em francês foram cantadas em concertos franceses especiais de 1728 a 1733 e em programas regulares de 1786 até o final da série. (Grove, 1994)



A partir do século XIX, surge a concepção dominante de performance subordinada ao texto musical, vinculação à corrente formalista, aos discursos sobre a música absoluta, e à necessidade de distinguir entre modos elitistas e populares de apresentação. Faz-se importante ressaltar que a expressão “música absoluta” resulta do ideal de música “pura”, independente de palavras, arte dramática ou sentido representativo. Reconhecendo-se a existência de uma arte musical emaranhada com discurso de teologia, biologia, filosofia, gênero, política, física e cuja centralidade estava na construção da modernidade. Diderot afirmava que a música absoluta tinha o poder de excitar de uma maneira puramente biológica, não era fixado pela autoridade da alma racional, mas dependia da disposição particular do sistema nervoso de uma pessoa. Em certo sentido, era exatamente assim que Rameau via o corpo humano.

1.1 Uma visão do corpo na música

Na década de 1750, Rameau considerava os corpos como ressonadores que emitem as parciais da série harmônica como se fossem literalmente o “*corps sonore*”. Por algum tipo de transferência sensorial, o corpo poderia se tornar harmônico, captando as proporções da natureza. Mas para Rousseau, a consciência humana surge da voz da alma e é melódica. Chua (1999), citando Rousseau expõe que: “se a arte deve refletir a humanidade, então ela deve surgir da autonomia moral da vontade e não simplesmente da resposta passiva de nossos neurônios motores. E para a música isso requer a mediação racional da voz e seus sinais para moldar o destino do corpo”. A música passa a ter um caráter não-utilitário, em contraste aos períodos anteriores nos quais estava atrelada a funções religiosas, cívicas e de entretenimento da nobreza.

Conforme alguns pensadores como Descartes, Diderot, Rameau, Rousseau, Kant, na era do Iluminismo e do movimento intelectual do séc. XVIII, a música era representada pelo gênero masculino. O Iluminismo queria solidificar a estrutura e fixar a identidade de homens e mulheres com suas ferramentas de pensamento. E nesse processo, a música instrumental teve uma sexualidade imposta a ela, a princípio de fora como um discurso que eventualmente internalizou como uma nova configuração de masculinidade. Esse discurso não era peculiar somente à música, à medida que o século avançava, se tornou fato que a biologia impôs seus pronunciamentos à humanidade.

Antes do Iluminismo, a diferença sexual era apenas superficial e a verdade dessa nova ordem foi revelada pela imparcialidade da própria ciência. Por exemplo, muitas tribos indígenas



americanas acreditavam que a potência primária no universo era feminina, e esse entendimento legitima todas as atividades tribais. Para as tribos ginocráticas, a mulher está no centro e "nada é sagrado sem a sua benção, o seu pensamento" (Allen, 1986 apud Lugones, 2018, p. 257). Houve a substituição das mulheres pelos homens nas tribos, uma união entre os homens brancos e os colonizados para que estes se tornassem homens do modelo patriarcal. Allen descreve essas transformações quando os britânicos levaram homens Cherokee para a Inglaterra e os educavam nos moldes ingleses. Estes homens tiveram uma participação na época da Lei de Remoção. Ainda conforme Lugones (2018), a relação de organização de tribos foi alterada e a heterossexualidade imposta nas relações de gênero entre os colonizados.

Por volta da década de 1750, médicos na França e na Alemanha pediram uma delimitação das diferenças sexuais dos ossos, músculos, nervos e veias do corpo humano tornando esta distinção uma prioridade de pesquisa na ciência anatômica. A própria natureza revelou, por meio da forma especial dada aos ossos das mulheres, que a diferenciação dos sexos não se dá apenas por algumas diferenças superficiais, mas é o resultado talvez de tantas diferenças quantos os órgãos do corpo humano. Diderot disse que as mulheres:

simplesmente não tinham os princípios e poderes de reflexão e que as ideias de justiça, virtude, vício, bondade e maldade flutuam apenas na superfície de suas almas. Sem reflexão, suas almas eram meramente substâncias sencientes, projetadas para sentir mais, de modo que seus corpos falariam "com olhares ternos, lágrimas e suspiros" para compensar sua falta de pensamento racional. (Chua, 1999, p. 128)

Esse conceito é fundado na hierarquia cartesiana de corpo e alma, onde as mulheres eram controladas por seus corpos sensíveis e os homens por suas almas racionais. De acordo com Kant, as mulheres têm uma 'compreensão mais bela' que explica sua resposta moral emotiva, enquanto os homens têm uma 'compreensão profunda' que os conecta à lei sublime e superior do dever moral. Tal androginia complica as distinções de gênero dentro do discurso musical. A música precisava de uma voz autoral para lhe conferir significado, para que o corpo seguisse a alma e a música fosse feita à imagem do homem. Na estética da política revolucionária francesa, o corpo sentimental foi relegado à figura feminina, enquanto o corpo masculino foi refeito como uma estrutura estoica, impermeável e controlado, uma imagem que poderia representar a vontade do indivíduo burguês como um poder público.



Parte-se do pressuposto que corpo é linguagem, que são expressas e traduzidas por movimentos e gestos, dentro de um contexto social. Entretanto, essa concepção contrapõe-se a uma prática vigente nas atividades físicas até meados do século XX, oriunda da influência Europeia, principalmente francesa e alemã, na qual o corpo era compreendido pelos aspectos mecânicos (Mello, 2015, p. 76). Ainda nesse sentido, Mello relata que “nesse período, a despeito das condições emocionais, intelectuais, da saúde ou do desejo, os indivíduos eram apenas dotados de corpo, cuja representação era exclusivamente biológica”. O sujeito é um mero portador de tendências estatísticas e estilísticas, que deve submeter-se a um comportamento adequado, segundo padrões impostos pela sociedade e/ou as demandas de trabalho. Com base nas considerações da segunda tópica de Freud (1950), o corpo é concebido como “eu próprio”, que permite uma compreensão do autoconhecimento como a consciência-de-si, que é determinado pela consciência das sensações e dos sentimentos.

1.2 Um destaque a duas personagens

Foi só a partir do século XIX que as mulheres começaram a ter mais oportunidades de educação musical com a abertura dos conservatórios e seguir profissionalmente na carreira, porém continuava difícil de serem empregadas porque a prioridade ainda era dos homens. As pianistas e compositoras Clara Schumann (1819-1896) e Fanny Mendelssohn (1804-1847) puderam se aventurar no campo da criação musical na Alemanha, embora não tenham sido reconhecidas pelos seus trabalhos.

Clara Schumann foi pianista, compositora e professora de piano. Compôs peças para piano solo, um Concerto para piano, música de câmara, peças corais e canções. Após a morte de seu marido, o compositor Robert Schumann, ela continuou suas turnês de concertos pela Europa com o violinista Joseph Joachim e outros músicos de câmara. A partir de 1878, tornou-se a única mulher docente no Conservatório em Frankfurt, onde atraiu estudantes internacionais. À medida que envelhecia, ela se tornou mais preocupada com outras responsabilidades na vida e achou difícil compor regularmente, escrevendo: "Uma vez acreditei que possuía talento criativo, mas desisti dessa ideia; uma mulher não deve desejar compor - nunca houve uma capaz de fazer isso. Devo esperar ser a única?" (Savage, 2017). A maior parte da música de Clara Schumann nunca foi tocada por ninguém e foi amplamente esquecida até um ressurgimento do interesse na década de 1970.



As obras de Fanny Mendelssohn incluem um trio para piano, um quarteto para piano, uma abertura orquestral, quatro cantatas, mais de 125 peças para piano e mais de 250 lieder, a maioria dos quais inéditos em vida. Embora elogiada por sua técnica pianística, raramente se apresentava em público fora do círculo familiar. Todd (2003) relatou que “devido às reservas de sua família e às convenções sociais da época sobre os papéis femininos, seis de suas canções foram publicadas sob o nome de seu irmão, Félix Mendelssohn, em suas coleções Opus 8 e 9”. Em 1829, ela se casou com o artista Wilhelm Hensel. Em 1846, Fanny publicou uma coleção de canções com sua autoria, como seu Opus 1, o que não era comum na época. O historiador musical Taruskin (2010) sugere que “a vida de Fanny Mendelssohn Hensel é uma prova convincente de que o fracasso das mulheres em “competir” com os homens no campo da composição foi resultado de preconceito social e costumes patriarcais. No século XIX, estes costumes garantiam apenas aos homens o direito de tomar decisões em lares burgueses.

No século XX, grandes mudanças sociais aconteceram, como o advento do feminismo, tendo o voto como direito conquistado pelas mulheres sufragistas e, depois de muita luta, o trabalho remunerado. Isso fez com que as mulheres reconhecessem seus lugares enquanto artistas, almejando a educação musical superior e saindo da esfera particular e doméstica da profissão, tornando-a pública (Pendle, 1991).

2 Brasil em perspectiva

Chegamos à história da música no Brasil, inicialmente, considerada elemento de edificação religiosa. Segundo Mariz (2002) o processo de catequização levou os jesuítas ensinarem as crianças indígenas a cantar, a dançar e a tocar diferentes instrumentos como flautas, gaitas, tambores, violas, cravos nos moldes europeus. Os primeiros registros consistentes de atividade musical consistente provêm da presença dos padres jesuítas, estabelecidos aqui desde 1549. No entanto, nos deparamos com o problema da falta de registros e documentos a respeito das práticas musicais nessa época, sobretudo no que diz respeito a mulheres compositoras, o que praticamente, inexiste. Do estudo quase que obrigatório dessa arte no ambiente familiar, a mulher emerge para a sociedade, primeiramente como uma professora de música, que leciona em sua própria residência, para futuramente ser acolhida nas



escolas de educação básica, bem como de música e exercer uma atividade profissional performática. Eli Maria Rocha assim se reporta à esta questão:

[...] somente com a invasão dos pianos-fortes, que logo apareciam em quase todos os lares (até nos semicultos), elas puderam se desenvolver mais intensamente na arte musical, pois como a educação feminina era toda realizada dentro do lar, as mocinhas da época, além do bordado, aprender francês, tocavam agora piano, aprendiam canto, e apresentavam-se em festas e reuniões familiares. Muitas delas seguiram mais à frente, e começaram a compor, inicialmente, valsas e modinhas que executavam nesses “saraus”. (Rocha, 1986, p.15-16)

Registros da música feita em Minas Gerais por volta do século XVIII apontam que a prática musical se concentrava nas igrejas e era, em muito, semelhante com a música europeia. O que mais chamou atenção dos primeiros musicólogos que tiveram contato com essa música era o fato dos grandes virtuosos serem negros, para os quais a música era uma forma de mobilidade social e se fossem considerados bons músicos poderiam ser livres. Nessa mesma época, em 1780, despontou no Rio de Janeiro a cantora lírica conhecida como Lapinha. Teve grande sucesso nas óperas no Brasil e em Portugal. Naquela época existiam restrições contra a atuação de mulheres e as raciais por ser negra e ela teve que quebrar estas barreiras. O piano tornou-se o instrumento mais tocado pelas mulheres, muitas delas tiveram projeção internacional, conforme retratado por Kilza Setti:

No Brasil, ainda do início deste século, a música só era liberada à mulher através de poucos canais admitidos pela aristocracia. Apenas o canto e piano eram práticas aconselhadas, não, porém na área profissional. Só aos poucos foram sendo liberados o violão, os instrumentos de sopro e os de percussão (Setti, 1985).

A luta por um posicionamento social e cultural por parte das mulheres musicistas foi gradativo. Podemos destacar algumas mulheres de grande expressividade no cenário musical brasileiro do final do século XIX, que, de uma forma ou de outra, na performance instrumental, educação e composição, sobrepujaram essas amarras. Entre elas, Chiquinha Gonzaga (1847-1935), pianista, violonista, compositora – considerada a primeira maestrina brasileira em um período em que, culturalmente, a sociedade estava repleta de conceitos androcêntricos. Filha de pai militar e mãe escrava alforriada, aprendeu a ler, escrever, tocar piano e compor. Ficou



conhecida por ser a pioneira das mulheres instrumentistas e compositoras, também se tornando a primeira a reger uma orquestra brasileira. Ela quebrou paradigmas da época como deixar casamentos que a impediam de exercer a música, tocar piano publicamente e se sustentar, visto que a atividade musical era reservada às mulheres apenas no ambiente doméstico. Conforme Edinha Diniz (2009): “Chiquinha Gonzaga não estava a serviço da pátria, nem da humanidade, nem de um marido. Estava a serviço de si mesma, de suas vontades e desejos. Só que isso não era permitido a uma mulher”. O fato de Chiquinha compor caracteriza mais uma transgressão: a mulher podia interpretar, mas não criar e tornar-se maestrina, pois todas essas posições eram destinadas aos homens.

Somente a partir do século XX é que as mulheres começaram a realmente aparecer em público, estudar em instituições e conquistar posições de destaque, mas enfrentando todo o silenciamento e crítica. Muitas mulheres começaram a lecionar em instituições de renome, como no Imperial Conservatório de Música e no Instituto Nacional de Música (Freire; Portela, 2013, p. 67). As mulheres sempre estiveram presentes na produção musical brasileira, sem que isso fosse registrado. Uma das hipóteses desse apagamento das mulheres na história da música é a de que: “os musicólogos, durante muito tempo de estudo, focaram em tratados e manuscritos para documentação e não se atentaram à sociologia da música, tal como a situação econômica dos músicos, acesso à educação e a “estratificação da profissão” (Bowers e Tick, 1986, p. 3).

Entretanto, ao longo dos últimos anos o papel da mulher está sendo revisto, constituindo um novo campo de estudos chamado estudos de gênero. As pesquisas originadas no campo dos estudos culturais, da antropologia, da musicologia e da história têm mostrado novos caminhos para se pensar o trajeto feminino que permeiam a música. A tradição musicológica esteve sempre mais voltada para análises formais do que para questões sensíveis às humanidades, em cujo âmago está o ponto de vista masculino. Entre os autores(as) que realizaram trabalhos sobre compositoras brasileiras citamos: Amaral (2017), Araujo (2020), Carvalho (2010), Garcia (2021), Hart (2015), Holanda (2006), Moiteiro (2015), Neiva (2006 e 2018), Silva (2015), Silva (2017), Silva (2018) e Zerbinatti (2022). No livro “Mulheres Compositoras”, Nilcéia Barancelli (1987) apresenta informações biográficas e fontes suficientes que mostram os caminhos que muitas mulheres musicistas percorreram. Essa publicação contabiliza 168 biografias de compositoras brasileiras.



Podemos também encontrar a rede “Sonora – músicas e feminismos” criada em 2015, voltada ao estudo, divulgação e promoção de atividades em torno das mulheres na música. Outro meio de divulgação e pesquisa é o site “*Donne, Women in music*”, com uma lista de mais de 5000 compositoras brasileiras. Silva (2017) relata no seu artigo a ausência de mulheres nas programações de música no Brasil:

...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. (Silva, 2017, p. 51)

A seguir desenvolvemos a respeito de compositoras brasileiras que apresentam obras para viola de arco.

3 A viola em contexto

Uma situação em particular nos convenceu da importância e necessidade de compartilhar a listagem de obras de compositoras para viola de arco, instrumento da autora desse trabalho, e sobre a inexistência de pesquisas realizadas sobre as compositoras brasileiras. Na literatura e pedagogia do instrumento existem obras de compositoras internacionais renomadas, como as violistas e compositoras Rebecca Clarke (1886–1979) e Lillian Fuchs (1901–1995), mas não constam obras de compositoras brasileiras.

Rebecca Clarke estudou viola com Lionel Tertis e saiu de casa aos vinte e poucos anos para iniciar uma carreira profissional, uma atitude ousada para uma inglesa da época. Sustentou-se por duas décadas como solista, musicista de câmara e orquestradora. O sucesso como compositora começou na Competição do Festival de Música de Câmara de Berkshire com sua Sonata para Viola e Piano de 1919, que foi vice-campeã. A sonata originalmente empatou em primeiro lugar com a Suíte para viola de E. Bloch. A autora Sarah Marie Hart (2015) relata que a revelação da identidade de Clarke no concurso causou muita surpresa ao comitê quando viram que era uma mulher e resultou no favorecimento da Suíte de Bloch. Suas



composições para viola são: *Morpheus for Viola and Piano*, 1917; *Lullaby for Viola and Piano*, 1918; *Piano Trio*, 1921; *Dumka for Violin, Viola, and Piano*, [1941] e *Prelude, Allegro, and Pastorale for Viola and Clarinet*, 1941.

Lillian Fuchs foi muito elogiada como uma das primeiras grandes violistas americanas. Ensinou viola e treinou música de câmara em conservatórios e festivais de alto nível. Fuchs estudou composição no início dos anos 1920 no Institute of Musical Art (parte da Juilliard School). Ela ganhou prêmios por várias obras e publicou os *Fifteen Characteristic Studies* em 1965, o último de seus três livros de exercícios técnicos para a viola, em contraste com muitos estudos de viola emprestados do repertório do violino. Ela completou os *Doze Caprichos* para viola primeiro, mas as peças eram tão difíceis que ela desenvolveu os outros dois livros para ajudar os violistas a construir sua técnica em etapas.

Neste contexto, em dissertação de mestrado Guerra (2017), apresentou reflexões sobre os estados de invisibilidade ou amplo desconhecimento que cercam obras para viola de compositoras brasileiras, na qual são listadas obras para viola de compositores brasileiros como: Antônio Borges-Cunha, Camargo Guarnieri, César Guerra Peixe, Claudio Santoro, Cyro Pereira, Flausino Vale, Francisco Mignone, Heitor Villa-Lobos, Mario Ficarelli, Radamés Gnattali e Liduino Pitombeira². As pesquisas desenvolvidas têm envolvido edição de partitura, análise histórica e musical, análise técnico-interpretativa com vistas à execução musical de obras de compositores homens, evidenciando assim a inexistência de trabalhos relacionados com as mulheres.

Atualmente, estamos realizando uma pesquisa em diversos meios disponíveis sobre as compositoras brasileiras que apresentam obras para viola solo e viola em outras formações de câmara. Até o momento foram encontradas 12 compositoras, em um total de 126 nomes pesquisados, listadas por ordem alfabética e com as respectivas obras. Listagem no Quadro 1:

Quadro 1: Compositoras brasileiras e suas obras com viola

COMPOSITORAS	OBRAS COM VIOLA
Clarice Assad (b.1978)	<i>Metamorfose (2017) para viola e piano</i>
Eunice Katunda (1915-1990)	<i>Cantiga de Cego (1964) para viola e piano</i>
Francisca Aquino (1956- 2019)	<i>Gosto de brasil, Beira-mar, Santa Teresa, Nazareth para todos, Música Brasileira para o Iniciante, Nina (2 violas e</i>

² Ver dissertação de Neto (2018)



	<i>piano), Duas Miniaturas Brasileiras, Atrahente, Não insistas, rapariga!, Prelúdio Coral</i>
Ilza Nogueira (b.1948)	<i>Brasil (1959) para viola e piano</i>
Jocy de Oliveira (b.1936)	<i>Mobius II para viola, violoncelo e eletroacústica</i>
Lycia de Biase Bidart (1910-1991)	<i>O Lago (1965) para viola e piano, Serenata (1974) para viola e piano, Viola do céu (1974) para viola e piano, Estudo (1974) para duas violas, Danças ameríndias brasileiras: estudo em quartas (1974) para violino e viola, Estudo em quintas (1974) para violino e viola, Estudos sobre os intervalos de 2^{as} 3^{as} 4^{as} 5^{as} 6^{as} 7^{as} (1973) para violino, viola e piano</i>
Lourdes Joséli da Rocha Saraiva (b. 1966)	<i>Poem to an Ancient Tree para viola solo</i>
Maira Cimpleris (b.1979)	<i>The Devil in the Belfry: rapsódia para viola e orquestra</i>
Marisa Rezende (b.1944)	<i>Diálogos para viola solo (2019)</i>
Silvia de Lucca (b.1960)	<i>Rose-Vergé (2019) para viola</i>
Tatiana Catanzaro (b.1976)	<i>Intarsia para viola e sons eletrônicos (2011/2012)</i>
Valéria Bonafé (b.1984)	<i>Estudo sobre os estados da matéria (viola)</i>

Fonte: elaborado pela autora (2025). Foram encontradas 12 compositoras para 27 obras com viola.

Na sequência, das compositoras brasileiras que escreveram para viola, as quais se obteve informações, entre duas precursoras e duas mais recentes encontram-se concisamente biografadas, entre elas: Lycia De Biase Bidart (1910-1991), Eunice Katunda (1915-1990), Silvia De Lucca (1960-) e Valéria Bonafé (1984-).

- Lycia De Biase Bidart foi compositora, pianista e maestrina. Nasceu no interior do Espírito Santo e ainda jovem mudou-se para o Rio de Janeiro para estudar música, onde teve o seu principal mentor, o compositor italiano Giovanni Giannetti. Escreveu mais de 400 obras com diversas formações instrumentais. Estreou e regeu algumas de suas composições no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e em outras instituições. Lycia doou a maioria de suas composições para a Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), em 1989. Ela sentia grande admiração pela natureza e a utilizava como inspiração para compor, assim como o apego pela família está presente nos títulos de composição e dedicatórias de peças. Compôs repertório com o instrumento viola (vide Quadro 1).

- Eunice Katunda, natural do Rio de Janeiro, estudou com Branca Bilhar e Oscar Guanabarro e, além de pianista, foi compositora e regente. Como compositora experimentou técnicas e estilos diversos, como o tonalismo nacionalista, o impressionismo, o atonalismo livre e o dodecafonismo, teve sua obra executada no Brasil e no exterior, além de ter participado



ativamente do Grupo Música Viva. Compôs cerca de 80 obras entre peças solo, vocal, câmara e orquestra, além de arranjos para várias formações.

- Silvia De Lucca é natural de São Paulo, possui graduação em piano e psicologia. Fez o 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.

- Valéria Bonafé 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.

Considerações Finais

Não obstante a crescente presença da mulher na música da atualidade, inclusive no âmbito da composição musical, há necessidade de recuperar-se a memória da atuação feminina em períodos anteriores, trazendo-a para o presente, em busca de uma melhor compreensão da própria história, não somente da história de mulheres musicistas, mas também a história da música no Brasil, da qual fazem parte (Freire, Portela, 2013, p. 22). Importa-nos ainda compreender de que maneira e em que medida a viola esteve presente na vida e produção musical de cada compositora a ser pesquisada, reconhecer elementos estilísticos presentes em suas obras, contextualizá-los e identificar recursos idiomáticos utilizados.

Procuramos empreender uma compreensão geral do contexto histórico musical através desta investigação preliminar sobre as compositoras brasileiras e suas obras com viola, adotando um processo de análise para buscar entender e reconhecer os valores hierárquicos e



os elementos de estrutura formal, estando este processo a cargo da prática instrumental – preparação da performance – visto que a maior parte das obras ainda não foi tocada e nem gravada.

Revela-se, assim, que um trabalho de investigação sobre a contribuição feminina na história e literatura para viola solo e música de câmara deverá contribuir para a valorização e inserção desta produção na pesquisa em música.

Referências

AMARAL, M. *A mulher compositora e o violão na década de 1970: vertentes analíticas e contextualização histórico-estilística*. 2017. 177 p. Dissertação (Mestrado em Música)- Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

ARAUJO, R.B. *Uma compositora dos séculos XX e XXI: Kilza Setti e suas obras para fagote*. 2020. 116 p. Monografia (Especialização em Música) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2020.

BARONCELLI, N. *Mulheres compositoras*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1987.

BOWERS, J.; TICK, J. *Woman making music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. 1.ed. London: University of Illinois, 1986.

CARVALHO, D.V. *Renome, vocação e gênero: duas musicistas brasileiras*. 2010. 158 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CHUA, D. K. L. *Absolute Music and the Construction of Meaning*. NY: Cambridge University Press, 1999.

DICIONÁRIO GROVE de Música: Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

DINIZ, E. *Chiquinha Gonzaga: Uma história de vida*. Rio de Janeiro: Ed. ZAHAR, 2009.

FREIRE, V. L. B.; PORTELA, A. C. H. *Mulheres compositoras: da invisibilidade à projeção internacional*. In: Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas. ANPPOM, 2013.

GARCIA, N.M. *A trajetória da compositora Lycia de Biase Bidart (1910-1991)*. 2021. 196p. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

GUERRA, A. C. *Concerto para viola e orquestra de cordas de Radamés Gnattali: uma análise*



das implicações de performance nas decisões interpretativas. 2017. 160 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

HART, S. M. - *The violist as Composer*. 2015. 53 f. Thesis (Doctor of Musical Arts)- Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, 2015.

HOLANDA, J. C. *Eunice Katunda (1915-1900) 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, 2006.

LUGONES, M. *Heterossexualismo e o sistema de gênero colonial/moderno*. In: Baptista, M. M. (Org.) *Gênero e Performance: Textos Essenciais 1*. Coimbra: Grácio Editor. 2018, p. 239-270.

MARIZ, V. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MELLO, Ê. L. et al. Postura corporal, voz e autoimagem... *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 31, 2015, p.74-85.

MOITEIRO, Rita de Cássia. *Compositoras brasileiras e o processo de criação musical: uma análise aplicada a musicologia de gênero*. Dissertação de Mestrado pelo Departamento de Música da ECA/USP. São Paulo, 2015.

NEIVA, T.M. *Cinco Mulheres Compositoras na Música Erudita Brasileira Contemporânea*. 2006. 287 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

NEIVA, T.M. *Mulheres Brasileiras na Música Experimental: uma perspectiva feminista*. 2018. 441 p. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

NETO, P. Z. *Aspectos técnico-interpretativos da viola na seresta nº3 para viola e piano de Liduino Pitombeira*. 2018. 70 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2018.

PENDLE, K. *The Fifteenth through the Eighteenth Centuries: Musical Women in Early Modern Europe*; JACKSON, B. G. *Musical Women of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. In: PENDLE, K. (org.). *Woman and music: a history*. 2nd. ed. Indiana: Indiana University Press, 1991, 2001. p. 57-97

ROCHA, E. M. *Nós, as mulheres*. Edição da Autora, 1986.

SAVAGE, Mark (8 de março de 2017). "Cinco compositoras esquecidas serão homenageadas na BBC Radio 3" . BBC.

SETTI, K. *Ubatuba nos contos das praias: estudo do caiçara paulista e de sua produção musical*. São Paulo, Ática, 1985.



SILVA, D.R. *A obra pianística de Marisa Rezende: processo de construção da performance através da interação entre intérprete e compositora*. 2015. 191 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

SILVA, E.M. Compositoras brasileiras no contexto da música erudita: uma história de luta contra a invisibilidade. *Ibermúsicas*, Santiago, p. 46-61, 2017.

SILVA, V.A. *Edição e catálogo comentado das obras não publicadas da compositora Adelaide Pereira da Silva*. 2018. 238 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2018.

TARUSKIN, R. (2010). *Música no Século XIX* (História da Música Ocidental de Oxford). Oxford, Inglaterra: Oxford University Press . ISBN 978-0-19-538483-3.

TODD, R. L. (2003). *Mendelssohn: A life in Music*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-511043-2.

ZERBINATTI, C. D. 2022. “Notas de pesquisa, Notas de passagem”. *MusiMid* V.3, no. 1: 145-153.

