

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

THAÍS NASCIMENTO OLIVEIRA

**REFLEXÕES SOBRE MÚSICA E GÊNERO NA UNIVERSIDADE A
PARTIR DE LEVANTAMENTO E ANÁLISE MUSICAL FEMINISTA DE
OBRAS DE MULHERES COMpositoras PARA VIOLÃO**

Porto Alegre

2022

THAÍS NASCIMENTO OLIVEIRA

**REFLEXÕES SOBRE MÚSICA E GÊNERO NA UNIVERSIDADE A
PARTIR DE LEVANTAMENTO E ANÁLISE MUSICAL FEMINISTA DE
OBRAS DE MULHERES COMpositoras PARA VIOLÃO**

Dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestra em Música (área de concentração: Práticas Interpretativas).

Orientadora: Prof^ª. Dra. Isabel Nogueira

Porto Alegre

2022

CIP - Catalogação na Publicação

Oliveira, Thais Nascimento

Reflexões sobre música e gênero na universidade a partir de levantamento e análise musical feminista de obras de mulheres compositoras para violão / Thais Nascimento Oliveira. -- 2022.

190 f.

Orientadora: Isabel Porto Nogueira.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. mulheres compositoras. 2. repertório para violão. 3. epistemologias feministas. 4. análise musical. 5. música e gênero. I. Porto Nogueira, Isabel, orient. II. Título.

THAÍS NASCIMENTO OLIVEIRA

Reflexões sobre música e gênero na universidade a partir de levantamento e análise musical feminista de obras de mulheres compositoras para violão

Dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre em Música (área de concentração: Práticas Interpretativas).

Orientadora: Prof^a. Dra. Isabel Nogueira

Aprovada em: Porto Alegre, 29 de março de 2022.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Isabel Porto Nogueira - UFRGS (Orientadora e Presidente da banca)

Prof.^a Dr.^a. Tânia Mello Neiva - UFPB

Prof.^a Dr.^a. Patrícia Pereira Porto - UCS

Prof. Dr. a Marcos Vinícius Araújo - UFRGS

à Mayara Amaral (em memória)

AGRADECIMENTOS

À orientadora, música, compositora, professora e doutora Isabel Nogueira, por todos os ensinamentos, o apoio, e as orientações ao longo do curso e da escrita da dissertação.

Ao professor, músico e orientador artístico Marcos Araújo por todos os ensinamentos ao longo do curso, em especial para os recitais de mestrado.

À banca examinadora formada pelas professoras Patrícia Porto, Tânia Neiva e professor Marcos Araújo, pela gentileza do aceite e ensinamentos na avaliação do trabalho.

Às instituições públicas de ensino, em especial à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), trabalhadores, professores do Programa de Pós-Graduação em Música e colegas pelos ensinamentos e incentivo. Ao grupo de pesquisa Educação Musical e Cotidiano (EMCO), coordenado pela professora Jusamara Souza, por todos os ensinamentos.

Às (aos) colegas e estudantes do Curso Técnico em Instrumento Musical e Projeto Prelúdio do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul - IFRS, por o todo aprendizado e a experiência que desenvolvi como professora substituta ao longo de boa parte do mestrado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, pela bolsa de estudos ao final do curso.

À minha família, por todo amor e incentivo, em especial à minha mãe Natalina Nascimento Oliveira e ao meu pai Paulo Roberto Silveira de Oliveira; igualmente às minhas gatas Sofia Cristina, Brisa Maria e ao gato Sheldon, ao Chico e ao companheiro Humberto Amorim.

Às minhas amigas, em especial à Luz Gonçalves, amiga, parceira intelectual e musical.

Ao Povo da ginga e à Capoeira, por me fazerem viver com mais gingado.

À Mayara Amaral (1989-2017, vítima de feminicídio), a quem dedico essa dissertação e o projeto Mulheres Compositoras para Violão, pelos ensinamentos e a inspiração profissional e de vida. Também à Ilda Cardoso e Pauliane Amaral, respectivamente mãe e irmã de Mayara, pelo incentivo e o acolhimento da dedicatória deste projeto, bem como pela gentileza do compartilhamento de informações e materiais.

*“...Abençoa todas as mulheres, as baixas, as altas, gordas, brancas,
as pretas, as trans e as travestis...”*

Luz Gonçalves

RESUMO

Esta dissertação de mestrado tem como objetivo principal refletir sobre música e gênero na universidade a partir do repertório para violão interpretado nesse contexto, propondo levantamento e análise musical feminista de um recorte de obras de mulheres compositoras, das quais construí interpretação nos recitais de mestrado: *Prélude, Allemande, Sarabande e Gigue* de Mlle Bocquet (?-1660), *Su un tema di Mercadante* de Emilia Giuliani-Guglielmi (1813-1850), *Carnaval de Venise* de Catharina Pratten (1821-1895), *Impresiones Argentinas* de María Luisa Anido (1907-1996) e *Suíte Imperial* de Clarisse Leite (1917-2003). O referencial teórico das discussões de gênero aqui propostas delineiam a produção do campo de música e gênero e o olhar das epistemologias feministas, através dos trabalhos de Margareth Rago (1996), Linda O'keeffe e Isabel Nogueira (2018), Camila Zerbinatti, Isabel Nogueira e Joana Pedro (2018), Tânia Neiva (2018), Lucy Green (1997) e a metodologia de análise musical feminista de Ellie Hisama (2000). As reflexões no âmbito da universidade dialogam com dados recolhidos em provas específicas sobre o repertório para violão solo requerido, sendo quase estritamente de homens compositores e de perfil semelhante ao repertório interpretado em cursos de bacharelado e licenciatura em música. Assim, tematizo repertório como currículo sendo um conceito em potencial para refletir sobre gênero, devido às relações de poder e estrutura patriarcal desse processo. Proponho essas reflexões de forma inerente com a prática interpretativa no violão, que por sua vez expressa essas relações através da escolha de repertório. Portanto, fiz um levantamento de obras de mulheres compositoras para violão solo com partituras a partir da pesquisa de Mayara Amaral (2017), da listagem de Heike Matthiesen (2020), demais referenciais e contatos colaborativos, realizando a análise do recorte das cinco obras escolhidas. Através dessa pesquisa foi possível refletir sobre a desigualdade de gênero ainda presente no repertório para violão interpretado na universidade e contribuir com o levantamento de repertório composto por mulheres, trazendo informações sobre obras e compositoras, além de expor o processo de ressignificação que a pesquisa feminista provocou em minha prática interpretativa. Por meio de relatos do projeto *Mulheres Compositoras para Violão*, foi possível comentar a difusão desse repertório no cenário musical, bem como mencionar iniciativas individuais e coletivas na busca de incorporar a diversidade de gênero na performance violonística.

Palavras-chave: mulheres compositoras; repertório para violão; epistemologias feministas; análise musical; música e gênero.

ABSTRACT

This master's dissertation has as main objective to reflect on music and gender at the university from the repertoire for guitar interpreted in this context, proposing a feminist musical survey and analysis of a cut of works by women composers, of which I construct interpretation in the master's recitals: *Prélude, Allemande, Sarabande e Gigue* by Mlle Bocquet (?-1660), *Su un tema di Mercadante* by Emilia Giuliani-Guglielmi (1813-1850), *Carnaval de Venise* by Catharina Pratten (1821-1895), *Impresiones Argentinas* by María Luisa Anido (1907-1996) and *Suíte Imperial* by Clarisse Leite (1917-2003). The theoretical framework of gender discussions proposed here outlines the production of the field of music and gender and the look of feminist epistemologies, through the works of Margareth Rago (1996), Linda O'keeffe and Isabel Nogueira (2018), Camila Zerbinatti, Isabel Nogueira and Joana Pedro (2018), Tânia Neiva (2018), Lucy Green (1997) and the methodology of feminist music analysis by Ellie Hisama (2000). Reflections within the university dialogue with data collected in specific tests on the repertoire for solo guitar required, being almost strictly of male composers and with a profile similar to the repertoire performed in bachelor and degree courses in music. Thus, I thematize repertoire as curriculum being a potential concept to reflect on gender, due to the power relations and patriarchal structure of this process. I propose these reflections inherently with the interpretive practice on the guitar, which in turn expresses these relationships through the choice of repertoire. Therefore, I did a survey of works by women composers for solo guitar with sheet music based on the research of Mayara Amaral (2017), the list of Heike Matthiesen (2020), other references and collaborative contacts, performing the analysis of the cut of the five chosen works. Through this research, it was possible to reflect on the gender inequality still present in the repertoire for guitar played at the university and to contribute to the survey of a repertoire composed of women, bringing information about works and composers, in addition to exposing the process of resignification that feminist research provoked in my interpretive practice. Through reports from the *Mulheres Compositoras para Violão* project, it was possible to comment on the diffusion of this repertoire in the music scene, as well as to mention individual and collective initiatives in the search to incorporate gender diversity in guitar performance.

Keywords: women composers; repertoire for guitar; feminist epistemologies; musical analysis; gender and music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Prélude</i> de Mlle Bocquet - primeiro sistema.....	p.77
Figura 2 - <i>Allemande</i> de Bocquet – primeiros dois sistemas.....	p.78
Figura 3 - <i>Sarabande</i> de Bocquet – primeira seção.....	p.79
Figura 4 - <i>Gigue</i> de Bocquet – primeiros dois sistemas.....	p.80
Figura 5 - <i>Gigue</i> de Bocquet – compassos de 8 a 10 enumerados.....	p.80
Figura 6 - Emilia Giuliani-Guglielmi em desenho de Franz Nadorp, Roma 1839....	p.84
Figura 7 - Tema de <i>Variazioni su un tema di mercadante</i> de Emilia Giuliani-Guglielmi - três primeiros sistemas.....	p.88
Figura 8 - Variação 1 de <i>Variazioni su un tema di mercadante</i> de Emilia Giuliani-Guglielmi - três primeiros sistemas.....	p.89
Figura 9 - Variação 2 de <i>Variazioni su un tema di mercadante</i> de Emilia Giuliani-Guglielmi - três primeiros sistemas.....	p.90
Figura 10 - Variação 3 de <i>Variazioni su un tema di mercadante</i> de Emilia Giuliani-Guglielmi - três primeiros sistemas.....	p.91
Figura 11 - Variação 4 de <i>Variazioni su un tema di mercadante</i> de Emilia Giuliani-Guglielmi - três primeiros sistemas.....	p.92
Figura 12 - Variação 4 de <i>Variazioni su un tema di mercadante</i> de Emilia Giuliani-Guglielmi - último sistema.....	p.92
Figura 13 - Finale de <i>Variazioni su un tema di mercadante</i> de Emilia Giuliani-Guglielmi - dois primeiros sistemas.....	p.93
Figura 14 - Variação 2 de <i>Variazioni su un tema di mercadante</i> de Emilia Giuliani-Guglielmi - compasso 5.....	p.94
Figura 15 - Catharina Pratten.....	p.95
Figura 16 - Introdução de <i>Carnaval de Venise</i> de Catharina Pratten- três últimos sistemas.....	p.99
Figura 17 - Tema de <i>Carnaval de Venise</i> de Catharina Pratten.....	p.100
Figura 18 - Variação 1 de <i>Carnaval de Venise</i> de Catharina Pratten - primeiros dois sistemas da segunda parte.....	p.101
Figura 19 - Variação 2 de <i>Carnaval de Venise</i> de Catharina Pratten - primeiros dois sistemas.....	p.101
Figura 20 - Variação 3 de <i>Carnaval de Venise</i> de Catharina Pratten - primeiros dois sistemas.....	p.102

Figura 21 - Variação 4 de <i>Carnaval de Venise</i> de Catharina Pratten - primeiros três sistemas.....	p.102
Figura 22 - Variação 5 de <i>Carnaval de Venise</i> de Catharina Pratten - primeiros dois sistemas.....	p.103
Figura 23 - Variação 6 de <i>Carnaval de Venise</i> de Catharina Pratten - primeiros dois sistemas.....	p.103
Figura 24 - Variação 7 de <i>Carnaval de Venise</i> de Catharina Pratten - primeiros dois sistemas.....	p.104
Figura 25 - Variação 7 de <i>Carnaval de Venise</i> de Catharina Pratten - sistema final.....	p.104
Figura 26 - María Luisa Anido. Fonte: Festival Internacional de Guitarra María Luisa Anido.....	p.105
Figura 27 - <i>Prelúdio Pampeano</i> de María Luisa Anido - primeiros dois sistemas.....	p.110
Figura 28 - <i>Prelúdio Pampeano</i> de María Luisa Anido - compassos 7 ao 12 enumerados.....	p.110
Figura 29 - Célula rítmica da vidala com especificações dos toques da mão da boca do violão.....	p.111
Figura 30 - <i>Prelúdio Pampeano</i> de María Luisa Anido - últimos dois sistemas - compassos 37 ao 44 enumerados.....	p.112
Figura 31 - Clarisse Leite. Foto da capa do vídeo com a gravação da entrevista à Yara Ferraz e Almeida Prado, pelo Instituto do Piano Brasileiro.....	p.113
Figura 32 - <i>Suíte Imperial</i> de Clarisse Leite - Parte da capa da foto do manuscrito autógrafo.....	p. 117
Figura 33 - <i>Suíte Imperial</i> de Clarisse Leite - Parte da capa da obra editada pela Musicália.....	p.117
Figura 34 - <i>I. Sinhá Moça Chorou</i> da <i>Suíte Imperial</i> de Clarisse Leite - primeiros dois sistemas.....	p.118
Figura 35 - <i>II. Minha Rêde e Meu Violão</i> da <i>Suíte Imperial</i> de Clarisse Leite - primeiros dois sistemas.....	p.119
Figura 36 - <i>I. Sinhá Moça Chorou</i> da <i>Suíte Imperial</i> de Clarisse Leite - Versão em Mi menor - primeiros dois sistemas.....	p.120
Figura 37 - <i>III. Senzala (batuque)</i> da <i>Suíte Imperial</i> de Clarisse Leite - primeiros dois sistemas.....	p.121

Figura 38 - Suíte Nazaré de Eunice Katunda - III. Chorinho - primeiros dois sistemas.....p.142

APÊNDICE – Levantamento de obras de mulheres compositoras para violão.....p.164

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Período Barroco (séculos XVII e 1^a metade do XVIII).....p.164

Quadro 2: Período Clássico-Romântico (2^a metade do século XVIII - XIX).....p.165

Quadro 3: Final do séc. XIX e período Contemporâneo (séc. XX-início do XXI)..p.166

Quadro 4: Século XX, XXI e atuantes – brasileiras.....p.171

Quadro 5: Compositoras atuantes - internacionais.....p.175

SUMÁRIO

Introdução.....	16
Capítulo 1: Música e gênero e Epistemologias feministas.....	25
1.1 O campo de música e gênero e o olhar das epistemologias feministas na pesquisa e na análise musical.....	25
1.2 Referencial teórico e revisão de literatura sobre mulheres compositoras para violão.....	36
Capítulo 2: Reflexões sobre música e gênero na universidade.....	45
2.1 O repertório como currículo.....	46
2.2 A questão de gênero no repertório das provas específicas para ingresso nos cursos de violão nas universidades federais e estaduais brasileiras: um recorte	49
Capítulo 3: Análise musical feminista de obras selecionadas de mulheres compositoras para violão.....	57
3.1 Levantamento de obras de mulheres compositoras para violão.....	59
3.2 Análise musical feminista.....	68
3.2.1 <i>Prélude, Allemande, Sarabande e Gigue</i> de Mlle Bocquet (França, ?-1660)..	71
3.2.2 <i>Variazioni Su un tema di Mercadante</i> de Emilia Giuliani-Guglielmi (Áustria, 1813-1850).....	83
3.2.3 <i>Carnaval de Venise</i> de Catharina Pratten (Alemanha, 1821-1895).....	94
3.2.4 <i>Impresiones Argentinas</i> de María Luisa Anido (Argentina, 1907-1996).....	105
3.2.5 <i>Suíte Imperial</i> de Clarisse Leite (Brasil, 1917-2003).....	112
Capítulo 4: A construção interpretativa: relatos do projeto Mulheres Compositoras para Violão e dos recitais de mestrado.....	124
4.1 Relatos sobre o projeto Mulheres Compositoras para Violão.....	126
4.2 A construção interpretativa dos recitais de mestrado: as obras na universidade.....	136
Considerações finais.....	149

Referências.....	156
-------------------------	------------

INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado tem como objetivo principal refletir sobre música e gênero na universidade a partir do repertório para violão interpretado nesse contexto, propondo um levantamento e análise musical feminista de um recorte obras de mulheres compositoras. Para isso, inicialmente apresento o campo de música e gênero e o olhar de pesquisa das epistemologias feministas, onde a temática sobre mulheres compositoras é situada, observando questões de gênero na escolha curricular do repertório para violão nos cursos de graduação em música, bacharelado e licenciatura, de universidades estaduais e federais brasileiras. Constatando que esse repertório é praticamente estrito a homens compositores, intersecciono o levantamento e análise de obras a demais projetos artísticos e acadêmicos que visam, como objetivo específico, uma práxis de ações para contribuir com a evidenciação da produção de mulheres.

As cinco obras selecionadas para a análise são: *Prélude, Allemande, Sarabande e Gigue* de Mlle Bocquet (França, ?-1660), *Su un tema di Mercadante* de Emilia Giuliani-Guglielmi (Áustria, 1813-1850), *Carnaval de Venise* de Catharina Pratten (Alemanha, 1821-1895), *Impresiones Argentinas* de María Luisa Anido (Argentina, 1907-1996) e *Suíte Imperial* de Clarisse Leite (São Paulo/Brasil, 1917-2003). Essas cinco obras, dentre as demais peças que comento no capítulo final sobre a minha construção interpretativa, fizeram parte dos dois recitais obrigatórios do curso de Mestrado em Música - Práticas Interpretativas, do qual esta dissertação faz parte. Tal recorte de obras também está presente no levantamento de compositoras para violão (principalmente para violão solo) que é citado no apêndice, ao final desta dissertação.

Apesar dessas cinco compositoras terem uma produção composicional vasta, a escolha dessas obras se deu principalmente por serem das poucas cujas partituras pude acessar ao longo da pesquisa, como foi o caso das peças de Mlle Bocquet, Emilia Giuliani e Catharina Pratten. Tenho acesso às partituras de quase todas as obras da María Luisa Anido; já a *Suíte Imperial*, de Clarisse Leite, é a única obra para violão solo da compositora brasileira. Tal acesso mais imediato pode se justificar por minha proximidade cultural e temporal com as duas últimas compositoras: ambas latinoamericanas que viveram no século XX. No entanto, também sugere que ainda precisamos de mais pesquisas que pautem o resgate

dessas partituras, uma vez que as três compositoras europeias, conforme apresento nas análises, compuseram centenas de obras. Essa produção ainda pode estar manuscrita ou mesmo perdida, o que indica um dos problemas da invisibilidade de gênero.

No capítulo 1, apresento o campo de música e gênero e sua origem nos estudos de gênero, precedidos pela descrição de movimentos feministas historicizados por Tânia Neiva (2018). Considero o histórico e a produção de pesquisa emergente no Brasil, referenciando Camila Zerbinatti, Isabel Nogueira e Joana Pedro (2018), descrevendo eventos, grupos de pesquisa e movimentos dentro e fora da academia. Em seguida, faço a relação destes com o olhar das epistemologias feministas, conceitualizadas por Margareth Rago (1998) a partir das abordagens e críticas. Esse olhar fundamenta as reflexões sobre música e gênero na universidade e se articula com a metodologia de análise musical feminista proposta por Ellie Hisama (2000). Para situar o estado da produção específica de músicas compostas para violão, reviso a produção acadêmica sobre mulheres compositoras para esse instrumento e os trabalhos que trazem questões de gênero na prática violonística.

No capítulo 2, relaciono as reflexões dessa produção no contexto acadêmico específico, discorrendo sobre a escolha de repertório nos currículos dos cursos de graduação em música, licenciatura e bacharelado, de universidades federais e estaduais brasileiras, especificamente para violão, meu instrumento de ênfase e objeto de estudo central da presente pesquisa. Para isso, faço o levantamento de informações sobre alguns dos autores que constituem o repertório que é interpretado nesse contexto, através da relação com obras requeridas em editais de provas específicas para ingresso nos cursos superiores de música das referidas universidades. Considerando um recorte de 15 universidades, abrangendo cursos de licenciatura e 12 cursos de bacharelado, com editais publicados entre o período de 2016 a 2020, constato que 100% do repertório solicitado em tais documentos é formado por obras de homens compositores.

Com base no referencial teórico sobre os conteúdos das provas específicas (GOUVEIA, 2016) e de dados da pesquisa de Scarduelli e Fiorini (2015), é possível identificar semelhanças entre o repertório requerido nas provas específicas com o repertório interpretado ao longo dos cursos. A pesquisa de Roberta Gouveia (2016), sobre os processos de avaliação das provas específicas, reafirma a similaridade

entre o conteúdo dos testes de admissão e o currículo desenvolvido ao longo dos cursos, o que se expressa através dos testes de percepção, teoria musical e do repertório musical solicitado. Scarduelli e Fiorini (2015) comentam dados de questionário que aplicaram com docentes de cursos de bacharelado com ênfase em violão, mencionando compositores cujos nomes e obras ensinadas são, conforme constato, as mesmas requeridas nos exames de admissão.

O repertório para violão interpretado na universidade é parte do currículo formativo da(o) instrumentista, sendo componente central do conteúdo a ser cumprido nas disciplinas de instrumento, ou seja, o eixo mais decisivo dos cursos de bacharelado com esta ênfase e também de alguns cursos de licenciatura com disciplinas individuais e prova específica semelhante. Sob essa ótica, penso que esse currículo é uma prática potencialmente propícia para discutir diversidade de gênero, visto que existe uma não-presença de obras de compositoras. Pontue-se, ainda, que essa ausência não se restringe às mulheres, mas intersecciona as questões de gênero com sexualidade, raça e classe, por exemplo.

Para melhor entender a noção de repertório como currículo, no capítulo 2, dialogo com os trabalhos de: Pereira (2014), em torno do conceito bourdianiano de *habitus conservatorial* e a conservação de uma escolha de repertório apoiada na cultura hegemônica, prática originada nos conservatórios de música, que, no Brasil, originaram os cursos superiores das universidades; Almeida (2010), Sá e Leão (2015) e Barbosa e Lima (2019), sobre educação e currículo no ensino de música e a disputa de interesses na escolha de repertório; e Santiago e Ivenicki (2017) e Novo e Guimarães (2020), pautando a análise de currículos de música em universidades e conceituando o repertório como um dos principais pilares que compõem o currículo dos cursos de música.

Conforme já comentei, a constatação de um currículo hegemônico que não inclui repertório de compositoras é demonstrada, na presente pesquisa, através dos dados recolhidos em provas específicas. No entanto, é preciso frisar que a exclusão de diversidade de gênero também acompanhou minha prática como intérprete durante anos, até despertar do lugar de neutralidade que naturaliza a obliteração da produção de mulheres ao excluí-la da performance. Nesse contexto, ao longo de minha formação, pratiquei e observei colegas e professoras(es) interpretando e ensinando um repertório composto, quase estritamente, por homens compositores,

principalmente homens brancos e cisgêneros, abrangendo obras de diversos períodos históricos e estilos musicais.

Em minha prática como intérprete, esses questionamentos surgiram somente a partir do caso emblemático de feminicídio¹ da colega violonista e pesquisadora sul-mato-grossense Mayara Amaral (1989-2017), o que me causou muito impacto, assim como na comunidade violonística da qual faço parte, e me fez buscar formas de contribuir à luta pela não violência contra a mulher.

Mayara foi uma atuante violonista, professora e pesquisadora residente em Campo Grande/MS e em Goiânia/GO (onde realizou o mestrado), além de profissional que participou de diversos eventos e congressos em outros estados. Ademais, publicou uma pesquisa pioneira sobre mulheres compositoras para violão em sua dissertação de mestrado, realizada na Universidade Federal de Goiás (UFG) e defendida meses antes de ser assassinada, o que potencializou minha revolta em função do silenciamento de uma vida e de uma temática de pesquisa que justamente denunciavam a violência de gênero na música ao pautar a exclusão do repertório de compositoras.

Por essa razão, inspirada pela pesquisa de Mayara e buscando lutar para que a violência contra a mulher não ocorra, concreta ou simbolicamente, também na prática interpretativa por meio da exclusão de nossas produções composicionais, iniciei um amplo levantamento das obras musicais existentes, do qual selecionei um recorte de obras para as análises e para a construção de performances. No capítulo 3, apresento a metodologia do levantamento iniciado, já em 2017, a partir das obras e compositoras pesquisadas por Mayara Amaral (2017)², que foram paulatinamente sendo somadas às mais diversas fontes e caminhos de pesquisa, tais como: a própria revisão de literatura do capítulo 1; a listagem feita por Heike Matthiesen (2020)³; os contatos diretos e indiretos com uma multiplicidade de compositoras

¹ Assassinato de uma mulher pela sua condição de gênero. No Brasil, a lei foi decretada apenas no ano de 2015, durante o governo da primeira e única presidenta mulher brasileira, Dilma Vana Rousseff (Belo Horizonte/MG, 1947). De número 13.104, 9 de março de 2015, a lei sanciona: crime de feminicídio o assassinato de mulheres pela condição de gênero, quando há violência doméstica e familiar e menosprezo ou discriminação à condição de mulher.

Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13104.htm.

Acesso em 26 fev. 2022.

² *Introdução, Ponteio e Toccatina* de Lina Pires de Campos (SP, 1918-2003), *Ponteio n. 1* de Adelaide Pereira da Silva (SP, 1928-2021), *Momentos* de Maria Helena da Costa (RJ, 1939-?), *Estudo n. 1* de Esther Scliar (RS, 1926-1978) e *Prelúdio n. 1* de Eunice Katunda (RJ, 1915-1990).

³ Disponível em:

https://docs.google.com/spreadsheets/d/1Aon-s8y3Y9rDtwcw7M6d5Vbf3yogliyTsstFF5FC4kM/htmlview?urp=gmail_link. Acesso em 10 nov. 2020.

atuantes; além de outras formas que descreverei mais detalhadamente durante esse terceiro capítulo.

Nos dois recitais obrigatórios do curso de mestrado em música - práticas interpretativas, apresentei uma performance trazendo um recorte dessas obras baseando-me em contextualizações e análises musicais da partitura e das trajetórias das compositoras, a partir do referencial de Hisama (2000). Descrevo as análises no capítulo 3, somando informações sobre as obras e as compositoras relacionadas à minha construção interpretativa, descrevendo contextos histórico-sociais e apontando questões de gênero, sempre objetivando contribuir com as reflexões em torno dos temas tratados. Tal processo é acadêmico e artístico, pela união de atividades que descrevo no capítulo 4, realizadas antes e durante o curso de mestrado, através de práticas curriculares e complementares que constituem o projeto intitulado *Mulheres compositoras para violão*, criado por mim em 2017.

Apoiada nas epistemologias feministas e nos estudos de gênero, o projeto dá vida a diversas ações, dentre as quais se destacam o levantamento de obras de mulheres compositoras para violão e a construção interpretativa desse repertório, incluindo gravações, performances públicas e recitais-palestras. Além disso, o projeto também abrange a coordenação ou participação em diversas iniciativas correlatas levadas a cabo em práticas artísticas, pedagógicas e em movimentos sociais, tais como: conferências, rodas de conversa, projetos de ensino com esse repertório e voltado ao público de mulheres, ações sociais em casas de referência para mulheres, organização e participação em coletivos de mulheres, editoração de partituras, publicações de textos, etc. Tal projeto é relatado no capítulo 4 como desfecho e junção das reflexões, do levantamento e das análises em projetos artísticos nos quais atuo, apontando resultados da pesquisa na resignificação de minha prática interpretativa.

A pesquisa no campo de gênero surge dos movimentos feministas impulsionados por lutas pelos direitos das mulheres, do direito à vida à participação na sociedade. Dessa forma,

trabalhar nas ações de pesquisa em gênero, de histórias de mulheres ou das epistemologias feministas é trabalhar com a noção de que existe uma relação de poder desigual entre homens e mulheres [e outros gêneros e interseccionalidades como raça, classe] que se materializa no mundo real através da divisão sexual do trabalho, das violências sofridas pelas mulheres e tantos outros. (NEIVA, 2018, p.8).

Portanto, o presente trabalho tem como olhar de pesquisa as epistemologias feministas, sobre as quais há a metodologia de situar a mulher no centro do processo criativo, perspectiva referenciada em Linda O’Keeffe e Isabel Nogueira (2018), considerando, no presente trabalho, o levantamento, análise e construção interpretativa de um repertório para violão a partir de uma perspectiva feminista.

As epistemologias feministas, descritas por Margareth Rago (1998) no texto *Epistemologia feminista, gênero e história*, apresentam uma crítica ao modo dominante de produção de conhecimento, que historicamente excluiu e continua silenciando o trabalho das mulheres e suas vidas. Assim, esse apoio epistemológico embasa a discussão sobre a relação de poder desigual de gênero expressa no repertório, decorrência desse modelo dominante analisado por Lucy Green (1997) e por ela denominado como patriarcado musical.

O objetivo geral da pesquisa é refletir sobre música e gênero na universidade a partir de discussões afins, como as que envolvem o repertório violonístico interpretado e a evidenciação da produção de mulheres compositoras, por meio do levantamento e análise com perspectiva feminista.

Os objetivos específicos são:

- Analisar o repertório como currículo, considerando o violão na universidade a partir de dados coletados em textos referenciais e nas provas específicas de ingresso nos cursos superiores de música;
- Proporcionar fonte de pesquisa sobre obras de mulheres compositoras através da análise e da compilação de endereços eletrônicos de partituras anexadas no apêndice;
- Contribuir com novas pesquisas que abordem as mulheres compositoras e a renovação de repertório.

Uma das implicações que a pesquisa pode instigar é a contribuição para a construção de uma epistemologia feminista no contexto do violão solo nas universidades federais e estaduais brasileiras, por meio de reflexões sobre gênero nesse contexto e de práticas de investigação e interpretação de obras de mulheres compositoras para violão.

Assim como demonstrarei na revisão de literatura no capítulo 1, ainda são raros os trabalhos que se dedicam ao levantamento de informações e partituras de obras de mulheres para violão e discutem gênero na subárea da música Práticas Interpretativas. Por outro lado, estamos em um momento de crescimento do número

de trabalhos sobre Música e Gênero (ZERBINATTI, NOGUEIRA E PEDRO, 2018), de realização de mais eventos nesse âmbito, de ampliação das oportunidades de discussão sobre a produção científica de música⁴, bem como de surgimento de coletivos de intérpretes e de compositoras⁵, um movimento que, porém, ainda não alcançou decisivamente a pequena produção registrada nas pesquisas específicas em torno do violão. O presente trabalho visa contribuir na reparação de tal lacuna, uma vez que o repertório interpretado nos cursos superiores de música das universidades brasileiras expressa uma estrutura hegemônica que exclui obras de compositoras. Uma consequência indireta dos esforços empenhados nessa dissertação pode vir a ser a geração de um maior interesse na interpretação dessas obras.

Além disso, a escolha do contexto das universidades se dá pela importância dessas instituições para as discussões sobre gênero e suas interseccionalidades, uma vez que cumpre a função de formação educacional e cultural da sociedade. Destaco que, nos últimos anos, tem havido movimentos sobre inclusão e diversidade nas universidades que também inspiraram a presente pesquisa e ajudaram a pensar a questão específica de repertório para violão. Algumas dessas louváveis e necessárias iniciativas podem ser mencionadas, a citar aquelas dirimidas pela UFRGS, instituição na qual fiz este curso de mestrado e anteriormente os cursos de licenciatura e bacharelado: o programa de Ações afirmativas⁶ com políticas para mais igualdade racial; o Notório Saber e Títulos Honoríficos que vêm reconhecendo

⁴ A exemplo do Simpósio temático sobre Música e Gênero na Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), que se relaciona especificamente com a pesquisa em música no Brasil. Nesse ano de 2021 o simpósio, iniciado em 2018, está em sua 4ª edição ampliando as temáticas de diversidade, como podemos observar nos títulos: 2018 – “A produção musical e sonora de mulheres: reflexões sobre processos e práticas a partir de uma perspectiva decolonial”; 2019 - “Música e gênero: reflexões sobre processos e práticas na produção sonora de mulheres”; 2020 - “Música, gênero, corpos e sexualidades: processos, métodos e práticas de produção sonora dos activismos feministas decoloniais” e 2021 – “Música, Gênero, Corpos e Sexualidades: processos, métodos e práticas de produção sonora dos activismos feministas decoloniais e LGBTTTQI+”

⁵ No ano de 2020 surgiu o coletivo *Mulheres Violonistas* através de grupo criado pelas violonistas Roberta Gomes e Mariana Reis na plataforma *whatsapp*, que reúne mulheres violonistas brasileiras de diversas formações e atuações. Através do *Primer Encuentro Internacional de Guitarristas Compositoras de latino-américa*, realizado em 12 de setembro de 2020 via plataforma *zoom*, surgiu a *AIVIC – Associação Internacional de Violonistas Compositoras*, coordenada por mim e pelas violonistas compositoras Ximena Matamoros e Laura Campanér. Ambos os coletivos atuam regularmente nas redes sociais e já realizaram dezenas de eventos lançando vídeos de intérpretes e compositoras pela plataforma *YouTube*.

⁶ Da CAF - Coordenadoria de Acompanhamento do Programa de Ações Afirmativas, órgão de gestão responsável pelas atividades desde 2012, como a política de reserva de vagas por Ações Afirmativas instituída pela UFRGS desde 2008. Mais informações disponíveis em: <https://www.ufrgs.br/acoesaafirmativas/>. Acesso em 04 abr. 2022.

e titulando pessoas pelos saberes e ações socioculturais, a exemplo de mestras e mestres indígenas⁷; o NEAB - Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros, Indígenas e Africanos da UFRGS⁸; o NIEM - Núcleo Interdisciplinar de Estudos sobre Mulher e Gênero⁹; só para ficar em alguns exemplos. Minha própria aprovação no mestrado com esse projeto de pesquisa, com os recitais de obras de compositoras e a orientação científica dessa temática, são também oportunidades que a universidade proporciona para as discussões sobre representatividade que vêm ocorrendo em ações e produções das mais diversas.

A metodologia desta pesquisa consistiu em: realizar análise documental; levantamento de obras de compositoras e exemplos de peças listadas em um apêndice; análise musical feminista de cinco obras escolhidas. A etapa de análise documental verificou dados sobre o repertório violonístico ensinado nas universidades federais e estaduais brasileiras, através do estudo do repertório solicitado nas provas específicas de um recorte de 3 universidades em cada uma das 5 regiões do país¹⁰. O repertório solicitado nessas provas é semelhante ao interpretado ao longo dos cursos, uma vez que os conteúdos dos exames de admissão definem o perfil dos currículos superiores de música das referidas universidades, o que afirmo a partir de Gouveia (2016) e dos dados específicos sobre violão de Scarduelli e Fiorini (2015).

No levantamento de repertório, busquei obras de mulheres compositoras para violão em diversas fontes, tais como livros, revisão de literatura acadêmica, listagens, discos, acervos e bibliotecas. Esse levantamento¹¹ foi organizado no apêndice que consta ao final da dissertação, dividido em quadros representativos dos períodos históricos (barroco; clássico-romântico; século XX; compositoras brasileiras; compositoras atuantes estrangeiras) que apresentam o nome das

⁷ Como em nova resolução aprovada em fevereiro de 2022. Mais informações disponíveis em <https://www.ufrgs.br/pgdr/cepe-ufrgs-aprova-notorio-saber-para-mestres-e-mestras-de-saberes-tradicionais/>. Acesso em 04 abr. 2022.

⁸ Com realização de estudos, eventos, oportunidades profissionais, publicações e demais atividades. Mais informações em: <https://www.ufrgs.br/neab/>. Acesso em 04 abr. 2022.

⁹ Fundado em 1984 com participação de professores, alunos, funcionárias e demais pesquisadores, fomenta, além de estudos e pesquisas, programas, projetos e consultorias. Mais informações em: <http://www.ufrgs.br/nucleomulher/>. Acesso em 04 abr. 2022.

¹⁰ UFPA, UEAP, UFRR, UFPB, UFBA, UECE, UFG, UFMT, UnB, UFRJ, UNESP, UFU, UNESPAR, UDESC e UFRGS.

¹¹ O levantamento também é considerado um recorte e não a totalidade da produção de mulheres para violão, pela abrangência internacional e temporal que envolve essa pesquisa. O objetivo do levantamento que fizemos a partir das fontes descritas e referenciadas no apêndice é demonstrar um panorama com diversidade histórico-estilística, a partir das fontes adotadas, e que há um número expressivo de obras e compositoras

compositoras, suas nacionalidades, as datas de nascimento e morte, além de um a dois exemplos de obras que tenham *links* de partituras ou outras referências (como gravações e/ou *sites* ou contatos das compositoras).

Em relação à metodologia de análise, a perspectiva feminista de Ellie M. Hisama (2000) considera elementos na análise que não são tipicamente incorporados pela visão das abordagens tradicionais formalistas e estruturalistas. Assim, a proposta situa as composições de forma entrelaçada com seus contextos histórico-sociais e de gênero, realizando análises e leituras atentas sobre a vida das compositoras, suas concepções e a relação desses fatores na estrutura das composições, na busca de interpretar e “transmitir uma compreensão da relação entre a estrutura de uma peça e como ela realiza seu trabalho cultural” (HISAMA, 2000, p. 1290).

Descrevi, nas análises do capítulo 3, algumas informações gerais sobre a forma de cada música para situá-las a partir das suas características temporais, formais, harmônicas e temáticas. No entanto, a abordagem geral das análises enfocou a minha concepção sobre as obras, engendrada a partir do processo contínuo de construção interpretativa que se entrecruzou com as diversas referências que tematizaram os aspectos das trajetórias das compositoras e as questões mais gerais sobre os gêneros musicais e contextos.

Espero que o presente trabalho instigue novos questionamentos e possibilidades de pesquisas sobre as diversas obras e compositoras aqui citadas, dentre outros muitos levantamentos que poderão ser feitos. Além disso, a intersecção entre as principais áreas de estudo desta dissertação, como a de análise, a de performance musical e a de gênero, visam contribuir com uma perspectiva conectada na pesquisa em música de forma a considerar mais aspectos variáveis da prática musical, evidenciando seus significados e funções sociais.

Capítulo 1: Música e gênero e Epistemologias Feministas

Nesse primeiro capítulo, apresento definições e produção de trabalhos no campo de Música e gênero, assim como o olhar das epistemologias feministas que originaram a escolha do repertório da pesquisa e embasaram as discussões e a análise das obras selecionadas. Em seguida, foco na produção específica do violão e de mulheres compositoras para o instrumento, tarefas que também apresentam discussões e informações sobre as compositoras e as obras coligidas.

O olhar das epistemologias feministas também me levou à escolha da escrita dessa dissertação em primeira pessoa, incorporando minhas visões de mulher e profissional. Também busquei dialogar com autoras e autores do referencial teórico, identificando-as(os) pelos primeiros nomes, além dos sobrenomes, em vista de valorizar suas identidades, mencionando informações e *links* sobre elas(es), ora no texto, ora em notas de rodapé¹², para que não ocupassem um lugar “desencarnado” nas citações. Tal identificação se baseia na Escrita epistolar que emerge da epistemologia feminista proposta por Camila Ribeiro de Almeida Rezende (2019), questionando a neutralidade e a cientificidade esperada em citações de sobrenomes, apenas, como se fossem autores(as) desencarnados(as).

1.1 O campo de música e gênero e o olhar das epistemologias feministas na pesquisa e na análise musical

Dentro do macro campo da música, música e gênero é um campo em emergência “heterogêneo, híbrido, múltiplo, construído coletivamente, como em uma ‘onda’ de publicações e práticas, que vem emergindo e sendo gradativa e socialmente construído” (ZERBINATTI, NOGUEIRA E PEDRO, 2018, p. 2). O campo estuda as relações de gênero na música a partir de diferentes perspectivas. Segundo as autoras Camila Zerbinatti, Isabel Nogueira e Joana Pedro (2018), dentre as temáticas do campo de música e gênero, é possível encontrar trabalhos sobre historiografias das mulheres, musicologias feministas, atividades musicais de

¹² A partir de informações encontradas no currículo lattes e/ou em sites oficiais das autoras e autores.

mulheres, especialmente de compositoras, mas também sobre outras atuações e papéis em diferentes contextos e sob diversas perspectivas teóricas.

No entanto, a prática de pesquisa sobre mulheres, impulsionada pela busca de nossos direitos em todos os âmbitos e que visa reparar opressões constantes ao longo da história, é originada pelo rompimento com o padrão de conhecimento hegemônico da ótica masculina, do homem como o gênero universal, sobretudo branco, heterossexual, de países desenvolvidos e de classes sociais mais ricas. Por isso, refletir e produzir pesquisas sobre gênero exige um feminismo interseccional, considerando categorias e marcadores sociais para além desse padrão que ainda opera de forma hegemônica nos diversos setores da sociedade.

O feminismo interseccional é um conceito cunhado por Kimberlé Crenshaw¹³ (1959-), em 1989, que evidenciou a tendência de tratar as categorias de opressão, como gênero, raça, classe e outros, de maneira dissociada, sendo que são experiências que representam um fenômeno complexo pela sua interdependência. A autora destaca como uma análise não interseccional muitas vezes exclui as formas de opressão que as mulheres negras sofrem, tornando-as invisíveis nas conceituações, identificações e feminismos que não sejam antirracistas.

Nesse sentido, a partir principalmente do século XXI, tem havido uma ampliação e maior diversificação das abordagens, considerando “questões de gênero, étnicoraciais, de enorme diversidade estética, cultural, subjetiva, geográfica e de classe” (ZERBINATTI, NOGUEIRA E PEDRO, 2018, p. 8), ligadas à construção de epistemologias feministas interseccionais mais amplas, emergidas dessas questões e somando outras discussões, como sexualidade, teoria Queer e movimento LGBTQi+ (ROSA¹⁴, 2010).

¹³ Acadêmica e escritora de uma dentre as principais produções sobre direitos civis, teoria racial crítica, teoria jurídica feminista negra e raça, racismo e direito. Professora de Direito da Universidade da Califórnia, em Los Angeles (Estados Unidos). Mais informações de seu trabalho disponíveis em: <https://www.law.columbia.edu/faculty/kimberle-w-crenshaw>. Acesso em 07 abr. 2022.

¹⁴ Laila Rosa é etnomusicóloga, cantautora, violinista e ativista feminista. É professora do Programa de Pós-Graduação em Música e Programa de Pós-Graduação em Estudos de Gênero, Mulheres e Feminismo da UFBA. Mais informações em seu site, disponível em: <http://www.lailarosamusica.com/>. Acesso em 2 abr. 2022.

O artigo de Camila Zerbinatti¹⁵, Isabel Nogueira¹⁶ e Joana Pedro¹⁷, *A emergência do campo de música e gênero no Brasil: reflexões iniciais*, de 2018, apresenta um levantamento de trabalhos que demonstram a materialidade do campo a partir da década de 1970, no Brasil, com grande crescimento de produção nos últimos anos e principalmente na década de 2010, período no qual as autoras identificam mais de 60% da totalidade das publicações. Nos últimos anos, após essa importante pesquisa de 2018, o crescimento do campo foi ainda maior com a ampliação das oportunidades de discussão sobre a produção científica de música no Brasil.

Como exemplo, cito a realização do Simpósio temático sobre Música e Gênero na Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). No ano de 2021, o simpósio, iniciado em 2018, teve sua 4ª edição ampliando as temáticas de diversidade tratadas, como podemos observar nos títulos: 2018 – “A produção musical e sonora de mulheres: reflexões sobre processos e práticas a partir de uma perspectiva decolonial”; 2019 - “Música e gênero: reflexões sobre processos e práticas na produção sonora de mulheres”; 2020 - “Música, gênero, corpos e sexualidades: processos, métodos e práticas de produção sonora dos ativismos feministas decoloniais”; e 2021 – “Música, Gênero, Corpos e Sexualidades: processos, métodos e práticas de produção sonora dos ativismos feministas decoloniais e LGBTTTQI+”.

No congresso nacional da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), edição de 2021, os estudos de gênero ocuparam um grupo temático especial denominado *Gênero, sexualidade e interseccionalidades e/m Educação Musical*¹⁸, com 10 trabalhos apresentados. Em anos anteriores, a temática esteve

¹⁵ Camila Durães Zerbinatti é violoncelista e pesquisadora. É doutoranda na Área de Concentração de Estudos de Gênero do PPGICH UFSC. Informações disponíveis em: <https://www.escavador.com/sobre/3694028/camila-duraes-zerbinatti>. Acesso em 2 abr. 2022.

¹⁶ Isabel Nogueira é compositora, artista sonora, produtora musical e musicóloga, coordena o Grupo de Pesquisa Sônicas: Gênero, Corpo e Música (UFRGS) e desenvolve projetos artísticos na música experimental. É professora da UFRGS e orientadora dessa dissertação. Informações em seu site, disponível em: <https://isabelnogueira.com.br/>. Acesso em 2 abr. 2022.

¹⁷ Joana Maria Pedro é historiadora, doutora em História Social pela USP e pós-doutora pela Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse. É professora da UFSC e pesquisadora do Instituto de Estudos de Gênero (IEG/UFSC). Mais informações de seu trabalho disponíveis em: <https://www.escavador.com/sobre/666401/joana-maria-pedro>. Acesso em 2 abr. 2022.

¹⁸ Com coordenação de Helena Lopes da Silva, Yanaêh Vasconcelos Mota e Wenderson Oliveira.

presente em demais grupos de trabalho interseccionados com outras perspectivas da educação musical, considerando o congresso nacional realizado em 2019 e os encontros regionais. Também tem sido presente nas edições do congresso da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET)¹⁹, o Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ENABET).

A produção tem feito parte de outros congressos, eventos e publicações científicas na área de música. No ENECIM²⁰, o IX Encontro de Ensino Coletivo de Instrumento Musical, o IV Encontro do Fórum Permanente de Ensino de Instrumentos e Escolas Especializadas de Música, realizado em dezembro de 2020, contou com roda de conversa sobre Mulheres e Grupos Instrumentais²¹ e a apresentação de um trabalho meu sobre a perspectiva de gênero no ensino coletivo²². Em 2021, no IX Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical, o Performus'21, tivemos duas publicações²³ e uma apresentação musical com repertório de compositoras. No mesmo ano, o Simpósio Internacional de Música na Amazônia (SIMA) proporcionou uma mesa redonda sobre gênero junto às temáticas de decolonialidade²⁴ e tecnodiversidade²⁵, além de palestra²⁶ e concerto²⁷

¹⁹ Site oficial disponível em: <https://www.abet.mus.br/>. Acesso em 5 mar. 2022.

²⁰ Produção de trabalhos disponível em: <https://www.emac.ufg.br/p/35316-enecim-anais>. Acesso em 5 mar. 2022.

²¹ Evento disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mKtxj5eA_9w&t=3s. Acesso em 21 dez. 2021.

²² Intitulada *Curso de Violão para Mulheres: a perspectiva de gênero em ensino coletivo de violão e em casa de referência à mulher*. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1YHhObp0g1PZ42Y6mC-Sk05vnslPi3lbf/view?usp=sharing>. Acesso em 5 mar. 2022.

²³ “Performance e performatividade: Movimento corporal na performance sob a abordagem das teorias de gênero”, de Giullia Assmann Knothe, e meu trabalho com reflexões iniciais e dados parciais dessa pesquisa de Mestrado: “Obras de mulheres compositoras para violão: um panorama histórico-estilístico a partir de reflexões sobre música e gênero na universidade”.

²⁴ Segundo Elizabeth de Souza Oliveira e Marizete Lucini (2021), o termo surgiu, ao final do século XX, a partir da necessidade de desconstruir a colonização como um evento acabado, pois este é um processo que ainda tem continuidade, mesmo que de outras maneiras. Assim, a decoloneidade representa “a luta contínua contra as colonialidades impostas aos grupos subalternos” (OLIVEIRA; LUCINI, 2021, p. 98) e, como teoria, reúne um conjunto de conceitos e categorias próprias e necessárias para estudar a experiência desses grupos (como os latinoamericanos pela história de colonização europeia) a partir do olhar, abordagem e metodologias que partam do lugar de fala destes grupos, e não uma mera aplicabilidade de conceitos e metodologias hegemônicas desenvolvidas pelos povos que os colonizaram.

²⁵ Proferida por Wenderson Oliveira, Bê Smith e Yanaêh Vasconcelos, com mediação de Tânia Neiva e Isabel Nogueira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ShwnL11xAoc>. Acesso em 21 dez. 2021.

²⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8GNNiljSWks>. Acesso em 21 dez. 2021.

²⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qtlc2nqHBHM>. Acesso em 21 dez. 2021.

de Ana Paula Segurola²⁸ sobre música para cravo do século XVI, considerando a produção de compositoras e os subsequentes desafios de gênero.

A produção nas universidades também conta com grupos de pesquisa consolidados, a citar alguns: o da UFRGS - Sônicas: Grupo de pesquisas em estudos de gênero, corpo e música²⁹; da UFBA - Feminaria Musical³⁰; da UDESC - Grupo de Pesquisa musicAR: Artisticidade. Cultura. Educação Musical³¹; da UFPel - Grupo de Pesquisa em Diversidade, Antropologia e Música (DIVAMUS)³²; da UFPB - o MUCGES: Música, corpo, gênero, educação e saúde³³; entre outros. Para além dos contextos acadêmicos, uma série de eventos vêm sendo realizados, tais como: Sonora – Ciclo Internacional de Compositoras³⁴, Girls Rock Camp³⁵, entre outros.

²⁸ Organista, cravista, pianista e professora. Página web disponível em:

<http://anapaulasegurola.blogspot.com/>.

Acesso em 5 mar. 2022.

²⁹ Fundado em 2014 pela professora Dra. Isabel Nogueira, coordenadora do grupo. “O grupo desenvolve trabalhos acadêmicos, artísticos e ativistas a partir da reflexão sobre os estudos de gênero, corpo e música como agenciadores de significado na criação sonora, performance e musicologia” - página web disponível em: <https://estudosdegenerocorpoemusica.wordpress.com/>.

Acesso em 04 jan. 2022.

³⁰ Fundado em 2012, integra a linha de pesquisa Gênero, Cultura e Arte do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher (NEIM/UFBA). O grupo discute “produção de conhecimento sobre músicas, feminismos pós-coloniais, feminismo negro, relações étnico-raciais e branquitude, sexualidades, teorias queer, questões concernentes da área da etnomusicologia, performance, educação, música popular e estratégias de enfrentamento às matrizes de desigualdades como o racismo, o etnocídio, o sexismo e a lesbo/homo/transfobia” - página web disponível em: <https://www.facebook.com/feminariamusical/>. Acesso em 04 jan. 2022.

³¹ Fundado em 2016 e coordenado por Vânia Muller. O grupo trabalha sobre “performance musical enquanto um ritual social e na sua produção de subjetividades. Seus estudos fazem interface com neoliberalismo, desigualdade social e decolonialidade, particularmente quanto ao gênero e sua interseccionalidade com a classe e a racialização” - em MÜLLER, Vânia. Historicizando o conceito de gênero: da antropologia feminista à educação musical. Revista da Abem, v. 29, p. 199-213, 2021, disponível em: <http://www.abemeducaçao musical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/952>. Acesso em 04 jan. 2022.

³² Coordenado pelo professor Rafael da Silva Noleto, o grupo tem realizado eventos como o ciclo de palestras promovido no ano de 2021. Vídeos disponíveis no canal do *youtube* em: <https://www.youtube.com/channel/UCexFfcgyhH8H5OOHvmvf5Ag>. Acesso em 24 fev. 2022.

³³ Coordenado pela professora Harue Tanaka. Artigo sobre o grupo disponível em http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499291152_ARQUIVO_FazendoGene ro2017-ArtigoRoseHauligia-05dejulho_final.pdf. Acesso em 11 mar. 2022.

³⁴ Com edições desde 2016, projeto surgiu no Brasil pela hashtag #mulherescriando, iniciativa da musicista Deh Mussulini, que fez com que mulheres espalhadas pelo país apresentassem seus trabalhos nas redes sociais. A repercussão formou uma rede de diversas compositoras que vêm realizando festivais, promovidos já em 74 cidades de 16 países. Portal disponível em: <http://sonorafestival.com/sonora2020/>. Acesso em 24 fev. 2022.

³⁵ O Girls Rock camp Brasil é uma organização comunitária da sociedade civil, sem fins lucrativos, com atividades desde 2013 e baseada no trabalho voluntário e doações. Visa o empoderamento e protagonismo de meninas, crianças e adolescentes de 7 a 17 anos, com atividades musicais de prática instrumental, formação de bandas, composição, além de socialização, oficinas, shows e outras práticas. Portal disponível em: <https://www.girlsrockcampbrasil.org/>. Acesso em 24 fev. 2022.

Essa emergência de publicações e eventos está interligada a outros movimentos políticos, sociais e culturais relacionados a uma quarta onda feminista. Vigente nas primeiras décadas do século XXI, essa onda reúne fatos como:

sanção das duas primeiras leis que combatem diretamente violências de gênero contra mulheres (Lei Maria da Penha - Lei 11340/06, e, Lei do Feminicídio - 13.104/15); eleição e reeleição de nossa primeira presidenta da república (Dilma Rousseff, em 2010 e 2014); grandes manifestações de mulheres (Marchas das Mulheres, Marchas das Mulheres Negras, Marchas das Margaridas, Marchas das Vadias, Primavera das Mulheres, #8M – Greve Internacional De Mulheres, entre várias outras); hashtags de campanhas feministas (#MeuPrimeiroAssédio, #MeuAmigoSecreto, #AgoraÉQueSãoElas, #NenhumaAMenos – diretamente inspirada pela argentina #NiUnaMenos - , entre muitas demais). (ZERBINATTI, NOGUEIRA E PEDRO, 2018, p. 6).

Esses movimentos são precedidos por outros, a partir dos estudos que originaram o campo *História das Mulheres*, na década de 1970, e por produções, ações e lutas que sempre existiram muito antes da teorização dos feminismos. As mulheres sempre passaram por obliterações pela objetificação de seus corpos, seja como força de trabalho escravo ou condições análogas, seja como reprodutoras ou objeto sexualizado. Assim, nossa produção intelectual foi renegada como efeito da lógica dualista do patriarcado, que estabeleceu a divisão sexual do trabalho (SCOTT, 1991). A mesma lógica que privilegia “os acontecimentos da esfera pública e não os constitutivos de uma história da vida privada” (RAGO, 1996, p. 14) e a construção social dos corpos a partir de uma suposta superioridade dos homens que acaba por sustentar discursos, práticas e violências, em um processo que Pierre Bourdieu intitulou de dominação masculina (BOURDIEU, 2002). Os movimentos pelo reconhecimento da vida privada, de casa, e pela participação na vida pública, pelo trabalho digno, passam pelas lutas desde o direito à vida.

Como expressa Tânia Neiva³⁶ (2018), há mulheres que realizaram movimentos há muitos séculos, como a intelectual, poeta e professora Safo de Lesbos (entre os séc. VII e VI a.C) e as religiosas Teresa d’Ávila (1515-1582) e Gabrielle Suchon (1632-1703). Dessa forma, a autora destaca que

³⁶ Tânia Neiva é instrumentista, pesquisadora e compositora. Sua tese de doutorado, referência sobre os movimentos feministas para essa dissertação, foi defendida pela UFPB sob o título “Mulheres Brasileiras na Música Experimental: uma perspectiva feminista”. Disponível em https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/16900?locale=pt_BR. Acesso em 5 mar. 2022.

muito antes do termo feminismo ter sido inventado ou empregado, muitas mulheres iam contra aquilo que suas sociedades haviam lhes destinado. Assim, a palavra feminismo e suas derivadas remetem não só a movimentos de mulheres organizadas em prol de melhores condições de trabalho e vida, de maior igualdade social e de empoderamento feminino, mas também (guardados os devidos anacronismos) a iniciativas particulares de mulheres que conseguiram, a despeito do contexto social desfavorável, realizar atividades consideradas impróprias para elas e alcançaram, muitas vezes, reconhecimento por essas atividades. (NEIVA, 2018, p. 10-11).

Neiva (2018) ainda menciona outras mulheres e movimentos anteriores ao emprego do termo feminismo e das ondas que se desenvolveram, tais como a escritora e dramaturga Olympe de Gouges³⁷ (França, 1748-1793), a escritora Mary Wollstonecraft³⁸ (Inglaterra, 1759 – 1797) e os movimentos abolicionistas que influenciaram as sufragistas. As mulheres negras escravizadas eram força de trabalho, dentro e fora de casa, e objeto sexual dos homens brancos (DAVIS, 2016)³⁹. Com o avanço da industrialização, as mulheres brancas passaram a ser força de trabalho em condições subjugadas, ainda como dependentes dos homens.

Dessa forma surge a primeira onda feminista, ao final do séc. XIX e início do séc. XX, impulsionada pela luta por direitos básicos: o voto, a educação e os direitos trabalhistas. Na segunda onda, entre as décadas de 1960 e 1980, junto ao contexto de pós-guerra e êxodo rural, foram acrescidas a essas mesmas lutas a busca por maior autonomia dos corpos, pautando temas como a contracepção e as creches, além do avanço das discussões teóricas sobre as categorias de homem e mulher. Já na terceira onda, a partir da década de 1990, somam-se as discussões sobre diversidade de gênero, para romper com o binarismo mulher/homem, e de interseccionalidade com raça, classe e geração, considerando como eixo, ainda, a decolonialidade (NEIVA, 2018).

Essas lutas e a soma da pluralidade e desconstrução de conceitos, de maneira não linear e presente em diversos setores e formas possíveis de ação prática (na política, movimentos sociais, educação, pesquisa, arte, outros), constituem os movimentos feministas não relacionados apenas aos direitos das mulheres. Na pesquisa, isso compõe a pluralidade das epistemologias feministas

³⁷ Participante da revolução de 1789, escreveu a “Declaração dos direitos da mulher e da cidadã” (1791) e foi guilhotinada pelo governo francês.

³⁸ Dedicou-se às lutas pelo acesso de mulheres à educação. Em 1791 publicou o livro *Vindication of the Rights of Woman* (Reivindicação dos Direitos da Mulher) na Inglaterra.

³⁹ Angela Davis (1944-) é professora, filósofa, escritora e ativista, sobretudo do movimento negro. A autora escreve sobre gênero no livro *Mulheres, raça e classe*, detalhando, como no capítulo *O legado da escravidão: parâmetros para uma nova condição da mulher*, as camadas de opressão da mulher negra.

que não só centralizam, o que chamamos de “objeto de estudo”, nas mulheres (nessa dissertação as compositoras, suas obras e minha própria construção interpretativa e de pesquisa), mas também visam pensar o caráter particularista, ideológico, racista e sexista da ciência (RAGO, 1996).

As epistemologias feministas repensam o “conceito universal de homem, que remete ao branco-heterossexual-cis-civilizado-do-primeiro-mundo” e as “noções de objetividade e neutralidade que garantiam a veracidade do conhecimento” (RAGO, 1996, p. 4–5), evidenciando as relações de poder na produção de saberes que historicamente excluíram e/ou marginalizaram as mulheres. Para reparar e reconstituir essa(s) história(s), é necessário evidenciar a produção de mulheres ainda pouco ou nada conhecidas, associando essa tarefa à desconstrução da lógica excludente que as apagaram e ainda tentam apagar, o que constitui a forma feminista de pesquisa e ação no mundo.

Evidenciando as lutas dos movimentos feministas e de mulheres que agiam antes mesmo dos movimentos e do desenvolvimento dos campos de estudos de gênero, podemos perceber que o questionamento ao patriarcado se tornou inerente à resistência de mulheres para que pudessem ser, estar e lutar por autonomia nas mais diversas formas de atuação. Portanto,

a frase - hoje comum em muitos discursos – ‘As mulheres sempre escreveram, tocaram, trabalharam, cantaram, pensaram’ passa a ser comprovada através do resgate de histórias de mulheres. Essas pesquisas trazem para o público escritoras, pensadoras, poetisas, musicistas, artistas, cléricas do passado e do presente mostrando que sua produção já questionava, muitas vezes, o patriarcado e as injustiças sofridas pelas mulheres. (NEIVA, 2018, p. 9).

Assim, uma possibilidade metodológica de pesquisa com abordagem das epistemologias feministas evidencia não somente as mulheres como agentes do conhecimento, mas repensa os discursos que legitimam uma produção de conhecimento excludente, visando guiar-se por uma práxis inclusiva e que considera a subjetividade como um de seus eixos, pois o modo de pensar feminista engendra

o questionamento da produção do conhecimento entendida como processo racional e objetivo para se atingir a verdade pura e universal, e a busca de novos parâmetros da produção do conhecimento. Aponta, então, para a superação do conhecimento como um processo meramente racional: as mulheres incorporam a dimensão subjetiva, emotiva, intuitiva no processo do conhecimento, questionando a divisão corpo/mente, sentimento/razão. (RAGO, 1996, p. 10-11).

Margareth Rago⁴⁰ (1996) também descreve uma nova relação entre teoria e prática a partir das epistemologias feministas:

Delineia-se um novo agente epistêmico, não isolado do mundo, mas inserido no coração dele, não isento e imparcial, mas subjetivo e afirmando sua particularidade. Ao contrário do desligamento do cientista em relação ao seu objeto de conhecimento, o que permitiria produzir um conhecimento neutro, livre de interferências subjetivas, clama-se pelo envolvimento do sujeito com seu objeto. Uma nova ideia da produção do conhecimento: não o cientista isolado em seu gabinete, testando seu método acabado na realidade empírica, livre das emoções desviantes do contato social, mas um processo de conhecimento construído por indivíduos em interação, em diálogo crítico, contrastando seus diferentes pontos de vista, alterando suas observações, teorias e hipóteses, sem um método pronto. Reafirma-se a ideia de que o caminho se constrói caminhando e interagindo. Defendendo o relativismo cultural, questiona também a noção de que este conhecimento visa atingir a verdade pura, essencial. Reconhece a particularidade deste modo de pensamento e abandona a pretensão de ser a única possibilidade de interpretação. (RAGO, 1996, p. 11-12).

Nesse sentido, a temática dessa dissertação, trazendo a análise de um recorte de obras de mulheres compositoras para violão a partir de reflexões sobre música e gênero na universidade, foi constituída pelos aportes feministas de envolvimento subjetivo com o “objeto” de pesquisa, visando interferir na lógica hegemônica da produção de conhecimento que exclui o repertório de compositoras. Esse enfoque é indissociável das minhas reflexões subjetivas como mulher violonista, não apenas como participante do ambiente acadêmico, mas também como cidadã, impactada com o feminicídio de Mayara Amaral, que me fez desnaturalizar a violência contra as mulheres e as injustiças que ainda integram essa realidade.

Assim, a prática de não pautar o repertório de compositoras na performance e no ensino de violão nas universidades não é uma questão neutra e objetiva que possa seguir sendo legitimada a partir de discursos misóginos que se ancoram na máxima da “música pela música”, desconsiderando gênero e diversidade e contemplando, quase que estritamente, homens compositores. Isso ocorre mesmo quando há obras compostas por mulheres com características musicais similares às

⁴⁰ Luzia Margareth Rago (SP, 1948-) é historiadora e pesquisadora, professora da UNICAMP. Mais informações de seu trabalho disponíveis em: <https://www.ifch.unicamp.br/ifch/colaboradores/historia/608/Luzia%20Margareth%20Rago>. Acesso em 2 abr. 2022.

hegemônicas e que cumprem os requisitos “puramente” sonoros, fato que demonstra como esse discurso, sob qualquer ótica, não é sustentável.

Por isso, o levantamento de obras realizado por mim visa evidenciar o trabalho de mulheres que escreveram para violão (e seus instrumentos antecessores, como o alaúde, com repertórios hoje interpretados também ao violão). Através disso, busco referenciar essa produção discutindo as formas hegemônicas da escolha de repertórios que compõem os currículos de música nas universidades brasileiras, repensando seus significados e reivindicando um espaço que ainda é majoritariamente masculino, tanto no que se refere ao repertório interpretado quanto à pouca representatividade de professoras e intérpretes mulheres.

Para evidenciar o repertório de compositoras, tenho construído performances de suas obras apoiada na análise musical: a partir da partitura, analiso cada obra considerando aspectos formais, estruturais, estilísticos, expressivos e outras informações, por exemplo, desde quem editou ou recebeu a dedicatória até as tendências composicionais do período histórico em que contextualizo a obra.

Ademais, realizo pesquisas e contatos em busca de referências sobre o estilo composicional e as concepções interpretativas das compositoras, como o contato com a intérprete Annette Kruisbrink⁴¹ que editou a obra de Mlle Bocquet (no caso específico, o *Prélude, Allemande, Sarabande e Gigue*); o encontro de fontes, documentos ou manuscritos autógrafos que revelam outras nuances de informações (como no caso da obra *Suíte Imperial*, de Clarisse Leite); além de analisar gravações das próprias compositoras, percebendo suas escolhas interpretativas (como no caso da obra *Impresiones Argentinas - Preludio Pampeano*, de María Luisa Anido). Também busco o conhecimento dos dados biográficos e da trajetória de cada compositora, compreendendo como suas atuações e produções musicais se inseriram em cada contexto em que atuaram, desvelando, sempre que possível, as implicações desses processos nas suas escritas e concepções musicais, considerando o pensamento das compositoras em minha construção interpretativa.

Essa relação entre a análise da obra e das informações para além da partitura, como enfatizar a trajetória das compositoras e as demais informações de suas concepções presentes em gravações, manuscritos, edições e dados biográficos, compõe uma metodologia feminista de análise musical que é

⁴¹ Violonista e compositora holandesa, nascida em 1958. Site oficial disponível em: <http://www.annetekruisbrink.nl/>. Acesso em 02 abr. 2022.

referenciada em Hisama (2000). Essa análise musical feminista evidencia a mulher no centro do processo criativo, pois, além da análise das obras, enfoca as trajetórias das compositoras não só pelas informações estilísticas e pensamento musical que viso incorporar em minhas escolhas interpretativas, mas também para discutir as relações de gênero imbrincadas nas suas atuações e na prática do repertório violonístico que ainda oblitera a produção de mulheres. Uma análise feminista significa, ainda, que este trabalho acadêmico encontra ressonância em minha vida artística e pessoal, trazendo reflexões mais amplas para mim.

Dessa forma, as epistemologias feministas também são parte da análise musical do presente trabalho, pois são visões que consideram diversos aspectos das obras, das compositoras e da intérprete, a partir das análises que não se limitam a parâmetros objetivos, tais como estrutura e forma. Esses parâmetros são também importantes e essenciais para a construção interpretativa, pois contextualizam estilos e formas composicionais, sendo considerados em minhas análises. Entretanto, uma análise musical feminista propõe a expansão do cânone analítico, olhando para elementos que possam discutir o “impacto do gênero, da política e das visões sociais da compositora na “própria música” (HISAMA, 2000, p. 1288). Como consequência, as possibilidades de interpretação não se reduzem a caminhos únicos, já que não estamos diante de uma análise desencarnada que desconsidera as nossas próprias identidades como mulheres, violonistas, pesquisadoras, professoras e compositoras.

Essas reflexões estão presentes em trabalhos específicos sobre mulheres compositoras para violão, dos quais faço a revisão de literatura a seguir. Há trabalhos que discutem questões de gênero (e, juntamente, outras perspectivas como a análise, editoração, trajetória) ao pesquisarem sobre obras de compositoras para o instrumento, como as produções de Amaral (2016; 2017), Cotta (2016; 2017) Lacerda (2017); Luca (2019), Oliveira (2018; 2021); outros(as) autores(as) propuseram questões como revisão, digitação, composição e catálogo: Ranna (2017), Madeira (2018), Silva (2018), Paiva e Martelli (2019) e Bouny (2019).

Para contribuir com as reflexões sobre música e gênero, também cito trabalhos não específicos sobre compositoras para violão, mas que falam sobre mulheres violonistas e outras atividades de intérpretes, professoras, arranjadoras e cantoras, levantando informações históricas e questionamentos de gênero, tal como

ocorre em Porto e Nogueira (2007), Taborda (2013), Jarbas (2014), Amorim (2017), Amorim e Wolff (2018), Recôva (2019), Garcia (2020) e Luca (2022).

1.2 Referencial teórico e revisão de literatura sobre mulheres compositoras para violão

Na subárea de Práticas Interpretativas, a temática de gênero ainda é pouco explorada, sendo que a maior parte dos trabalhos são feitos sobre ensino, técnicas de execução e análise, abordagens que são citadas na revisão de trabalhos da subárea realizada por Barrenechea (2003) e Borém e Ray (2012). A presente pesquisa tem abordagem de gênero na referida subárea, com o foco em refletir sobre música e gênero na universidade a partir de levantamento e análise musical de repertório de mulheres compositoras. Para isso, realizei revisão de literatura de trabalhos publicados em periódicos, monografias, dissertações e teses brasileiras sobre as relações de música e gênero no violão e sobre obras de compositoras para o instrumento, a fim de contribuir para as reflexões e referenciar o estado da pesquisa que vem levantando informações sobre obras e trajetórias de compositoras.

No âmbito das pesquisas em pós-graduação no Brasil sobre obras de mulheres compositoras para violão já realizadas, a dissertação de Mayara Amaral (2017), intitulada *A Mulher compositora e o violão na década de 1970: vertentes analíticas e contextualização histórico-estilística*, é a primeira publicação que inclui levantamento de partituras, análise, biografia e performances, junto às reflexões sobre música e gênero. Mayara elencou produções de compositoras brasileiras da década de 1970, marco temporal em que é possível destacar também o início da produção de trabalhos no campo de música e gênero no Brasil, o que se relaciona à segunda onda feminista no país (ZERBINATTI; NOGUEIRA; PEDRO, 2018). As compositoras são: Lina Pires de Campos, Adelaide Pereira da Silva, Esther Scliar, Eunice Katunda e Maria Helena da Costa. Mayara discute as relações de gênero apresentando a constatação de que na bibliografia especializada em música, “o número de citações de mulheres na composição musical ainda é muito inferior ao dos homens” (AMARAL, 2017, p. 14), pondo em pauta, por isso, um recorte de obras de compositoras e suas trajetórias.

Com aporte teórico em Vanda Freire e Ângela Portela⁴² (2013), que afirmam a necessidade de se recuperar a memória da atuação feminina de períodos anteriores, Mayara (2017) destaca a importância de relatar o papel de mulheres na produção musical, abrangendo e ampliando o olhar para a história e para novas fontes de pesquisa. No artigo *As mulheres na composição musical e sua relação com o empoderamento feminino*⁴³, Mayara Amaral e Eduardo Meirinhos (2016), tematizaram o empoderamento feminino, ressaltando a relevância que a própria música tem, como aquisição de capital cultural, para maior participação das mulheres de forma que ressignifica paradigmas de gênero.

Assim como a dissertação de Mayara, também pela Universidade Federal de Goiás (UFG), foi publicada, em 2017, a dissertação de Luis Cláudio Cabral da Silveira Ranna com transcrições para canto e violão de sete canções da compositora Dinorá de Carvalho⁴⁴, incluindo as partituras. No mesmo ano, em 2017, a violonista e pesquisadora Luisa Lacerda publicou um trabalho no 1º SIM, Simpósio Internacional de Violão, sobre a contribuição da compositora carioca Eunice Katunda⁴⁵ (1915-1990) para o repertório do violão, discutindo as relações de gênero com proposta de resgate de trajetória.

Em 2016, Mayara Amaral publicou um artigo nos Anais do IV Simpósio brasileiro de pós-graduandos em música, o SIMPOM⁴⁶, sobre a obra *Ponteio nº1*, da compositora Adelaide Pereira da Silva, e, nos XXVI e XXVII Congressos da

⁴² Vanda Lima Bellard Freire é compositora, regente, professora e pesquisadora. É professora da UFRJ e possui produção com destaque às áreas de Musicologia Histórica e Educação Musical; Ângela Celis Henriques Portela é pianista, professora e pesquisadora. Estuda a atuação de mulheres músicas no Brasil e em Portugal, no período do século XIX ao início do século XX. Informações disponíveis em: <https://www.escavador.com/sobre/7539164/vanda-lima-bellard-freire> e <https://www.escavador.com/sobre/4497504/angela-celis-henriques-portela>. Acesso em 02 abr. 2022.

⁴³ Apresentado e publicado no VI Simpósio Internacional de Musicologia, Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, evento realizado em Goiânia/GO, de 13 a 17 de Junho de 2016. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/988/o/ANAIS_2016_-_musicologia.pdf. Acesso em 05 mar. 2022.

⁴⁴ Nascida em Uberaba, Minas Gerais em 1895, radicada em São Paulo onde viveu até 1980. Compositora, pianista, maestra, professora, foi a primeira mulher a entrar para a Academia Brasileira de Música. Em uma palestra-concerto que fiz em abril de 2019 na UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais), no projeto Viva Música coordenado pela professora Luciana Monteiro de Castro, o violonista e professor Fernando Araújo e a soprano e professora Mônica Pedrosa apresentaram, através de participação, as quatro canções “Pobre cego”, “Acalanto”, “Perdão” e “Mosaico” de Dinorá de Carvalho, com gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jUJ0P3cvlGI>. Acesso em 03 jan. 2022.

⁴⁵ Segundo Lacerda (2018), sua produção para violão é composta pelas obras: Suíte Nazareth (1963), Prelúdio para violão (1972), Duas serestas (1972) e o Prelúdio n.1 (1973).

⁴⁶ Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música realizado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) no Rio de Janeiro.

ANPPOM⁴⁷, de 2016 e 2017, respectivamente, um artigo com análise da obra *Ponteio e Toccatina*, da compositora Lina Pires de Campos, e outro sobre aspectos idiomáticos do *Estudo nº1*, de Esther Scliar, ambos em co-autoria com Eduardo Meirinhos⁴⁸.

Pela Universidade Federal de São Paulo (USP), a dissertação de Valdemir Aparecido da Silva (2018) trata de edição e catálogo comentado das obras não publicadas da compositora e pintora paulista Adelaide Pereira da Silva (1928-2021), entre as quais se incluem duas obras para violão solo⁴⁹. Na edição da Revista Vórtex de 2018, volume 6 e número 3, o violonista Bruno Madeira publicou um artigo sobre revisão e digitação do primeiro movimento de *Desterro*, a peça para violão solo escrita pela compositora Maria Ignez Cruz Mello⁵⁰ (1962-2008), anexando uma edição da obra como produto da pesquisa.

Em 2019, no VII Congresso da ABRAPEM⁵¹, os autores e violonistas Kauê Marques Paiva e Paulo Martelli, da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), publicaram um artigo com informações biográficas e catálogo completo das obras de Lina Pires de Campos. O trabalho considerou todas as formações instrumentais e uma análise específica das obras para violão, com informações de ano, dedicatória, forma musical, gravações disponíveis e outros dados.

No mesmo ano de 2019, o trabalho de conclusão de curso da violonista e pesquisadora Maria Fetzer Luca, que foi minha colega contemporânea no curso de mestrado, sendo ela estudante da subárea de Etnomusicologia, apresenta um panorama histórico e bibliográfico com análise de obras de cinco mulheres violonistas do século XIX que compuseram para violão: Athénais Paulian, Emília Giuliani, Catharina Pratten, Marie Madeleine Cottin e Vahda Olcott Bickford. Refletindo sobre música e gênero no que tange à produção para violão, a autora

⁴⁷ Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Edição de 2016 do evento realizada em Belo Horizonte na Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG) e edição de 2017 realizada em Campinas na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

⁴⁸ Professor da Universidade Federal de Goiás e orientador de Mayara Amaral ao longo de seu mestrado (2015-2017).

⁴⁹ *Chorinho* e *Choro*.

⁵⁰ Professora, pesquisadora e compositora. Bacharela em Composição pela UNICAMP (1986), mestra (1999) e doutora (2005) em Antropologia Social pela UFSC, foi professora do Curso de Música e do Programa de Pós-Graduação em Música da UDESC, tendo participado de grupos de pesquisa MUSICS (UDESC), MUSA (UFSC) e GESTO (UFSC), e trabalhado principalmente nos temas música indígena, música e relações de gênero, alto xingu, etnologia indígena. Mais informações disponíveis em: <https://www.escavador.com/sobre/524175/maria-ignez-cruz-mello>. Acesso em 02 abr. 2022.

⁵¹ Realizado em 23 a 26 de outubro na Universidade Federal do Goiás (UFG) em Goiânia – GO, com anais publicado em: <https://abrapem.org/anais-abrapem/>

afirma que “entre os registros na literatura especializada são raros os autores que abordam a bibliografia e obras de mulheres violonistas” (LUCA, 2019, p. 9), destacando que, quando citadas, são referenciadas como companheiras ou parentas de homens músicos que recebem sempre mais destaque sobre suas produções, a exemplo de Ferdinand Pelzer (1801-1860), pai de Catharina Pratten.

Em fevereiro de 2022, Maria Fetzer Luca defendeu sua dissertação de mestrado sobre a temática de mulheres violonistas intérpretes, intitulada *O Bello Sexo: uma abordagem etnomusicológica sobre as práticas musicais de mulheres intérpretes violonistas no Brasil entre as décadas de 1920 e 1960*. Este é um trabalho pioneiro, dedicado inteiramente à temática e que apresenta etnografia de 3 violonistas (Maria Lívia São Marcos, Heddy Cajueiro e Julieta Corrêa Antunes), entrevistas e uma listagem de 90 violonistas que atuaram no período de 1920 a 1960 no Brasil, referenciadas nas revistas *O violão*, *A voz do violão* e *Violão e mestres*.

Outro trabalho de pós-graduação em música é a tese de Elodie Bouny, defendida pela UFRJ em 2019 sobre os desafios de compor para violão e orquestra. Bouny inclui análise do concerto *O Saci Pererê*, de Clarice Assad (1978-), e relato dos processos de composição do concerto *Nodus*, obra criada pela autora ao longo de sua pesquisa e estreada por ela junto à Orquestra das Beiras de Portugal⁵².

De 2020, no portal *online* da Revista Concerto, há um artigo de Luciana Medeiros⁵³ intitulado *Descobertas em série: Humberto Amorim e o Violão no Brasil*⁵⁴, em que a autora descreve a descoberta do violonista pesquisador Humberto Amorim de manuscrito de uma peça para violão da violonista e compositora Nair de Teffé⁵⁵.

⁵² Com regência de Renata Oliveira. Apresentação, realizada em 24 de outubro de 2021, na cidade de Aveiro, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uh7wpgaDpQI>. Acesso em 13 mar. 2022.

⁵³ Jornalista carioca, trabalhou em O Globo, nas Rádios JB e MEC e vem escrevendo para Folha de S.Paulo, O Estado de S.Paulo e revista Concerto como *freelancer*, entre outros. Escreveu as biografias da pianista Guiomar Novaes e do violoncelista Antonio Meneses (ambas com João Luiz Sampaio), e da empresária Maria Luisa Rodenbeck.

⁵⁴ Disponível em: https://concerto.com.br/textos/reportagem/descobertas-em-serie-humberto-amorim-e-o-violao-no-brasil?fbclid=IwAR1fEuB3Nf6TrQmgpupsW_e0N5QJ87n_iU2YzyMomY6-uCmth-UXMqnqALY. Acesso em 14 dez. 2021.

⁵⁵ Pintora, caricaturista, música, violonista, atriz e escritora brasileira natural do Rio de Janeiro, viveu entre 1886 e 1981. O pesquisador Humberto Amorim encontrou um caderno de violão de Nair com dezenas de peças, dentre obras originais e possíveis arranjos. Nair teve importância no violão também como instrumentista. Um dos principais eventos foi a interpretação ao violão da obra *Gaúcho de Chiquinha Gonzaga* em 1914 no Palácio do Catete no Rio de Janeiro.

Nos eventos SIMPOM e ANPPOM, foram publicados respectivamente dois trabalhos do violonista e pesquisador André Guerra Cotta (2016; 2017), sobre a obra de Conceição Tavares Coimbra, apresentando resultados parciais de pesquisa em andamento sobre fontes musicais manuscritas para violão, em que foi encontrado um manuscrito de uma peça para violão da compositora.

Cotta (2017), além de citar as intérpretes Nair de Teffé, que também foi compositora, e Josefina Robledo, ressalta a presença da compositora Conceição Tavares Coimbra como compositora em um “espaço simbólico tipicamente ocupado pelo gênero masculino, ainda mais no início do século XX” (COTTA, 2017, p. 8), realidade que ainda perdura, no século XXI, nos repertórios para violão que são tocados, exigidos e contemplados.

Em 2018 publiquei um trabalho no XVIII Encontro Regional Sul da ABEM⁵⁶ com reflexões sobre o repertório para violão nos cursos superiores de música no Brasil e um quadro de obras de compositoras que havia levantado e interpretado até o momento: Andrea Perrone, Barbara Kolb, Cintia Ferrero, Clarisse Assad, Elodie Bouny, Emilia Giuliani, Lina Pires de Campos e Maria Helena da Costa (OLIVEIRA, 2018). Discuto sobre a desigualdade de gênero no instrumento também, como nessa dissertação, no contexto da universidade, relatando minha experiência como bacharelanda na época.

Em 2020, no IX Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical, que também foi o IV Encontro do Fórum Permanente de Ensino de Instrumentos e Escolas Especializadas de Música, apresentei um relato de experiência sobre o projeto *Curso de Violão para Mulheres*⁵⁷, que realizei em 2019, em Porto Alegre (RS). Nesse relato, apresento o referencial de música e gênero como discussão para embasar o projeto que visava incentivar a prática do violão por mulheres, em geral, com uma ramificação do projeto para mulheres e crianças em situação de violência e risco social. Dentre os diversos repertórios abordados, o

⁵⁶ Disponível em:

<http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/sl2018/regsl/paper/view/3039>.

O Encontro Regional Sul foi realizado na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), na cidade de Santa Maria, RS. Agradeço as orientações, decisivas e de muito aprendizado para esse trabalho, de Jusamara Souza, professora da UFRGS e coordenadora do grupo Educação Musical e Cotidiano (EMCO).

⁵⁷ Trabalho disponível em:

<https://drive.google.com/file/d/1YHhObp0g1PZ42Y6mC-Sk05vnsIPi3IbF/view?usp=sharing>.

Acesso em 5 mar. 2022.

projeto enfocou nas obras de compositoras e incentivou a prática criativa das participantes.

Em 2021, publiquei um recorte da presente pesquisa no IX Congresso Internacional da Associação Brasileira de Performance Musical, o Performus'21, apresentando um panorama histórico-estilístico de obras de compositoras para violão, além de reflexões iniciais sobre currículo, gênero e algumas informações sobre obras das cinco compositoras pautadas nessa dissertação: Mlle Bocquet, Emilia Giuliani, Catharina Pratten, María Luisa Anido e Clarisse Leite.

Há outros referenciais não específicos das Práticas Interpretativas e da temática de mulheres compositoras. São trabalhos sobre mulheres violonistas e as relações de gênero e/ou a história das atuações de mulheres, citando repertórios tocados e/ou refletindo sobre cânones do repertório para violão ainda predominantemente masculino. Patrícia Porto⁵⁸ e Isabel Nogueira (2007) observaram “importantes características identitárias e simbólicas assumidas pelas mulheres instrumentistas” (PORTO; NOGUEIRA, 2007, p.1) e contribuições da prática instrumental feminina para o processo de uma nova significação do violão no Brasil. Como uma das principais contribuições, as autoras citam a violonista espanhola Josefina Robledo⁵⁹ (1897-1972), que teve papel essencial na aceitação do violão como instrumento de concerto no início do século XX, no país, através de sua atuação de instrumentista.

Em relação ao repertório, Porto e Nogueira (2007, p.2) afirmam que a partir do século XIX há um interesse histórico na produção musical de períodos anteriores, adquirindo a(o) intérprete a função de fazer chegar ao público tal repertório. Por outro lado, há um “lento, mas contínuo distanciamento da produção musical contemporânea do repertório costumeiro das salas de concerto” (PORTO; NOGUEIRA, 2007, p. 2), formando cânones de repertório musical.

Esse interesse histórico na produção musical ainda exclui o repertório de mulheres, uma vez que as obras ensinadas e tocadas nos cursos de violão são

⁵⁸ Patrícia Pereira Porto é violonista, pesquisadora, professora da Universidade de Caxias do Sul (UCS) e Corpo Docente Permanente do Núcleo Interdisciplinar Cultura, Arte e Patrimônio da mesma universidade. Trabalha com as áreas de Música, Estética e Semiótica. Mais informações de seu trabalho disponíveis em: <https://www.escavador.com/sobre/4374927/patricia-pereira-porto>. Acesso em 02 abr. 2022.

⁵⁹ Nascida em Valência/Espanha, estudou com Francisco Tárrega e veio à América Latina atuando como concertista em vários países e professora, como no Conservatório Williams de Buenos Aires. Sua vinda ao Brasil proporcionou a difusão da técnica e repertório de concerto para violão. Mais informações disponíveis no artigo de Patrícia Porto e Isabel Nogueira.

estritamente de homens compositores, o que acaba por configurar um cânone musical exclusivamente masculino, conforme irei discutir no capítulo 2. Sendo intérpretes as/os responsáveis por publicizar as obras, nossa função também compreende buscar uma diversidade de repertório que não se restrinja apenas ao gênero masculino.

Sobre o reconhecimento de trajetórias de intérpretes, ao investigarem sobre a violonista, multi instrumentista e professora Paqueta Baylina (Porto Alegre, ?-1962), até então em esquecimento na história do instrumento, Humberto Amorim e Daniel Wolff (2018) afirmam que há poucos trabalhos sobre mulheres nas trajetórias do violão no Brasil, sendo mais incipientes nas regiões que escapam ao eixo Rio de Janeiro - São Paulo. A autora e violonista de Brasília, Simone Recôva (2019), pesquisadora sobre trajetórias de mulheres violonistas nos cursos superiores de Música no Brasil, informa que até 1879 as mulheres não ingressavam na academia, e somente em 1980 inicia a carreira de mulheres violonistas docentes nas universidades do país, mais um dado que impacta no parco reconhecimento acadêmico que ainda recebemos.

Através de documentos históricos, Humberto Amorim (2017), no trabalho sobre educação das mulheres no período oitocentista brasileiro, explica que o ensino de música para mulheres, à época, tinha como primado o desenvolvimento de habilidades para atender à condição de esposa, contemplando as atividades de cantar, tocar instrumentos, dominar idiomas estrangeiros, cozer, bordar e outros afazeres domésticos. Isso, para mulheres de famílias ricas, estando as mulheres pobres e que foram escravizadas em invisibilidade ainda maior em relação ao acesso à profissionalização, à dignidade e à escolha por suas vidas, lastro histórico que resultou em estigmas sociais e impacta a profissionalização de mulheres ainda hoje. Ainda temos reflexos de uma submissão imposta aos corpos das mulheres em intersecção com as opressões de raça, classe e sexualidade, como afirma María Lugones⁶⁰ (2004) sobre a lógica colonial imposta historicamente pelo homem branco europeu, que se jacta a posição do único apto a governar e a decidir.

⁶⁰ María Lugones (Buenos Aires, 1944 - Nova Iorque, 2020) foi uma professora, socióloga, filósofa, feminista e ativista. María destacou a ótica de gênero nas teorias Pós-Coloniais e de Colonialidade. Mais informações disponíveis em: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/maria-lugones/>. Acesso em 02 abr. 2022.

Em artigo publicado na Revista Vórtex, Cláudia Garcia⁶¹ (2020) discute esses reflexos de submissão nas representações estereotipadas que associam mulher e violão no discurso literário brasileiro. Esses estereótipos, que advém da submissão da mulher nos processos históricos, são mecanismos de poder e de dominação masculina que operam através da linguagem e dos discursos, objetificando-a pela imposição de padrões corporais relacionados à forma do violão e pela posição de passividade e de entrega, sendo apenas musa inspiradora para o eu lírico masculino. São raras as referências literárias em que o violão aparece sendo tocado por uma mulher (GARCIA, 2019). Em um dos raros exemplos, *O violão e o vilão*, de Cecília Meireles⁶², Cláudia Garcia (2020, p.7-8) apresenta uma análise do poema que descreve a situação de violência implícita que a personagem sofre.

Nos séculos XIX e em boa parte do século XX, o violão no Brasil era considerado marginalizado em relação aos demais instrumentos. A flexibilidade de ser um instrumento portátil, levado para diversos locais (dentre os quais ruas, bares e lupanares), bem como a prática masculina de seduzir mulheres e corromper ambientes são algumas das razões centrais para a criação de um imaginário negativo atrelado ao violão. No entanto, a própria contribuição de mulheres violonistas subverteu esses estigmas. Cláudia Garcia (2020, p.12) apresenta uma importante análise sobre esse fato histórico, documentado em críticas de jornais e revistas da época que passaram a considerar o violão como um importante instrumento de concerto, reconhecendo suas potencialidades musicais, mas principalmente o vinculando à elegância, delicadeza e feminilidade das mulheres violonistas que se apresentavam. Entretanto, é necessário deixar nítido que

esta trajetória de redefinição e aceitação do violão no contexto da música erudita envolveria muitos outros aspectos, como a ampliação do repertório solista, a criação de arranjos e transcrições de obras consagradas, a difusão da técnica moderna e a realização de apresentações em salas de

⁶¹ Violonista, pesquisadora e professora da Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG). Cláudia Garcia atua nas áreas de Letras e Artes, com ênfase em violão e nos temas: violão, literatura do instrumento, literatura brasileira, canção de câmara, música de câmara, performance musical e educação musical. Mais informações de seu trabalho disponíveis em:

<https://www.escavador.com/sobre/4802720/claudia-araujo-garcia>.

Acesso em 02 abr. 2022.

⁶² Cecília Meireles (RJ, 1901-1964) foi uma jornalista, escritora, pintora, poeta e professora. Lecionou literatura na UFRJ, Universidade do Texas, tendo viajado para diversos países da América, Europa, África e Ásia proferindo palestras sobre Literatura, Educação e Folclore. Biografia disponível em: https://www.ebiografia.com/cecilia_meireles/. Acesso em 6 mar. 2022.

concerto (principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo) [que foram feitas por mulheres violonistas]. (GARCIA, 2020, p.14).

Sobre trajetórias de mulheres violonistas no início do século XX, temos o trabalho musicológico do professor José Jarbas (2014) e da professora e violonista Marcia Taborda⁶³ (2013). Ambos(as) citam o contexto dos anos 1920, no Rio de Janeiro, em que houve difusão do repertório regional brasileiro no violão como instrumento de identidade do país. As mulheres violonistas⁶⁴ da época tiveram importante papel de difusão desse repertório através de seus trabalhos de intérpretes, cantoras, arranjadoras e compositoras.

Neste contexto, aprender violão significava mais que estudar música, era uma tomada de atitude. Apresentá-lo em audições públicas, lançar-se além dos domínios domésticos e até possivelmente, abraçar uma profissão, significava mais ainda: uma afronta, um desafio. (TABORDA, 2013, p. 325).

Dos desafios que mulheres violonistas enfrentamos até hoje, pautar, pesquisar e tocar repertório de compositoras no violão tem sido um deles. Não apenas no âmbito das universidades, mas nos concursos públicos para professor(a), para instrumentista e nos palcos em geral, quando é considerado ainda um ato de ousadia, ou mesmo um enfrentamento, se permitido por programas pré-determinados⁶⁵, tocar obras de mulheres. Esta situação, de exclusão de obras de compositoras do repertório violonístico, constitui um movimento de silenciamento de nossas vozes no espaço acadêmico. Por essa razão, no capítulo seguinte, viso refletir sobre música e gênero no contexto específico da universidade, terreno no qual o repertório ocupa espaço de formação e, por conseguinte, de expressão do que é valorizado culturalmente na sociedade.

⁶³ Violonista, pesquisadora e professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A pesquisa musicológica sobre mulheres violonistas no início do séc. XX também está presente em seu livro *Violão e identidade nacional* (2011), com resgate da história do instrumento do séc. XIX até as primeiras décadas do séc. XX. Mais informações de seu trabalho disponíveis em:

<https://www.escavador.com/sobre/2599160/marcia-ermelindo-taborda>.

Acesso em 02 abr. 2022.

⁶⁴ Marcia Taborda cita algumas das violonistas: Nair de Teffé, Olga Prager Coelho, Linda Batista, Aurora Miranda, Nara Leão, Stefana de Macedo, Jesy Barbosa, Helena de Magalhães Castro, Heloísa Helena, Yvonne Daumerie, Olga Bergamini de Sá, Mary Buarque e Laura Suarez.

⁶⁵ Como em programas: dos editais das provas específicas de admissão nos cursos superiores de música; de editais de mestrado e doutorado em música; de concursos de instrumento; de concursos para admissão de docentes em instituições de cursos superiores. Geralmente, esses programas são definidos pelos docentes desses espaços e a equipe organizadora dos concursos, normalmente formada por violonistas.

Capítulo 2: Reflexões sobre música e gênero na universidade

Uma vez que a temática de repertório de mulheres compositoras para violão está contextualizada, nesse trabalho, na universidade, a proposta desse capítulo é focar nas reflexões sobre música e gênero no âmbito acadêmico. Para isso, trago a conceitualização de repertório como currículo, pois nos cursos de graduação em música, o repertório é um dos principais conteúdos e práticas formativas. Nesse sentido, esse conceito se torna profícuo para discutir as relações de gênero imbricadas na escolha de obras musicais.

Além disso, os cursos de graduação em música de universidades federais e estaduais são uns dos principais espaços nos quais o repertório para violão solo é interpretado, considerando a produção escrita em partitura de diversos períodos históricos e estilos. Essa prática ocorre principalmente em cursos de bacharelado que tem o foco na formação de instrumentistas e, em alguns casos, como explicarei na análise das provas específicas, os cursos de licenciatura também requerem esse repertório no exame de admissão, pois possuem currículos com disciplinas de violão voltadas ao estudo desse repertório solo, mesmo com enfoque na formação pedagógica.

Por conseguinte, apresento o primeiro subcapítulo sobre repertório como currículo a partir de referenciais que o tematizam, encontrados na subárea da educação musical, e dialogo com questionamentos do campo de música e gênero apresentados no capítulo 1. No segundo subcapítulo dessa seção, mostro os dados da análise documental que fiz de provas específicas de música de universidades, conversando com a importante pesquisa sobre repertório para violão, nesse contexto, realizada por Scarduelli e Fiorini (2015). Esses dados caracterizam os aspectos de escolha curricular do repertório violonístico, o que nos leva a entender a partir de quais requisitos eles são determinados (inclusive mencionando os mesmos compositores requeridos nas provas específicas de ingresso, o que interliga o repertório desses exames àquele efetivamente interpretado durante os cursos).

2.1 O repertório como currículo

Pensar o repertório de mulheres compositoras para violão no contexto da universidade nos direciona à afirmação de que o repertório é parte essencial do conteúdo dos cursos superiores, configurando o currículo. Marcus Vinícius Medeiros Pereira⁶⁶ (2014) analisa o currículo de quatro instituições brasileiras de ensino superior, considerando cursos de música a partir da noção de *habitus conservatorial*, de Bourdieu. O *habitus* é a “história incorporada, feita natureza, e por isso esquecida como tal, o *habitus* é a presença operante de todo o passado” (BOURDIEU *apud* PEREIRA, 2014, p. 92), portanto, no presente, opera e segue funcionando como capital acumulado e naturalizado, por isso conservado e permanente. No currículo, é expresso através da seleção de conteúdos e práticas que seguem sendo mantidas e consideradas como legítimas.

A natureza da constituição histórica do ensino superior de música no Brasil é profundamente ligada à instituição conservatorial, segundo as características do ensino identificadas por Pereira (2014), dentre elas:

o ensino aos moldes do ofício medieval – o professor entendido, portanto, como mestre de ofício, exímio conhecedor de sua arte; - o músico professor como objetivo final do processo educativo (artista que, por dominar a prática de sua arte, torna-se o mais indicado para ensiná-la); - o individualismo no processo de ensino: princípio da aula individual com toda a progressão do conhecimento, técnica ou teórica, girando em torno da condição individual; a existência de um programa fixo de estudos, exercícios e peças (orientados do simples para o complexo) considerados de aprendizado obrigatório, estabelecidos como meta a ser alcançada; - o poder concentrado nas mãos do professor – apesar da distribuição dos conteúdos do programa se dar de acordo com o desenvolvimento individual do aluno, quem decide sobre este desenvolvimento individual é o professor; - a música erudita ocidental como conhecimento oficial; a supremacia absoluta da música notada – abstração musical; - a primazia da performance (prática instrumental/vocal); - o desenvolvimento técnico voltado para o domínio instrumental/vocal com vistas ao virtuosismo; a subordinação das matérias teóricas em função da prática [...]. (PEREIRA, 2014, p. 93-94).

Assim como identificado por Pereira (2014), a prática individual de um repertório constituído por um programa fixo, isto é, um cânone musical de peças, estudos e exercícios, advém de um padrão conservatorial que vem sendo mantido sobretudo pelo modelo da música ocidental europeia, uma vez que

⁶⁶ Pianista e professor da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Mais informações disponíveis em: <https://www.escavador.com/sobre/532695/marcus-vinicius-medeiros-pereira>. Acesso em 02 abr. 2022.

habitus conservatorial faz com que a música erudita figure como conhecimento legítimo e como parâmetro de estruturação das disciplinas e de hierarquização dos capitais culturais em disputa. [...] Este mesmo habitus faz com que a notação musical ocupe um lugar central no currículo. (PEREIRA, 2017, p. 95).

Junto ao padrão de legitimação da música erudita ocidental, há que se considerar a estrutura patriarcal que, praticamente, legitima apenas homens compositores no repertório canônico apoiado na notação musical. Esse fator está presente na hierarquização dos capitais culturais, conceito bourdiniano citado pelo autor, pois notavelmente as obras de mulheres compositoras ainda não ocupam representatividade nas universidades, sendo continuamente desconsideradas. Portanto, o conceito de repertório como currículo é uma noção fundamental que nos permite refletir sobre gênero nesse processo.

Fábio Amaral da Silva Sá e Eliane Leão⁶⁷ (2015), no trabalho sobre o repertório musical no ensino de música, afirmam que a escolha do repertório é um processo metodológico de construção do currículo. Nesse sentido, por ser escolhido, o repertório se torna uma disputa de poder e de interesses apoiados nas concepções do que deve ser conservado culturalmente, inclusive em relação aos aspectos técnico-musicais que não são universais.

Os programas de repertório, assim como o capital cultural (BOURDIEU, 1998) que geralmente se conserva através do ensino nas instituições de educação, determinam comportamentos da cultura hegemônica europeia arraigada em seus conteúdos (SILVA SÁ; LEÃO, 2015). Isso se introjeta no ensino da performance musical por meio dos repertórios que continuamente reproduzem um cânone de obras de homens compositores, brancos, europeus e cujas produções são notadas em partitura. A reiteração dessa estrutura contribui para a formação de um imaginário social que reproduz a desigualdade de gênero, valorizando obras de compositores e silenciando as práticas das mulheres e de outros gêneros, alicerçando-se, portanto, em um sistema misógino e binário que desconsidera a diversidade cultural.

Dessa forma,

⁶⁷ Fábio Sá é violonista, graduado e Mestre em Música pela UFG. Eliane Leão é pianista, doutora pela Unicamp e professora da UFG. Mais informações disponíveis em: <https://www.escavador.com/sobre/9008098/fabio-amaral-da-silva-sa> e <https://www.escavador.com/sobre/6035177/eliane-leao>. Acesso em 2 abr. 2022.

As teorias em torno do currículo, permitem perceber que as relações de poder podem estar presentes na escolha de um repertório musical, como parte integrante das aulas de música. Ao pensar na seleção do repertório musical, é possível observar que o professor poderá selecioná-lo objetivando reproduzir um determinado tipo de cultura ou valorizar a diversidade cultural que existe na sociedade. (SILVA SÁ; LEÃO, 2015, p.385).

José Almeida⁶⁸ (2010) e Francisco Barbosa e Agostinho Lima⁶⁹ (2019) escreveram sobre o repertório como currículo em bandas de música. Almeida (2010, p.39), em seu trabalho sobre bandas de música no Ceará, afirma que o repertório favorece a formação musical, de sentido e de significado, sendo que a autoridade pedagógica de quem escolhe o repertório forma o currículo, de forma hegemônica, com ideologias e concepções.

Renan Santiago e Ana Ivenicki⁷⁰ (2017) discorrem sobre a importância da diversidade musical na formação de professores, sendo o repertório um dos principais pilares que compõem o currículo de música. O trabalho analisa os currículos das três principais instituições com curso de licenciatura no Rio de Janeiro, articulando fontes documentais, questionários e entrevistas, a mesma metodologia utilizada por Larissa Novo e Antônio Guimarães⁷¹ (2020) para analisar o repertório para flauta transversal de universidades em Minas Gerais. A presente pesquisa analisa o repertório para violão interpretado na universidade a partir do material exigido nas provas específicas de ingresso de alguns dos cursos superiores de licenciatura e bacharelado no instrumento do país, objetivando discutir o repertório como currículo na performance musical do violão.

⁶⁸ Saxofonista e professor da Universidade Federal do Cariri (UFCA). Mais informações disponíveis em: <https://www.escavador.com/sobre/474995/jose-robson-maia-de-almeida>. Acesso em 02 abr. 2022.

⁶⁹ Francisco Barbosa é graduado, especialista em música e mestrando em música pela UFRN, professor de instrumentos de sopro e regente de bandas. Agostinho de Lima é violoncelista e professor nos cursos de graduação e pós-graduação em música da UFRN. Informações disponíveis em: <https://www.escavador.com/sobre/5567436/francisco-ernani-de-lima-barbosa> e <https://www.escavador.com/sobre/440551/agostinho-jorge-de-lima>. Acesso em 02 abr. 2022.

⁷⁰ Renan Santiago de Souza é graduado pelo Conservatório Brasileiro de Música, mestre e doutorando em Educação pela UFRJ. Ana Ivenicki é professora emérita da Faculdade de Educação da UFRJ. Informações disponíveis em: <https://www.escavador.com/sobre/5758405/renan-santiago-de-souza> e <https://scholar.google.com.br/citations?user=CX8N3dQAAAAJ&hl=en>. Acesso em 02 abr. 2022.

⁷¹ Larissa da Costa Novo é flautista e mestra em Música pela UFSJ. Antônio Carlos Guimarães é flautista e professor da UFSJ.

2.2 A questão de gênero no repertório das provas específicas para ingresso nos cursos de violão nas universidades federais e estaduais brasileiras: um recorte

Como o foco dessa pesquisa não é analisar em detalhes o currículo dos cursos de música nas universidades brasileiras, mas pensá-lo como conceito em potencial para discutir gênero no que diz respeito à escolha do repertório na prática interpretativa, decidi verificar dados em documentos que estivessem acessíveis. Seguindo essa lógica, analisei os programas das provas específicas em editais disponíveis em endereços eletrônicos de universidades, também pela razão de que esses exames de admissão avaliam conteúdos que pertencem aos currículos dos cursos (GOUVEIA, 2016).

Roberta Alves Gouveia⁷² (2016) analisa as perspectivas de estudantes e docentes sobre as provas específicas, tematizando a avaliação em música e o acesso ao ensino superior. Citando os estudos de 2003 de Dias Sobrinho, a autora reflete que a avaliação através do uso de “provas padronizadas para medir habilidades e sucessos dos estudantes pode estar criando, entre outros aspectos, mecanismos de manutenção de ideologias e paradigmas de currículo” (GOUVEIA, 2016, p. 1). Esses paradigmas são expressos pela determinação de um repertório que, conforme demonstrarei através dos dados recolhidos nas provas específicas e no referencial teórico, permanece o mesmo durante anos, privilegiando os mesmos compositores e desconsiderando o universo de compositoras existente.

As provas, exames, testes ou certificação de habilidades específicas representam “um processo de avaliação dos ingressantes aos cursos superiores de música. Refere-se a uma seleção dos candidatos aptos aos cursos de graduação em modalidades de licenciatura e/ou bacharelado” (GOUVEIA, 2016, p. 3), ocorrendo em diversas universidades do Brasil e de formas variadas: a maioria exige provas de instrumento e/ou teórico-perceptivas; outras realizam entrevistas e questões dissertativas sobre música. Nas provas de instrumento, prevalece um modelo conservatorial de repertório ocidental, reiterando o conceito de *habitus conservatorial* no currículo (PEREIRA, 2014).

⁷² Pianista e professora, graduada e mestra em Música pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Mais informações de seu trabalho disponíveis em: <https://www.escavador.com/sobre/1132126/roberta-alves-gouveia>. Acesso em 02 abr. 2022.

As provas específicas são eliminatórias para o ingresso dos cursos. Os conteúdos solicitados nas provas, incluindo o repertório, traçam um determinado perfil musical como o pré-requisito esperado para as (os) estudantes que desejam cursar a graduação. Outro dado significativo é que o repertório musical exigido na etapa de ingresso acaba por se tornar um preâmbulo daquele que será abordado durante o curso, em um processo que ratifica duplamente o *habitus conservatorial*.

Ademais, é possível refletir sobre como tais provas restringem, para a maioria esmagadora da população, o acesso aos cursos superiores gratuitos de música oferecidos em universidades públicas, realidade que também atravessa a acessibilidade a outros cursos de graduação: artes visuais, danças, arquitetura e teatro. Não se pode desconsiderar que a formação artística ao longo da educação básica ainda não é uma possibilidade concreta para todas(os), já que seu ensino não é presente em parte significativa das escolas e, quando existente, tampouco é realizado de forma linear e/ou conectado com os conteúdos solicitados nas provas específicas. Tal realidade acaba restringindo o acesso aos cursos superiores de música, muitas vezes, a uma minoria apta a pagar por aulas de música preparatórias para os exames. Decorre, portanto, que o problema estrutural que questiono acaba atingindo todas as etapas do ensino musical: como pode haver diversidade de gênero e interseccionalidade no ensino básico de música se ele quase sempre é projetado para cumprir as matérias exigidas nas provas específicas dos cursos superiores?

Um trabalho com foco específico sobre a questão de gênero nas provas específicas e a subsequente relação com o repertório interpretado ao longo dos cursos pode ser delineado tomando por base outras fontes e informações, como a análise dos programas de recitais de estudantes, dos planos de ensino de matérias individuais e coletivas, dos concertos de formatura, etc. O foco do presente trabalho, contudo, é refletir sobre música e gênero na universidade a partir do levantamento e análise musical feminista de obras de mulheres compositoras para violão, tematizando o currículo como (mais) um dos aspectos que possibilitam a reflexão e discussão das questões de gênero no âmbito acadêmico.

A análise das provas para ingresso considerou os cursos de bacharelado e licenciatura em violão nas universidades estaduais e federais brasileiras. Escolhi uma amostragem total de três universidades, incluindo três estados diferentes e o distrito federal, de cada uma das cinco regiões brasileiras. Da região norte:

Universidade Federal do Pará (UFPA), Universidade do Estado do Amapá (UEAP) e Universidade Federal de Roraima (UFRR); da região Nordeste: Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Universidade Estadual do Ceará (UECE); da região Centro-oeste: Universidade Federal de Goiás (UFG), Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT) e Universidade de Brasília (UnB); da região Sudeste: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Universidade Estadual Paulista (UNESP) e Universidade Federal de Uberlândia (UFU); da região Sul: Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

As três universidades da região norte selecionadas, UFPA, UEAP e UFRR possuem apenas cursos de licenciatura, enquanto que nas demais regiões, em todas as universidades do recorte, há cursos de licenciatura e bacharelado. A distinção entre as ênfases se faz pelos objetivos diferentes de formação. Na licenciatura, há o enfoque para que estudantes desenvolvam a atuação pedagógica, enquanto que, no bacharelado, a formação é voltada para a atuação como instrumentista (como é o caso da maioria dos cursos escolhidos para este recorte, que têm no violão o seu instrumento principal). Essa distinção de ênfases também resulta em programas de provas específicas diferentes, com a exigência, no caso dos cursos de bacharelado, de um repertório de violão solo erudito.

De forma geral, os editais contêm informações sobre os conteúdos das provas, muitas vezes divididas em etapas (prova teórica e prova prática), e orientações gerais sobre a inscrição e a realização dos exames. Meu foco de análise se deteve na parte da prova prática que exige a apresentação de um repertório musical ao violão. Nesse campo, cada edital especifica o número de peças musicais a serem interpretadas, quais são os compositores e obras elegíveis e, em alguns casos, há a opção de música de livre escolha pelo(a) candidato(a).

Enquanto a totalidade dos cursos de bacharelado desse recorte solicitam obras de compositores específicos, peças de confronto ou peças de livre escolha (mas que são determinadas por estilos e períodos históricos), a maior parte dos cursos de licenciatura (10 das 15 universidades) não especificam obras e compositores, deixando que o repertório seja de livre escolha por parte do(a) candidato(a), tendo, assim, relação com o objetivo de formação pedagógica não focada na prática instrumentista solista do bacharelado, que normalmente requer um

programa de repertório mais restrito. Cumpre frisar que apenas o curso de licenciatura da UFRR, na região norte, não exige prova específica, o que indica que conhecimentos musicais prévios não são uma exigência dessa instituição para o acesso à formação superior em música.

Analisando os dados sobre o repertório para violão solicitado nas provas específicas dessas 15 universidades escolhidas da amostragem, constatei que 100% dos compositores, com obras requeridas, são homens. Não há qualquer menção a obras de compositoras, nem quando existe opção de escolha dentre alguns nomes, como no caso de alguns editais: a UFBA, por exemplo, especifica três compositores, Fernando Sor, Matteo Carcassi e Mauro Giuliani, deixando liberdade para a escolha do autor e da obra, desde que a peça contemplada seja um estudo; a UFG, por sua vez, determina que uma das obras seja de Johann Sebastian Bach, embora possa ser um movimento de livre escolha dentre as quatro suítes para alaúde.

Os estudos são formas composicionais com objetivos didáticos de desenvolver determinados aspectos técnico-interpretativos, o que pode indicar, dentro do repertório de obras de homens compositores, uma preocupação das provas em avaliar esses aspectos de estudo em candidatos(as), e não ainda um repertório solista propriamente dito. No entanto, conforme apresento no levantamento e análise de obras de mulheres compositoras para violão, há uma significativa produção de estudos de compositoras que atendem aos requisitos das provas. Assim, questiono por qual razão não se referencia a produção de mulheres mesmo quando suas composições cumprem os critérios definidos e exigidos na prática curricular.

As suítes para alaúde de Bach, por exemplo, são obras compostas para um instrumento antecessor ao violão e que são consideradas, em nosso repertório, pela maior proximidade técnica e musical quando comparadas às suítes do mesmo compositor para outros instrumentos, como violoncelo, violino e cravo, embora estas últimas também sejam transcritas e interpretadas ao violão. No entanto, desconsidera-se a produção de compositoras alaudistas contemporâneas de Bach, casos de Maddalena Casulana e Mlle Bocquet, esta última com obras sobre as quais me deterei no capítulo 3. Destaco, ainda, que houve outras compositoras do período barroco com produção para instrumentos diversos e cujas obras poderiam ser

transcritas para violão (como ocorre frequentemente com Scarlatti), caso das peças para cravo de Élisabeth de La Guerre.

Dos editais analisados, o compositor mais mencionado é o brasileiro Heitor Villa-Lobos (em 9 universidades), seguido por compositores que representam o modelo ocidental da música europeia presente no *habitus conservatorial*, discutido no referencial do subcapítulo anterior, Fernando Sor (em 8 universidades), Johann Sebastian Bach e Mauro Giuliani (ambos em 5 universidades). Pode-se dizer que a obra de Villa-Lobos apresenta certo hibridismo e uma possível quebra dos paradigmas hegemônicos da prática do repertório europeu, talvez por guardar relação tanto com os elementos da música erudita de tradição ocidental quanto com temas, melodias, rítmicas, formas e ambiências da música brasileira. Essa prática poderia ser valorizada também através da incorporação de obras de compositoras brasileiras que se dedicaram às estéticas de nossa música, como Chiquinha Gonzaga, Eunice Katunda, Clarisse Leite, Nair de Teffé, Adelaide Pereira da Silva, entre tantas outras.

Na região norte há uma particularidade: dentre os editais analisados, nenhuma universidade dessa região traz informações específicas sobre compositores e/ou obras, deixando o repertório como livre escolha para o candidato/candidata. A UFPA, que anualmente faz provas específicas, não as realizou para o ingresso no ano de 2021 em função da pandemia de Covid-19, iniciada em 2020, e a maior parte das demais universidades da amostragem, incluindo todas as regiões, passou a aplicar as provas de forma remota. Essa particularidade é relacionada às ênfases em licenciatura que especifiquei anteriormente, ou seja, cursos voltados à formação docente sem enfoque na formação solista que privilegia um determinado repertório canônico. Do recorte de 15 universidades, apenas 5 possuem cursos de licenciatura com prova específica semelhante ao do bacharelado, sempre elencando obras de compositores: UFPB, UFMT, UFU, UFRGS e UNESPAR, o que, nesse caso, pode indicar alguma semelhança curricular.

Em alguns editais, uma parte do programa de repertório é determinada por nomes de obras e de compositores, enquanto outra parte por obras de livre escolha da(o) candidata(o), mesmo que, em alguns casos, especifique-se que a peça precisa ser de um compositor brasileiro e/ou de determinado estilo ou período musical. Isso ocorre na UDESC, UFRJ, UFG e UnB, nas três universidades da região nordeste

(UFRN, UFPB e UFBA) e nas universidades da região norte que não requerem obras de compositores determinados. Há editais que especificam nomes de compositores acompanhados de uma lista de peças para o ingresso no curso de bacharelado, porém permitem que os(as) candidatos(as) escolham a obra, como no caso do edital da UFBA.

Nos editais em que há a possibilidade de obra de livre escolha por parte da(o) candidata(o) e/ou obras de compositores brasileiros ou de determinados períodos, sem se restringir a nomes específicos de obras e autores, seria possível apresentar obras de mulheres compositoras. Contudo, conforme já questionei no início desse subcapítulo, uma questão de pesquisa incontornável é observar se há repertório de mulheres compositoras sendo ensinado e interpretado nas formações anteriores à universidade (em escolas, conservatórios, projetos sociais, aulas particulares e outros espaços). Para contornar o que me parece ser um efeito em cascata desde a formação musical básica, penso que se as obras de compositoras fossem requeridas nas provas específicas dos cursos superiores, o ciclo vicioso poderia ser quebrado e haveria um incentivo decisivo para a prática desse repertório antes e durante os cursos de graduação. Ou, ainda, se não existissem provas específicas que restringem o acesso aos cursos superiores de música a uma minoria da população, talvez pudéssemos abarcar um perfil de pessoas e de conteúdos com maior diversidade cultural, de gênero e de interseccionalidade.

Conforme descrevi anteriormente, através de Gouveia (2016), sobre o conteúdo das provas específicas como característico do currículo dos cursos de graduação, traço herdado do *habitus conservatorial*, conceito bourdiniano trazido para essa discussão curricular por Pereira (2014), é possível afirmar que o repertório estritamente de obras de homens compositores solicitado nessas provas de ingresso é o mesmo ao longo da formação superior, mesmo que haja adaptação e intercalação de compositores, estilos, níveis de dificuldade e períodos históricos. A constatação dessa realidade se ratifica a partir da leitura do artigo de Fábio Scarduelli e Carlos Fiorini (2015), publicado na Revista Per Musi.

Os autores aplicaram um questionário para 26 docentes violonistas de 21 universidades (os 26 foram os respondentes do total de 48 convidados por eles, considerando 22 instituições brasileiras com bacharelado em música - instrumento violão) com o intuito de levantar um perfil do ensino de violão superior no Brasil, considerando repertório, direcionamento técnico e estilístico, além de outras

informações. Dentre as 9 perguntas escolhidas para a realização do questionário, a pergunta 6 solicitou os nomes dos compositores que os docentes mais costumam trabalhar com estudantes. Segundo os autores, os três compositores mais citados foram Villa-Lobos, Fernando Sor e Johann Sebastian Bach, exatamente os que são mais mencionados nas provas específicas que levantei e analisei nessa dissertação. Dentre os demais 16 compositores que os autores citaram a partir das respostas dos docentes, não há qualquer menção a mulheres compositoras.

Além disso, nas perguntas 5 e 6, foi questionado sobre a ênfase em estilos e repertórios específicos no trabalho dos docentes, tanto no ensino quanto na atuação como performers. Segundo os autores, 100% das respostas indicaram “ecletismo” nessa escolha, o que significa recorrer “à variedade estilística, passando por todos os períodos da história da música” (SCARDUELLI e FIORINI, 2015, p. 223). Essa e outras respostas das perguntas realizadas no questionário indicam uma base metodológica que se cumpre a partir de quesitos estabelecidos por docentes de maneira interligada e bem fundamentada. Cumpre destacar, no entanto, que a falta de questionamento em relação à representatividade de gênero, raça, classe, sexualidade e outros marcadores, parece corroborar os discursos que se apoiam unicamente na diversidade de estilos musicais e na máxima da “música pela música”, como se o ensino e os fazeres/saberes musicais fossem desprovidos de significados sociais, expressões de poderes e opressões, além de se constituírem em um campo contínuo de lutas pela ocupação e manutenção de privilégios, o que inclui, muitas vezes, violências e exclusões práticas e simbólicas.

Uma dessas exclusões é justamente a não prática do repertório de obras de compositoras para violão, questão engendrada através da histórica e forçosa hierarquia de gênero que atravessa a vida das mulheres e que também se expressa, na música, até os dias atuais. Nesse sentido, para contribuir com uma possível transformação dessa realidade, evidencio a produção de mulheres por meio do levantamento de compositoras e suas obras, realizando uma análise musical de um recorte de peças que se ancora nos seguintes parâmetros: analisar a partir de uma perspectiva feminista que contemple a aproximação, a identificação e a representatividade desse repertório, bem como pautar uma metodologia feminista centrada na visão das compositoras, abarcando tanto as suas trajetórias e pensamentos quanto a minha construção interpretativa como mulher violonista.

No capítulo 3, descreverei essas ações de pesquisa apoiadas nas reflexões sobre música e gênero.

Capítulo 3: Análise musical feminista de obras selecionadas de mulheres compositoras para violão

Neste terceiro capítulo apresento o levantamento e análise de obras de mulheres compositoras para violão, trazendo o foco das reflexões sobre música e gênero na universidade no que tange à prática interpretativa. Para isso, explico como foi feita a listagem do apêndice final e descrevo a análise musical feminista das obras das cinco compositoras selecionadas: *Prélude, Allemande, Sarabande e Gigue* de Mlle Bocquet (França, ?-1660), *Su um tema di Mercadante* de Emilia Giuliani (Áustria, 1813-1850), *Carnaval de Venise* de Catharina Pratten (Alemanha, 1821-1895), *Impresiones Argentinas* de María Luisa Anido (Argentina, 1907-1996) e *Suíte Imperial* de Clarisse Leite (São Paulo/Brasil, 1917-2003).

Assim como essas cinco obras escolhidas, as que são citadas no levantamento geral são principalmente para violão solo, ou seja, com foco no repertório individual de atuação e formação de violonistas solistas. Cito ainda algumas obras para violão e orquestra, considerando que estas também se destacam pela atuação do/da instrumentista como solista. No entanto, muitas compositoras têm produção para grupos de violão e música de câmara com outros instrumentos, o que não foi o foco de levantamento global aqui proposto, uma vez que apresento apenas de uma a duas obras de cada uma das centenas de compositoras elencadas. A seguir, explico a fundamentação e os procedimentos metodológicos do trabalho realizado.

As reflexões sobre música e gênero na universidade apresentadas até aqui fundamentam essa prática de pesquisa que trato com maior profundidade neste capítulo e no próximo, com o intuito de levantar, analisar e interpretar obras de mulheres compositoras para violão. Refletir sobre as relações de poder desigual na música implica, a meu ver, em ampliar as referências de repertório, (re)conhecendo e incorporando a produção de mulheres na prática interpretativa.

Minhas performances desse repertório iniciaram logo após ter notícia do feminicídio de Mayara Amaral, o que me fez conhecer a sua trajetória e acessar a sua dissertação de mestrado. Escolhi a peça *Ponteio*, da obra *Ponteio e Toccatina*,

de Lina Pires de Campos⁷³, para apresentar no sarau realizado em homenagem a ela em Porto Alegre⁷⁴. Infelizmente, só percebi a urgência de buscar transformar a realidade do silenciamento da produção de mulheres a partir do silenciamento da vida de Mayara. Assim, tornou-se uma necessidade seguir realizando o levantamento de obras, buscando partituras, pesquisando sobre as compositoras, o contexto das trajetórias e das produções musicais, além de difundir esse repertório através da práxis de pesquisa, performance e difusão.

Dessa forma, passei a sistematizar as obras pesquisadas em um levantamento que coligia as seguintes informações: títulos das obras; nome das compositoras; datas de nascimento e morte; países de origem; edições e localizações físicas ou digitais das partituras; indicação de pessoas colaboradoras; gravações e, quando possível, outras informações pertinentes. A proposta do levantamento - que não abarca a totalidade de obras de mulheres compositoras para violão, apenas traça um panorama em constante crescimento - é a de reunir e sistematizar as informações para que possam ser fonte para próximas pesquisas e/ou performances, com a intenção de contribuir com a difusão desse repertório.

Escolhi analisar as cinco obras referenciadas na introdução da dissertação e no início desse capítulo porque tais peças fizeram parte da construção interpretativa que realizei no repertório tocado nos dois recitais exigidos no programa de mestrado em música da UFRGS, do qual a presente dissertação também é parte. As análises foram procedimentos que auxiliaram nas escolhas interpretativas, evidenciando elementos técnico-estruturais da partitura junto com informações das compositoras e de seus estilos. No caso da obra de María Luisa Anido, há gravações da própria compositora interpretando suas obras⁷⁵, o que foi levado em conta na construção de minha performance, incorporando estilos e nuances da maneira de tocar que não estão descritas na partitura. Em relação às obras da compositora barroca Mlle

⁷³ Peça também referenciada na revisão de literatura sobre obras de mulheres compositoras para violão, através do trabalho publicado por Mayara Amaral no congresso da ANPPOM de 2016, em co-autoria com Eduardo Meirinhos.

⁷⁴ Organizado pela jornalista Ana Laura Freitas, pelo músico e compositor Lauro Pecktor e pela música, compositora, professora e violonista Fernanda Krüger. Realizado no bar Parangolé no bairro Cidade Baixa, em Porto Alegre, dia 26 de agosto de 2017. No mesmo ano, foram realizadas diversas homenagens à Mayara e movimentos pela não violência contra mulher. Link de uma matéria sobre o sarau: <https://www.youtube.com/watch?v=geHFPVPc6nE>. Acesso em 11 nov. 2020.

⁷⁵ Como no disco Grande Dame of the Guitar, com gravações de María Luisa Anido de 1972, remasterizadas em 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DqfiC2tpDoQ&list=OLAK5uy_IFUHutagOw4RmrIYNqyHWbdUW-ZnHXC-w&index=1. Acesso em 02 mar. 2022.

Bocquet, ouvi as gravações da violonista Annette Kruisbrink⁷⁶, responsável por editar as partituras, mas também pesquisei sobre as características interpretativas de cada dança barroca da obra.

No subcapítulo seguinte, explico como tem sido feito⁷⁷ o levantamento a partir de pesquisas *online*, em acervos, catalogações e através do contato direto com as compositoras e outras(os) violonistas e pesquisadoras(es), além de evidenciar os caminhos para a sistematização desse repertório através dos quadros apresentados no apêndice anexado ao final da dissertação. No subcapítulo posterior, apresento as análises musicais das obras e as informações sobre as compositoras escolhidas para o recorte de análise dessa dissertação.

3.1 Levantamento de obras de mulheres compositoras para violão

O levantamento de repertórios para instrumentos específicos é uma das perspectivas de pesquisa na área da performance, segundo Fausto Borém e Sônia Ray⁷⁸ (2012). No caso do presente trabalho, soma-se a perspectiva feminista de ter iniciado o levantamento a partir da pesquisa sobre mulheres compositoras para violão realizada por Mayara Amaral e do seu feminicídio, unindo a pesquisa e a prática da performance com a causa feminista de combate à violência e silenciamento de nossas produções e vidas.

A partir do levantamento que realizei, constatei que a produção de obras de compositoras para violão é vasta e diversa, conforme demonstro no apêndice ao final da dissertação, com a totalidade de 347 compositoras (exemplifico de uma a duas obras por compositora). Levantar essas obras e compositoras (que não são a totalidade da produção de mulheres, mas um panorama a partir das fontes que descreverei a seguir), também foi meio metodológico para selecionar obras para minha construção interpretativa, apoiada nas análises musicais feministas das cinco

⁷⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLbQ5RixQrSW30OuVvH6vCq2UQIY72X3CT>
Acesso em 02 mar. 2022.

⁷⁷ No sentido de que cito o recorte feito até aqui. Em futuras pesquisas, pretendo continuá-lo e difundi-lo para além desse texto acadêmico.

⁷⁸ Sônia Ray é contraibaxista e docente da UFG e Fausto Borém é contraibaxista e docente da UFMG
Mais informações de seus trabalhos disponíveis em:

<https://www.escavador.com/sobre/6721908/fausto-borem-de-oliveira>

<https://www.escavador.com/sobre/7559408/sonia-marta-rodriques-raymundo>.

Acesso em 02 abr. 2022.

obras que escolhi para esta dissertação: *Prélude, Allemande, Sarabande e Gigue* de Mlle Bocquet (?-1660), *Su um tema di Mercadante* de Emilia Giuliani (1813-1850), *Carnaval de Venise* de Catharina Pratten (1821-1895), *Impresiones Argentinas* de María Luisa Anido (1907-1996) e *Suíte Imperial* de Clarisse Leite (1917-2003). Na sequência, explico as fontes do levantamento: pesquisa de Mayara Amaral; contato direto com violonistas e professoras(es) em eventos presenciais e de forma *online* a partir da pandemia de Covid-19; revisão de trabalhos acadêmicos dentro e fora do Brasil; listagem feita por Heike Matthiesen.

Iniciei o levantamento ainda antes do curso de mestrado, em 2017, quando criei o projeto que intitulo de *Mulheres Compositoras para Violão*, inspirado e dedicado à Mayara. Organizo as informações em um quadro contendo o nome das compositoras, o título das obras, as datas de nascimento e morte, as nacionalidades, os *links* de partituras e outras informações que façam pertinentes, parte delas presente no apêndice ao final desse texto. Comecei o levantamento pelas obras de compositoras brasileiras da década de 1970 pesquisadas por Amaral (2017): *Introdução, Ponteio e Toccatina* de Lina Pires de Campos, *Ponteio n. 1* de Adelaide Pereira da Silva, *Momentos* de Maria Helena da Costa, *Estudo n. 1* de Esther Scliar e *Prelúdio n. 1* de Eunice Katunda. Após essa etapa, acrescentei as obras *Valsa (quase) portuguesa* e *Cenas Brasileiras* da violonista compositora Elodie Bouny⁷⁹, que conheci em 2016 no VIII Festival de Violão da UFRGS⁸⁰, em Porto Alegre. Na ocasião do festival, Elodie foi a primeira mulher que vi apresentar um recital com composições próprias ao violão, o que me impactou pelo sentimento de me sentir representada.

Ao questionar docentes do curso de violão da UFRGS, instituição na qual eu era bacharelada à época, realizei o levantamento de obras de algumas compositoras. Natural de Connecticut/EUA, Barbara Kolb (1939-) e sua obra *Three Lullabies*⁸¹ foram sugeridas pelo meu professor e orientador do bacharelado, Daniel

⁷⁹ Nascida em 1982, natural da Venezuela e com cidadania franco-brasileira. É mestra e doutora em Música pela UFRJ. Com ampla produção como intérprete e compositora, tem obras para violão gravadas em disco, concerto para violão e orquestra, arranjos, orquestrações, além de diversos projetos de composição e de violão reconhecidos internacionalmente. Mais informações de seu trabalho disponíveis em: <https://elodiebouny.com/>. Acesso em 02. abr. 2022.

⁸⁰ Criado e coordenado desde 2009 pelo violonista e compositor Daniel Wolff, professor da UFRGS.

⁸¹ Obra em três movimentos: “*I. Falling... II. As sleep falls... III. In the innocent air.*”, com duração aproximada de 9 minutos, de estilo contemporâneo, atonal e experimental, uma canção de ninar dedicada a seu afilhado Robert Starobin. Gravei a obra no disco Expressivas - Mulheres compositoras para violão.

Wolff. Barbara Kolb é uma premiada compositora⁸², reconhecida por suas obras de estilo contemporâneo para piano e outros instrumentos. A professora Flávia Domingues Alves⁸³, minha orientadora no curso de Licenciatura, acrescentou outras compositoras à listagem e gentilmente me cedeu partituras originais e editadas das compositoras Emilia Giuliani Guglielmi⁸⁴, Cristina Azuma e Regina Albanez⁸⁵.

Avançando para outros caminhos metodológicos durante o levantamento de repertório, pesquisei sobre a temática em trabalhos acadêmicos e revistas brasileiras científicas de música, em anais de eventos, em repositórios de monografias, dissertações e teses, com parte do material sendo constituído por compositoras cujas obras e atuações foram alvos de trabalhos escritos, material já referenciado na revisão de literatura, como as obras das seguintes compositoras brasileiras:

- do RJ: Eunice Katunda, Nair de Teffé e Maria Helena da Costa;
- de SP: Adelaide Pereira da Silva, Maria Ignez Cruz Mello, Lina Pires de Campos, Clarisse Leite e Cintia Ferrero;
- de MG: Conceição Tavares Coimbra e Dinorá de Carvalho;
- do RS: Esther Scliar e Andrea Perrone.

Na literatura estrangeira, encontrei trabalhos sobre as compositoras:

- a argentina María Luisa Anido;
- a francesa Mlle Bocquet;

⁸² Prêmio Roma (*Rome Prize*, 1969-71) de composição musical. Foi a primeira mulher estadunidense a receber o prêmio.

⁸³ Bacharela em música - instrumento principal violão, pela Faculdade Musical Palestrina (1980), Mestra em música (2005), área de Práticas Interpretativas instrumento violão (a primeira mulher violonista a se formar nessa área dessa instituição, sendo a segunda a Sabrina Souza Gomes e eu, Thaís Nascimento, a terceira), foi professora dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Música da UFRGS da década de 1980 até a década de 2010. Mais sobre sua trajetória profissional disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/10732376/flavia-domingues-alves>. Acesso em 28 fev. 2022.

⁸⁴ Violonista e compositora (1813, Viena, Áustria - 1850, Budapeste, Hungria). Suas obras são do período clássico com transição para o período romântico de composição para o violão.

⁸⁵ Obra *Três peças para dois violões*. Cristina Azuma (São Paulo) é bacharela em Música pela USP, mestra e doutora pela Université de Paris IV (Paris-Sorbonne) (1993; 2000). Regina Albanez (São Paulo) é graduada em Composição pela UNICAMP e especialista em Música Antiga, Teorba, Alaúde e Guitarra Barroca no Conservatório Real de Haia na Holanda. Professora Flávia e eu interpretamos o primeiro movimento da obra no Recital *Mulheres Compositoras para Violão* no Ecarta Musical em 24 de agosto de 2019. Mais informações dos trabalhos de Cristina e Regina disponíveis em: <http://cristina.azuma.free.fr/biography/bio.htm> e <https://www.lasuavemelodia.com/biographies/regina.html>. Acesso em 02 abr. 2022.

- a alemã-inglesa Catharina Pratten;
- a austríaca Emilia Giuliani.

Além destas, existem muitas outras compositoras, dentre as quais cito um recorte maior no apêndice que consta ao final dessa dissertação. Sobre Catharina Pratten e Emilia Giuliani, também há pesquisas já realizadas no Brasil, como o TCC de Maria Fetzler Luca (2019) que citei na revisão de literatura do capítulo 1. As demais compositoras de outros países são referenciadas na literatura estrangeira sobre mulheres compositoras para violão, como no livro e disco *Guitar music by women composers*⁸⁶, de 2009, publicado pela violonista e compositora holandesa Annette Kruisbrink⁸⁷ (1958-).

Nesse livro há um total de 18 obras de 12 compositoras, a saber: Mlle Bocquet, Emilia Giuliani, Dolores Nevares de Goni (Madame Knoop), Catharina Pratten, Madeleine Cottin, Maria Rita Brondi, Josefina P. de Morisoli, Lisanella Gentili, Carmen Farré de Prat, María Luisa Anido, Gisèle Sikora e Annette Kruisbrink. A seleção contempla obras escritas originalmente para alaúde, como no caso de Mlle Bocquet, e para violão, considerando que todas as compositoras também foram/são violonistas, das quais “muitas mulheres compositoras tiveram sucesso em seus dias, mas foram esquecidas quando morreram” (KRUISBRINK, 2009, p. 2). Esse trabalho de resgate de Annette inclui edição em partitura das obras, biografia das compositoras, fotografias e gravação em disco⁸⁸.

Outros artigos da produção estrangeira são citados ao longo das análises, uma vez que apresentam informações sobre as obras e as quatro compositoras de outros países (Mlle Bocquet, Emilia Giuliani, Catharina Pratten e María Luisa Anido) que constam dentro do recorte das cinco obras que escolhi (uma delas é de compositora brasileira, a *Suíte Imperial*, de Clarisse Leite). Essa escolha tem como objetivo mostrar um panorama com diversidade histórica e estilística, com obras do período barroco à atualidade.

⁸⁶ Publicado pela editora Les Productions d'Oz em versão impressa e digital. Disponível para vendas em diversas plataformas, dentre elas a Stretta Music: <https://www.stretta-music.com/en/guitar-music-by-women-composers-nr-745501.html>. Acesso em 06 jan. 2022.

⁸⁷ Site oficial disponível em: <http://www.annetekruisbrink.nl/>. Acesso em 02 abr. 2022.

⁸⁸ Disponíveis no canal de *youtube* de Annette Kruisbrink: <https://www.youtube.com/user/annetekruisbrink/videos>. Acesso em 06 jan. 2022.

Buscando por catálogos e/ou listas de compositoras para violão feitas no Brasil, de forma geral, encontrei apenas catálogos de compositoras de música popular⁸⁹ ou para outros instrumentos⁹⁰, o que me serviu de consulta para procurar peças para violão solo, conforme ocorreu com o projeto *Donne, Women in Music*. Dentre as compositoras para violão solo pesquisadas, há as autoras do século XIX gravadas no disco *Le donne e la chitarra – Guitar Music by 19th Century Women Composers* (2018), por James Akers: Emilia Giuliani, Athénaïs Paulian e Catharina Pratten, autoras também citadas nos já mencionados trabalhos de Maria Fetzer Luca e Annette Kruisbrink.

Ao pesquisar por catálogos e/ou listas de compositoras para violão feitas em inglês, acessei a grande lista de compositoras para violão, *Women composers in classical guitar solo*⁹¹, feita pela violonista alemã Heike Matthiesen (1964-). Essa listagem contém 825 nomes de compositoras, alguns nomes de obras, informações de ano de nascimento e morte, nacionalidade e alguns endereços de *sites* das compositoras. Pesquisei nome por nome e anexe no apêndice *links* de obras das compositoras que localizei, principalmente em partitura. Em alguns casos, o *link* é o do *site* da compositora, onde há respectivamente o catálogo de obras e a indicação de contato para solicitar as partituras.

Parte das compositoras do século XX ou ainda atuantes no século XXI publicaram suas obras através de editoras, estando as partituras disponíveis para venda em *sites* de distribuição, seja das editoras ou das próprias compositoras. Em outros casos, há compositoras que disponibilizam gratuitamente suas obras em seus *sites* ou em parceria com editoras ou projetos que publicaram as partituras de forma livre e em parceria com as compositoras.

Perdurando até o presente momento de 2022, o ano de 2020 marcou o início da pandemia de COVID-19, acarretando inúmeras e irreparáveis mortes e impelindo transformações não somente nos procedimentos possíveis de pesquisa, mas em todos os aspectos da vida cotidiana. Após uma semana de aula presencial, em março de 2020, todo o meu curso de mestrado foi realizado à distância, através

⁸⁹ Disponível em: <https://reverb.com.br/artigo/mulheres-compositoras-uma-playlist-com-grandes-autoras-da-musica-brasileira>. Acesso em 20 set. 2021.

⁹⁰ A grande lista de compositoras do século XVI ao atual em: <https://donna-uk.org/>, feito pela pesquisadora Gabriella Di Laccio. Acesso em 07 jan. 2022.

⁹¹ Disponível em: <https://docs.google.com/spreadsheets/d/1Aon-s8y3Y9rDtwcw7M6d5Vbf3yoglyTsstFF5FC4kM/edit#gid=0> Acesso em 10 nov. 2020.

de aulas nas plataformas digitais. Durante a pandemia, o levantamento de obras foi feito exclusivamente via internet. Anteriormente, já buscava e tinha os portais eletrônicos como uma das principais fontes de pesquisa para levantar repertório de compositoras para violão, porém também conhecia pessoalmente compositoras em eventos científicos e artísticos, acessava livros e materiais físicos e realizava recitais e atividades presenciais pelo país, como ocorreu nos anos de 2018 e de 2019, em que participei de eventos nos seguintes estados: Rio Grande do Sul, São Paulo, Minas Gerais e Mato Grosso do Sul, conforme relato no capítulo 4.

Com a continuação de atividades apenas de forma remota, aumentei redes de contatos com compositoras através de redes sociais, buscando informações sobre obras para violão. Além de pesquisar a lista feita por Heike Matthiesen, conheci Ximena Matamoros (Chile, 1958-) e realizei uma primeira entrevista com ela através de uma *live* realizada na página *Violão Para Todos*⁹², no *facebook*⁹³, publicada posteriormente no canal do *youtube* de Ximena. A violonista e professora da Universidad de Chile contou sobre sua trajetória e suas obras para violão gravadas em disco e publicadas em partituras. Estreitamos nosso contato via aplicativo *whatsapp* e conversamos muito sobre o cenário do repertório nas universidades do Chile, onde também são tocadas somente obras de homens compositores. Ximena é a única professora universitária do instrumento no país.

Refletindo sobre esses silenciamentos, organizamos o *Primer Encuentro de Guitarristas Compositoras Latinoamericanas*⁹⁴, via *zoom*, em setembro de 2020, com participação de 16 violonistas compositoras⁹⁵ para violão dos seguintes países: Brasil, Argentina, Chile, Paraguai e México, participantes que eu tinha contatado através da pesquisa que realizei, via redes sociais, em busca de compositoras atuantes. A partir desse encontro, Ximena e eu fundamos o coletivo *AIVIC* –

⁹² Coordenada pelo violonista e compositor João Camarero e o violonista e luthier Ricardo Dias. A ambos agradeço muito pelo convite.

⁹³ Entrevista disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=ACD3Zb2ntK8&t=41s&ab_channel=ximenamatamoros

Acesso em 10 mar. 2021.

⁹⁴ Fotos disponíveis em:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=694651677807970&set=pcb.694659087807229>

Acesso em 02 mar. 2022.

⁹⁵ Do Brasil: Andrea Perrone, Fernanda Krüger, Graça Alan, Laura Campanér e Thaís Nascimento; da Argentina: Ana Larrubia, Andrea Zurita, Carolina Velázquez, Cecilia Zabala, Gabriela Battistini, Luciana Oyhanarte, Mirta Álvarez; do México: Anastasia Sonaranda, Laura Chávez-Blanco e Nadia Borislova; do Paraguai: Lizle Martínez; do Chile: Ximena Matamoros.

*Associação Internacional de Violonistas Compositoras*⁹⁶ para realizar ações de difusão de obras de compositoras para violão através, no momento, de eventos *online* e publicação de partituras em ebook. A violonista, compositora e produtora paulista Laura Campanér⁹⁷ foi participante do encontro via zoom e, na sequência, passou a integrar a equipe diretiva. Através desse coletivo, tenho conhecido mais obras de compositoras contemporâneas, referenciadas como membras da AIVIC no apêndice das compositoras e obras.

Além da AIVIC, tenho participado de outros coletivos e grupos de mulheres violonistas no Brasil e na América Latina. Dentre eles, o coletivo *Mulheres Violonistas*⁹⁸ iniciou as atividades através de grupo no *whatsapp* para discutir questões profissionais e de gênero, buscando ações de união entre nós, promoção de eventos e difusão de nossos trabalhos. O evento *I Mostra de Mulheres Violonistas*⁹⁹ reuniu dezenas de participantes com repertórios variados, dentre obras autorais e de outras(os) compositoras(es). Nesses grupos, tenho questionado as participantes, uma a uma, em busca de compositoras para violão, passando a conhecer muitas através de contato direto e/ou indicações.

No levantamento que fiz, organizei nomes de obras e compositoras em uma listagem dividida em 5 quadros. O primeiro quadro contém compositoras que viveram e atuaram nos séculos XVII e XVIII, pertencentes, pelos estilos de suas obras e marco temporal, ao período barroco. O segundo quadro é composto por

⁹⁶ O coletivo tem realizado eventos *online* através das redes sociais *instagram*, *facebook* e principalmente no canal do *youtube*, com vídeos de estreias promovidos por séries temáticas, como a *Obras para guitarra/violão de compositoras de AIVIC*, *Obra comentada*, *Interpretações*, *Entrevistas AIVIC*. Canal do youtube disponível em:

https://www.youtube.com/channel/UCZ7U_Qng4thLxsl2SlattEQ/featured.

Instagram disponível em: <https://www.instagram.com/aivicguitar/>

e Página do *facebook* disponível em:

<https://www.facebook.com/associacaointernacionaldeviolonistascompositoras>.

Acesso em 07 jan. 2022.

⁹⁷ Natural de Ribeirão Preto/SP, formada em violão pela UNAERP, multi-instrumentista toca guitarra, viola, violão, canto e outros instrumentos de corda. Foi professora na ULM (Universidade Livre de Música Tom Jobim), lançou diversos discos e integrou variados grupos musicais. Atualmente dirige a Borage Produtora e em 2021 lançou o livro *Violões Dedilhados com 12 estudos para violão*. Site oficial e mais informações em: <https://www.lauracampaner.com.br/>. Acesso em 07 jan. 2022.

⁹⁸ O coletivo surgiu a partir da iniciativa das violonistas paulistas Roberta Gomes e Mariana Reis, que criaram o grupo de *whatsapp* e convidaram mulheres violonistas brasileiras para discutir sobre as dificuldades relacionadas a gênero e promover uma rede de contato para demais iniciativas, como eventos, ações e compartilhamentos de experiências e materiais. Demais participantes foram convidando outras violonistas e a rede segue ampliando. Página do *facebook* disponível em: <https://www.facebook.com/mulheresviolonistasbr>. Perfil do *instagram* disponível em: <https://www.instagram.com/mulheresviolonistasbr/>. Acesso em 09 jan. 2022.

⁹⁹ Evento disponível em três vídeos do canal de *youtube*: <https://www.youtube.com/channel/UCjI4bOdDBlyh2Wt1vJss4Hw>. Acesso em 09 jan. 2022.

compositoras do final do século XVIII e a maioria do século XIX, com obras que podem ser consideradas do período clássico, romântico ou de transição entre ambos. O terceiro quadro é integrado por compositoras que nasceram ao final do século XIX ou no século XX, tendo atuado principalmente no século XX, no marco temporal que considera-se como período contemporâneo, embora os estilos das obras sejam bastante diversos. O quarto quadro é o de compositoras brasileiras dos séculos XX e XXI, tanto já falecidas quanto atuantes. E o quinto e último quadro é formado por compositoras atuantes e/ou ainda vivas de outros países.

As informações de cada quadro contêm: nome da compositora, ano de nascimento e morte, país de origem, nome de 1 obra ou 2 obras para exemplificar e um endereço eletrônico. Na coluna do endereço eletrônico procurei anexar, preferencialmente, o *link* da partitura, de gravações (no casos das partituras que não estão em algum *link* e/ou que podem ser solicitadas para as compositoras e/ou intérpretes) e os *sites* oficiais das compositoras que os possuem e nos quais há o catálogo de obras, os pdfs das partituras para download e/ou compra e os *links* de onde adquirir partituras e/ou contatos das próprias compositoras para solicitar.

O objetivo do apêndice é citar um recorte de obras e de compositoras para violão que fazem parte do levantamento que venho realizando em busca de partituras. O levantamento é um recorte, porque não há pretensão de buscar pela totalidade de obras e compositoras, uma tarefa de abrangência impossível se considerarmos os diversos períodos históricos, países de origem e demais contextos, mas reunir um número de obras que possa representar não somente a significativa produção existente, mas também a diversidade histórico-estilística e a pluralidade das fontes utilizadas e que já descrevi anteriormente.

Além de ser uma tarefa que envolve muitas informações e pesquisas, principalmente *online*, uma das maiores dificuldades que senti foi a de não encontrar informações básicas sobre as compositoras, como ano de nascimento e morte, cidade natal, além de nomes de obras e de partituras. Em alguns casos, nem sequer nas fontes que tomei como base há essas informações. Optei, dessa forma, em manter os sinais de ponto de interrogação “?” (na falta do ano de nascimento ou morte) e hífen “-” (na falta da informação completa) quando não há dados disponíveis, conforme muitas vezes indicado nas referências. Outro desafio para mim foi a diversidade de idiomas contemplada em uma listagem de compositoras de diversos países, o que exigiu a procura pelas palavras “partitura” e “violão” em

outras línguas. Utilizei outras palavras-chave também, como “pdf”, “download”, “música”, “comprar” ou mesmo o nome das obras, quando tinha essa informação.

Minha intenção foi citar apenas de uma a duas obras de cada compositora, exemplificando as suas respectivas produções e sem o objetivo de realizar um catálogo completo de suas obras, o que pode ser feito em pesquisas futuras sobre essas compositoras. No apêndice, escolhi obras e compositoras que tenham um *link* de acesso, preferencialmente o das partituras (gratuitas ou para adquirir, conforme cada caso), ou o de outras referências sobre as obras, como gravações ou o *site* da compositora, espaço no qual se pode obter as partituras ou o contato direto de compositoras atuantes com as quais conversei e que manifestaram a preferência por esse tipo de contato.

Escolhi citar apenas uma obra de cada compositora, sendo dois os casos desse tipo: 1 – quando se trata da única obra encontrada; 2 – quando o *link* da partitura também remete a outras obras listadas nos catálogos das compositoras, seja em seus *sites* ou em outros espaços (como os endereços eletrônicos das editoras, por exemplo, que vendem uma lista de obras da mesma compositora em uma única aba; ou bibliotecas *online* como o IMSLP, que também listam as obras em uma mesma página). Nesse segundo caso, escrevi o nome da primeira obra da listagem seguido da palavra “e demais obras”, indicando que há mais obras no mesmo *link*. Também há casos em que a mesma obra pode ser encontrada em diversos *sites*, então optei pelos primeiros que encontrava ou, em caso de *sites* de vendas de partitura, priorizei os que oferecem a partitura em versão pdf. No caso de partituras físicas, sempre que possível, escolhi anexar *sites* designados pelas próprias compositoras.

Quando citei duas obras da mesma compositora, a escolha se deu pela existência de dois *sites* que disponibilizam as partituras, sendo um deles de forma gratuita e em parceria com a compositora. A exemplo, a compositora franco-venezuelana Elodie Bouny (1982-) tem uma obra disponível para *download* gratuito no portal do Acervo Digital do Violão Brasileiro, bem como a compositora austríaca do século XIX, Emilia Giuliani-Guglielmi (1813-1850), têm obras de domínio público disponíveis em diferentes bibliotecas *online*.

Construir interpretação desse repertório é parte da minha atuação como performer e das reflexões que proponho sobre música e gênero na universidade, somando-me à perspectiva de construir, no ambiente acadêmico, um pensamento

crítico não apenas em torno da produção do patriarcado, mas que também nos leve a pautar, refletir, pesquisar, tocar e difundir a produção de mulheres, incluindo, aqui, o papel decisivo da performance. Assim, as análises são uma forma de auxiliar esse processo, uma vez que melhor embasam minhas decisões interpretativas.

3.2 Análise musical feminista

Apresento aqui os caminhos metodológicos e os aportes teóricos que empreguei na análises, as quais inicio com informações das trajetórias das compositoras, evidenciando as suas atuações junto aos contextos socioculturais e de gênero. Em seguida, relaciono essas atuações com as suas produções composicionais, trazendo o foco à obra que escolhi, sempre apoiada nas análises com perspectiva feminista. Junto com as informações sobre as obras e as compositoras, referencio minhas escolhas interpretativas, unindo pesquisa e performance.

A análise musical feminista é uma proposta da autora Ellie Hisama (2000), professora de música, teoria da música e musicologia histórica no Instituto de Pesquisa sobre Mulheres, Gênero e Sexualidade da Universidade de Columbia (EUA). Em seu texto *Milênio da teoria musical feminista: uma história pessoal* (tradução minha), a autora questiona a presença ainda incipiente, no universo da música, de professoras de teoria e análise musical, observando o fato de que homens dominam essas disciplinas a partir de uma visão formalista e estruturalista. Foi em eventos sobre música e gênero, como o congresso *Teoria Feminista e Música*, realizado em Minneapolis, 1991, que Hisama passou a conhecer outras teóricas da música e a apresentar análises dentro de um referencial teórico feminista, apontando questões de gênero imbricadas na escrita e nos significados musicais. A autora descreve:

Meu interesse em desenvolver um ramo da teoria musical que é marcadamente feminista me levou a considerar elementos não tipicamente incorporados à análise musical. Situando as composições em seus contextos históricos e sociais, realizo leituras atentas que reconhecem o impacto do gênero, da política e das visões sociais da compositora na "própria música". (HISAMA, 2000, p. 1288). [tradução minha]

Ainda, a autora conclama a “liberdade de trabalhar com música fora do cânone analítico e de desenvolver formas feministas de ouvir e analisar música sem me sentir obrigada a escrever sobre tópicos mais tradicionais” (HISAMA, 2000, p. 1288 - tradução minha). Nesse sentido, a perspectiva e proposta metodológica da análise musical feminista incorpora elementos não tipicamente considerados na análise, como situar as composições em seus contextos histórico-sociais, a partir de leituras que reconhecem o impacto das relações de gênero nas obras e nas trajetórias das compositoras, compreendendo a “estrutura de uma peça e como ela realiza o seu trabalho cultural” (HISAMA, 2000, p. 1290 - tradução minha). Assim, as análises não são feitas por meio de uma leitura desencarnada ou neutra da partitura, mas passam a considerar os seguintes aspectos:

- A visão das compositoras (nesse trabalho, a partir de referências que cito nas análises - a exemplo de Fiorella Gallelli, Hannah Lindmaier, Priscila Barban, Maristella Cavini e outras; de colaborações com intérpretes, como Annette Kruisbrink e Geraldo Ribeiro; de gravações disponíveis, como as de María Luisa Anido e Clarisse Leite (performance e entrevista);

- As relações de gênero vividas que impactaram suas produções e atuações, ou seja, descrever alguns dos contextos das épocas em que as compositoras viveram para identificar os impactos das relações socioculturais e de gênero em suas produções;

- A visão de intérprete e pesquisadora, embasada em uma construção interpretativa que articula o estudo da partitura e seus códigos aos contextos histórico-sociais e de gênero, além das informações disponíveis sobre a biografia e o pensamento das compositoras;

- O sentido decolonial e o propósito cultural das composições, muitas vezes desconstruindo paradigmas sociais e de gênero, a exemplo de Emilia Giuliani e Catharina Pratten criando obras virtuosísticas não esperadas para compositoras e mulheres violonistas da época, e María Luisa Anido, com a visibilidade de estéticas e culturas latino-americanas em meio a uma prática hegemônica de repertório europeu.

No processo de escrita das análises e das informações e reflexões instiladas durante a construção interpretativa, considera-se também a minha própria visão de mulher intérprete e pesquisadora, a minha identidade e trajetória marcada pelos sentimentos e urgências em relação ao repertório de mulheres compositoras, não

sendo apenas um interesse intelectual ou um trabalho de pesquisa necessário para cumprir a formação, mas uma luta de vida.

Por isso, tive a intenção de trazer informações sobre as atuações e os pensamentos das compositoras, considerando o contexto social das épocas em que viveram, o que inclui os desafios relacionados a gênero. Dialogando com as suas produções e realizando uma investigação mais detida sobre as cinco obras que escolhi, utilizei algumas ferramentas de análise musical para trazer informações gerais relevantes sobre as obras, que são relacionadas com os seus significados, práticas composicionais e trajetórias das compositoras. Tais informações são datas, estilos e formas composicionais, estrutura, duração, gêneros musicais, dedicatórias, editoras de publicação, dados sobre outras(os) pesquisadoras(es) e intérpretes que realizaram gravações e pesquisas sobre as obras.

Além das gravações, para maior aproximação dessa pesquisa com as obras e as suas respectivas compositoras, ilustro as análises com trechos das partituras e anexo fotos das compositoras Emilia Giuliani, Catharina Pratten, Clarisse Leite e María Luisa Anido. Infelizmente, não encontrei foto da Mlle Bocquet, o que penso ser um reflexo da dificuldade de pesquisar trajetórias de mulheres quando, historicamente, houve pouco interesse e, conseqüentemente, uma não preservação de dados e fontes.

Por isso, uma das minhas dificuldades foi encontrar maiores informações biográficas sobre as compositoras, desde informações básicas de identidade, como o ano de nascimento, até questões mais específicas sobre as obras. Todas as compositoras são falecidas e de diferentes nacionalidades, sendo uma brasileira e as demais de quatro outros países (França, Áustria, Alemanha e Argentina). Essa escolha teve o objetivo de demonstrar a diversidade de períodos históricos e estilos musicais. Friso que, de períodos mais remotos, só encontrei obras de compositoras europeias.

A seguir, apresento as análises em subcapítulos destacados pelos títulos das obras e das compositoras. A ordem escolhida foi definida através da data de nascimento das compositoras, da mais antiga para a mais atual, iniciando pela Mlle Bocquet (?-1660), com a obra *Prélude, Allemande, Sarabande e Gigue*, do período barroco. Após, a obra *Variazioni su un tema di Mercadante*, de Emilia Giuliani-Guglielmi, que atuou no século XIX e cuja produção pode ser situada dentro dos estilos musicais do período clássico e/ou clássico-romântico.

A terceira análise que realizo é da obra *Carnaval de Venise*, de Catharina Pratten, compositora que, como Emilia, também atuou no século XIX, porém mais na segunda metade, com obras que podem representar o período romântico. Na sequência, apresento a obra *Impresiones Argentinas*, da argentina María Luisa Anido, que atuou ao longo do século XX com composições temáticas em torno da cultura latinoamericana. Por fim, a *Suíte Imperial*, da brasileira Clarisse Leite, também atuante no século XX e cuja obra – a única que escreveu para o instrumento – articula elementos sonoros e uma narrativa que nos remetem a temáticas e ambiências musicais brasileiras.

3.2.1 *Prélude, Allemande, Sarabande e Gigue de Mlle Bocquet*

Mlle Bocquet foi uma compositora e alaudista francesa, nascida no início do século XVII, ou ainda no final do século XVI¹⁰⁰, vivendo até cerca de 1660, em Paris. Nas buscas empreendidas em endereços eletrônicos¹⁰¹, livros nos quais a compositora é citada¹⁰² e na principal fonte sobre a compositora, o livro *Guitar music by women composers*, Mlle Bocquet frequentemente é referenciada como “Anne or Marguerite Bocquet”, o que indica que seu primeiro nome foi Anne ou Marguerite, ou ambos, ou que foram duas mulheres e ambas eram compositoras. Henry L. Schmidt¹⁰³, na resenha sobre a obra *Oeuvres de Bocquet* (1972)¹⁰⁴, de Monique Rollin e André Souris, afirma que embora as obras encontradas estejam assinadas pela autoria de “Mlle Bocquet”, existiram duas irmãs, na verdade, ambas alaudistas e de mesmo sobrenome.

¹⁰⁰ Segundo Claudia Knispel no livro *Beiträge zur Geschichte der Lautenistinnen und Gitaristinnen der Renaissance und des Barock* (ca. 1500-1750), em português: *Contribuições para a história dos alaudistas e guitarristas do Renascimento e do Barroco* (ca. 1500-1750), de 2014. Referência em: <https://books.google.com.br/books?id=UZBUBAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>. Acesso em 14 jan. 2022.

¹⁰¹ Tais como Wikipédia: https://en.wikipedia.org/wiki/Mlle_Bocquet; Grove Music online: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003351>. Acesso em 14 jan. 2022.

¹⁰² No livro *Women making music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, editado por Jane M. Bowers e Judith Tick de 1976.

¹⁰³ Disponível em: <https://ur.booksc.eu/book/27952499/20dc72>. Acesso em 10 jan. 2022.

¹⁰⁴ Livro editado em Paris/França pela *Éditions du Centre national de la recherche scientifique*, com edições e transcrições do compositor, maestro, musicólogo e escritor André Souris (Bélgica, 1899-1970) e estudos biográficos e aparatos críticos de Monique Rollin (1927-2022), compositora e instrumentista francesa.

Kruisbrink (2009) corrobora tal perspectiva ao apontar que Mlle Bocquet, em 1640, vivia com sua irmã, também alaudista e multi-instrumentista, ambas em situação financeira precária por não estarem casadas, embora tenham recebido, em 1641, uma doação por suas propriedades. Com essa dúbia informação, fica difícil afirmar a que classe social pertenceu Mlle Bocquet. No entanto, tento contornar a lacuna descrevendo, na sequência, um pouco mais sobre os contextos socioculturais e de gênero nos quais ela esteve inserida e diante dos quais também foi uma agente.

A partir dessas referências e indagações sobre a sua identidade, ainda não há como afirmar qual foi o primeiro nome de Mlle Bocquet, mas uma hipótese é a de que as irmãs Bocquet podem ter sido chamadas uma de Anne e outra de Marguerite, o que ratificaria não somente a possível existência das duas mulheres, mas também as suas condições de compositoras. Essas lacunas biográficas demonstram a dificuldade de resgatar trajetórias apagadas ou ainda pouco reconhecidas de mulheres compositoras de séculos anteriores, o que se relaciona, ainda, com uma condição civil (não casada) que marginalizava as mulheres da época e geralmente as deixavam, como consequência, em sinuosas dificuldades financeiras. Para um resgate mais completo, portanto, são necessárias mais pesquisas que possibilitem o acesso a um número maior de fontes e documentos, muitas vezes encontrados em acervos, bibliotecas e/ou instituições localizadas nas cidades e imediações nas quais a compositora viveu e/ou atuou.

Ainda sobre o nome de Mlle Bocquet, é possível questionar a designação “mlle”. Mademoiselle (Mlle) significa “senhorita”, enquanto que Madame (Mme), “senhora”, termos diferenciados pelo estado civil das mulheres. Historicamente, as mulheres foram chamadas pelo sobrenome do pai e do marido, o que também se refletiu na assinatura de suas obras: a soma da designação do estado civil (Mlle ou Mme) e do sobrenome parental herdado ou adotado após o casamento, um fato que não ocorreu com os homens.

Nesse sentido, as mulheres sempre carregaram, nas próprias assinaturas, o rótulo da “disponibilidade” pessoal ou do “pertencimento” aos homens, o que objetifica nossa existência a partir desse projeto de dominação masculina¹⁰⁵,

¹⁰⁵ Conceito de Bourdieu que referenciei no capítulo 1 desse trabalho e que remete à naturalização e hierarquia da divisão sexual entre homens e mulheres, sustentando discursos e formas de violência e opressão a partir da suposta superioridade dos homens.

apagando, inclusive, o nosso primeiro nome. Bocquet pode ter sido o sobrenome do pai ou de família da “Mlle” - da senhorita que se chamava Anne ou Marguerite; enquanto que Sidney Pratten, da compositora Catharina, foi o sobrenome de seu marido. Quando esta compositora se casou, passou a ser chamada de “Madame Sidney Pratten”. Em minha dissertação, entretanto, escolhi referenciar Catarina pelo seu primeiro nome, dando vida (e assinatura) à ótica feminista de evidenciar as nossas trajetórias e identidades.

O contexto histórico-social e de gênero em que viveu Mlle Bocquet, no século XVII, já contava com movimentos de mulheres escritoras e artistas. A definição do que era ser mulher “entrava em crise diante dos novos espaços que se abriam para elas. Os escritos proto-feministas¹⁰⁶ da época nos mostram essas mulheres esforçando-se para serem vistas como sujeitos sociais da história” (SCARINCI, 2008, p. 23). Segundo Kruisbrink (2009), Mlle Bocquet dirigiu um salão literário entre 1653 e 1659 com a Madeleine de Scudéry (1607-1701), escritora francesa e teórica sobre o gênero do diálogo como estratégia retórica feminista¹⁰⁷. Os salões literários (*salon littéraire*) da época reuniam mulheres e homens em atividades intelectuais e artísticas, incluindo a própria questão de gênero dentre as temáticas tratadas, o que sugere uma possível atuação e protagonismo de Mlle Bocquet no contexto que buscava ampliar os espaços para as mulheres no âmbito sociocultural.

Silvana Scarinci¹⁰⁸, em sua pesquisa sobre a compositora italiana Barbara Strozzi, também do século XVII, descreve esse contexto na sociedade veneziana, onde, duzentos anos mais tarde, atuará Emilia Giuliani-Guglielmi com a obra que analiso no subcapítulo seguinte. Realizando uma análise interseccional, a autora descreve que, para as classes sociais mais abastadas, o lugar das mulheres estruturado pelo patriarcado era em casa, sendo as festas religiosas a possibilidade de convívio social e o casamento com homens praticamente a única forma de

¹⁰⁶ Termo utilizado para referir a escritos e movimentos antes do surgimento do termo feminista no século XX.

¹⁰⁷ Conforme apresentado no trabalho de Danielle Griffin (2019), sendo aqui o termo “retórica feminista” um conceito a posteriori para descrever o que o gênero do diálogo proposto por Madeleine significou para a época. O artigo de Danielle é intitulado *Shaping the Conversation: Madeleine de Scudéry's Use of Genre in Her Rhetorical Dialogues*, publicado na Revista Rethorica da Universidade de Califórnia. Disponível em:

<https://online.ucpress.edu/rhetorica/article-abstract/37/4/402/106925/Shaping-the-Conversation-Madeleine-de-Scudery-s?redirectedFrom=fulltext>. Acesso em 04 abr. 2022.

¹⁰⁸ Alaudista, pesquisadora e professora da UFPR. Mais informações de seu trabalho disponíveis em: <https://www.escavador.com/sobre/2985544/silvana-ruffier-scarinci>. Acesso em 04 abr. 2022.

estabelecimento financeiro. Nas classes trabalhadoras, as mulheres não tinham acesso à educação, mas, por outro lado, as regras em relação à ocupação de espaços eram mais flexíveis, no sentido em que poderiam trabalhar em tarefas diversas: na indústria, por exemplo, e muito comumente como prostitutas ou cortesãs, como se fez necessário para Barbara Strozzi. Alguns dos salões literários, também presentes na Itália, abriram espaço para essas mulheres trabalhadoras, “oferecendo a elas possibilidade de crescimento intelectual e proteção política” (SCARINCI, 2008, p. 144).

Ainda, a autora contextualiza que

O século XVII assistiu a um breve resplandecer do papel feminino na esfera pública - inúmeras foram as discussões a respeito da natureza feminina, e acirrados foram os debates; por vezes elogiosos, mas na maioria das vezes extremamente negativos, condenando a mulher à esfera animal, em eco a antigos escritos aristotélicos. O período viu nascer um sofisticado debate profeminista, expressado tanto pela voz feminina quanto masculina, e acompanhado de violentos ataques de cunho claramente misógino, como por exemplo, a enciclopédia dos defeitos femininos escrita por Giuseppe Passi - *I donneschi defetti* (1599) - à qual um ano mais tarde Lucrezia Marinella responderia com *La nobilitá et l'eccellenza delle donne co'difetti ei mancamenti de gli huomini* (*A Nobreza e a Excelência das Mulheres Contra os Defeitos e Erros dos Homens*). (SCARINCI, 2008, p. 147)

As contribuições dos questionamentos sobre as relações de gênero desse contexto que participou Mlle Bocquet, na França, por meio de sua atuação nos salões literários em que as mulheres tiveram papel central, desencadearam novos movimentos no século seguinte. Tais movimentos constituíram um discurso crítico ao patriarcado, que seguia sendo estruturado mesmo diante dos movimentos progressistas da época, como o Iluminismo e a Revolução Francesa. Em 1791, Olympe de Gouges (1748-1793, guilhotinada) propõe a *Declaração de Direitos da Mulher e da Cidadã*, e, na Inglaterra, Mary Wollstonecraft (1759-1797), um ano depois, publica o livro *Vindication of the Rights of Woman* (Reivindicação dos Direitos da Mulher), ambas escritoras e ativistas já citadas no capítulo 1, no contexto que abordava os movimentos e as ações de mulheres anteriores aos estudos de gênero do século XX.

Em relação às fontes para pesquisar a produção de Mlle Bocquet, há, na Biblioteca Nacional da França, diversas de suas obras manuscritas, como os 17 *Préludes marquant les cadences* e *Prélude sur tous les tons*, peças em que Mlle Bocquet explorou possibilidades do cromatismo no alaúde, com prelúdios em cada

tonalidade (KRUISBRINK, 2009). Segundo o pesquisador Hanns-Peter Mederer¹⁰⁹, a concepção de prelúdios em cada tonalidade se tornou uma prática composicional presente no trabalho de músicos seguintes, citando, inclusive, Johann Sebastian Bach (Alemanha, 1685-1750), que fez, em 1772, a obra *O cravo bem temperado*. Essa obra de Bach é composta de prelúdios e fugas que exploram todas as tonalidades, considerada um marco na composição musical europeia. Entretanto, aqui podemos observar a falta de referência às obras de Mlle Bocquet, feitas um século antes, como parte do desenvolvimento composicional em diversas tonalidades.

Bach e outros compositores do período barroco, como Silvius Leopold Weiss, Domenico Scarlatti, Girolamo Frescobaldi e outros, são interpretados atualmente ao violão a partir de transcrições e arranjos de suas obras para alaúde e outros instrumentos (cravo, violino, violoncelo, dentre outros). Alguns compositores foram especificamente alaudistas, como Weiss (dentre os já mencionados), Robert de Visée e Gaspar Sanz. Nesse sentido, Mlle Bocquet é uma importante compositora a ser incorporada no repertório para violão, já que ela foi alaudista e suas obras solas para o instrumento, além de idiomáticas, apresentam importantes contribuições composicionais, a exemplo das possibilidades harmônicas que citei anteriormente.

Em minha performance e análise, escolhi uma obra de Mlle Bocquet que já estava transcrita para violão de forma criteriosa pela compositora e violonista Annette Kruisbrink, em seu livro *Guitar music by women composers*, uma das mais importantes referências do nosso levantamento. No entanto, outras compositoras com obras solo poderiam ser transcritas e/ou arranjadas para violão, como Élisabeth de la Guerre, que escreveu obras originais para cravo. O violonista David Sewell, por exemplo, arranjou para violão uma das suítes de Élisabeth e a publicou em sua tese de doutorado¹¹⁰, material que referencio no levantamento de obras que consta no apêndice da dissertação.

Além dos prelúdios, Mlle Bocquet compôs outras peças, como as danças barrocas *allemande sarabande, gigue e courante*, e *sérénades*, todas publicadas no

¹⁰⁹ Cientista cultural de Munique/Alemanha. Estudou literatura, etnologia europeia, musicologia e estudos gregos, especialmente na Universidade de Hamburgo. Referência disponível em: <https://www.amusio.com/19687/durch-alle-tonarten/>. Acesso em 09 jan. 2022.

¹¹⁰ Para obtenção de doutorado em Musical Arts na Arizona State University, em 2009. Disponível em: https://keep.lib.asu.edu/flysystem/fedora/c7/220449/Sewell_asu_0010E_19520.pdf. Acesso em 09 jan. 2022.

livro *Oeuvres de Bocquet* (KRUISBRINK, 2009, p.4). As quatro peças que selecionei para análise e performance, *Prélude*, *Allemande*, *Sarabande* e *Gigue*¹¹¹, foram transcritas para violão e gravadas¹¹² por Annette Kruisbrink (2009). Nessa ordem, escolhi interpretá-las em sequência, como uma suíte barroca em quatro movimentos, com um prelúdio seguido de três danças contrastantes. Minha performance tem duração média de 7 minutos ao total.

A seguir, descrevo algumas considerações sobre o estilo de cada peça e as intenções composicionais de Mlle Bocquet, apresentando informações da obra junto às minhas decisões interpretativas. Essas considerações foram feitas a partir das partituras editadas, o que implica no acatamento das decisões editoriais realizadas por Annette Kruisbrink. Em contato que fiz com ela no ano de 2020, via *chat* privado da plataforma *facebook*, Annette afirmou que sua transcrição para violão se baseou nas tablaturas para alaúde encontradas no livro *Oeuvres de Bocquet* (1972), de Monique Rollin e André Souris (que referenciei no primeiro parágrafo dessa seção), publicação que, por sua vez, remete aos manuscritos de Mlle Bocquet. Ou seja, nesse processo há uma dupla influência: a da transcrição para tablatura, feita em 1972; e a da transcrição para violão em partitura, feita em 2009. No entanto, sem deixar de abarcar essas influências, procurei também me aproximar do que teria sido a visão da própria compositora.

Prélude tem o título da própria forma musical prelúdio, do latim *praeludium*, que é “algo que antecede”. Segundo o *Diccionario enciclopédico de la música*, designa uma composição breve, de estilo improvisatório, pensada inicialmente para ser introdução de uma obra, geralmente para instrumentos solos. Aliás, no idioma francês o verbo *préluder* significa improvisar, o que reforça o “estilo improvisatório que tem sido vital dentro do conceito de prelúdio ao longo de sua história” (LATHAM, 2008, p. 1215). Esse estilo improvisatório foi presente na composição e interpretação de prelúdios ao longo do período barroco, geralmente sendo a peça que abre um concerto e apresenta a tonalidade e as ideias musicais que serão desenvolvidas e demonstradas a partir do ritmo e caráter mais definidos das peças

¹¹¹ Minha performance disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=vS_wyl4sdvU&list=PLbQ5RixQrSW2SqWype5hXt884bUc3EeSj&index=1&t=51s. Acesso em 03 mar. 2022.

¹¹² Com acesso através de vídeos no canal de *youtube* de Annette Kruisbrink. Reuni as quatro obras em uma playlist disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=CZny4GDcqHM&list=PLbQ5RixQrSW30OuVvH6vCq2UQIY72X3CT>. Acesso em 09 jan. 2022.

seguintes, preparando, assim, os ouvintes para a audição de uma música mais formal. (DONINGTON, 1963, p. 213)

É possível perceber esse estilo improvisatório no prelúdio de Mlle Bocquet através do caráter rítmico mais livre, o que se expressa pela ausência de fórmula e barras de compasso (fig. 1). Na peça, um possível guia rítmico é a escrita dos valores de colcheia, semínima, semínima pontuada e mínima, sendo a colcheia presente em toda a obra, o que pode indicar uma possível subdivisão. Esse estilo permite bastante liberdade expressiva e abertura quanto às possibilidades interpretativas. Como Mlle Bocquet compôs diversos prelúdios, os aspectos que valorizam a expressividade e a inventividade do caráter improvisatório (geralmente mais pronunciados nesse estilo de escrita) podem ser características próprias de sua identidade como compositora e intérprete, tanto por se conectar a uma prática corrente à época quanto pela recorrência desse estilo em suas composições, como atestam os seus diversos prelúdios.

Escrito na tonalidade de Ré maior, o *Prélude* (fig. 1) possui a *scordatura* com a sexta corda em Ré, sendo as demais cordas na afinação tradicional, notas Lá, Ré, Sol, Si, Mi, respectivamente da quinta à primeira corda do violão. De forma explícita, há uma escrita em duas vozes, a superior com as hastes direcionadas para cima e a inferior com as hastes para baixo. Contudo, de forma implícita, é possível perceber a existência de uma voz intermediária entre as colcheias das hastes viradas para cima, ora com função de preenchimento harmônico, ora com função melódica, como ocorre na seção final antes do último gesto cadencial, o que pode se expressar, na performance, através da diferenciação de timbre e dinâmica, por exemplo.

Prélude

Mlle Bocquet
(early 17th century-after 1660)

Figura 1: *Prélude*, de Mlle Bocquet - primeiro sistema.

Nas demais peças, a escolha composicional foi a de definir fórmulas e barras de compasso, provavelmente pelo caráter de dança que as constituem. As três peças foram compostas com duas seções cada, sendo que cada primeira seção inicia na tonalidade da peça, enquanto a segunda seção é sempre desenvolvida na tonalidade da dominante.

A *Allemande*, assim como ocorre nas peças seguintes, apresenta o título do gênero de dança homônimo. Trata-se de uma dança popular desenvolvida no começo do século XVI, na Europa. Como música instrumental, é um dos quatro movimentos principais da suíte barroca, caracterizada, em relação ao tempo, pelo compasso binário e o andamento moderado (LATHAM, 2008, p. 68). Na tonalidade de Ré menor e totalizando 32 compassos, essa peça é formada por duas seções, cada uma apresentando repetições escritas por extenso e que contêm variações.

Allemande

Mlle Bocquet

Figura 2: *Allemande*, de Bocquet – primeiros dois sistemas

Assim como no *Prélude*, na *Allemande* (fig. 2) prevalece a escrita em duas vozes, porém com maior preenchimento harmônico e, por vezes, presença de uma voz intermediária entre o baixo e a melodia superior.

A terceira peça, *Sarabande* (fig. 3), em Lá menor e com 16 compassos no total, é a única com *scordatura* tradicional, a sexta corda em Mi. Entretanto, optei por afinar a sexta corda em Ré, assim como ocorre nas demais peças, com a intenção de não modificar a afinação entre elas e, assim, permitir maior fluência na performance da suíte. Foi necessário adaptar a digitação de algumas passagens, aumentando a demanda da mão esquerda (especialmente nas posições da sexta

corda), um esforço compensado pela organicidade e fluidez que a obra ganhou entre os movimentos.

No livro sobre interpretação de música antiga, em especial barroca, Donington (1963, p. 334) afirma que a sarabanda, como forma musical, possui andamento lento e requer uma considerável intensidade de sentimento. Como exemplo, cita as sarabandas de Johann Sebastian Bach, nas quais prevalecem harmonias combinadas com uma “interioridade contemplativa”. Podemos relacionar esse aspecto ao uso moderado de dissonâncias (fig. 3 - exemplos: notas Sol e Fá no compasso 1, com harmonia em Lá menor; nota Dó no compasso 2, com harmonia em Mi menor, e também no compasso 3, com harmonia em Ré menor; síncope da nota Sol do compasso 2 para o compasso 3). Tais aspectos se somam ao caráter lento do andamento e da movimentação melódica e harmônica, conforme observamos na primeira seção da peça (fig. 3).

Sarabande

Mlle Bocquet

Figura 3: *Sarabande*, de Bocquet – primeira seção

Gigue (fig. 4), a quarta peça dessa suíte de Bocquet, é uma dança de origem britânica de meados do século XVII. Ao longo dos anos seiscentos, surgiram diferentes estilos de *gigues*, dentre, os principais, o francês e o italiano (LATHAM, 2008, p. 654). Conforme Latham (2008), além de ter sido comum em obras para cravo, a *gigue* francesa foi amplamente praticada por alaudistas, o que demonstra que Mlle Bocquet também atuou nesse contexto. No estilo francês, geralmente essa dança possui andamento rápido e a escrita conta com a definição de compasso ternário ou binário composto, com a recorrência de notas rítmicas pontuadas e uso da técnica de contraponto. Nessa edição, a *Gigue* de Mlle Bocquet está escrita em

compasso quaternário, porém interpreto com o apoio rítmico binário, considerando a mínima como unidade de tempo para seguir o estilo francês de articulação e de andamento.

Gigue

Mlle Bocquet

The image shows the first two systems of a musical score for 'Gigue' by Mlle Bocquet. The score is written in a single treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The first system consists of four measures, and the second system consists of four measures. The music is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several fingering numbers (1-4) and articulation marks (accents, slurs) throughout. A circled 'D' at the beginning of the first system indicates the key signature. The piece is marked 'Mlle Bocquet' in the upper right corner.

Figura 4: *Gigue* de Bocquet – primeiros dois sistemas

A tonalidade está em Ré menor, com predominância também da escrita em duas vozes, assim como as três peças anteriores. Contudo, pelo caráter mais rítmico e andamento mais rápido, o que a torna uma dança de maior intensidade de movimento, Mlle Bocquet também opta por um preenchimento harmônico mais presente, sobretudo como podemos constatar nas cadências a exemplo dos compassos de 8 a 10 demonstrados na figura 5. A peça possui 20 compassos no total com duas seções, A e B, escritas para serem interpretadas com ritornelo.

The image shows a close-up of measures 8, 9, and 10 of the musical score. Measure 8 is highlighted in red. The music features a cadence with a mix of eighth and sixteenth notes. There are several fingering numbers and articulation marks. The key signature remains one flat, and the time signature is 4/4.

Figura 5: *Gigue* de Bocquet – compassos de 8 a 10 enumerados

O repertório do período barroco, além de ser interpretado nos cursos superiores de música (universidades federais e estaduais), é costumeiramente performado nos cursos de pós-graduação, em especial de performance musical. Antes de tomar conhecimento das peças de Mlle Bocquet, eu já havia tido contato

com a obra para cravo solo de Élisabeth de la Guerre¹¹³, e pretendia transpor para violão. Entretanto, na busca por representatividade de gênero em um instrumento mais próximo do violão, busquei por obras de compositoras para alaúde. Acessei a produção de Mlle Bocquet pesquisando por alaudistas, e não por compositoras, pois comumente o termo “compositoras” é corrigido por “compositores” na busca livre em plataformas como no google. Até o momento não encontrei maiores referências biográficas das já citadas e de partituras de obras dessa compositora além da pesquisa de Annette Kruisbrink.

Na plataforma *youtube* há algumas interpretações de obras de Mlle Bocquet ao alaúde por Christopher Wilke¹¹⁴, Suzanne Persson¹¹⁵ e leva Baltmiskyte¹¹⁶ e ao violão por Jonathan Valenzuela¹¹⁷ e outro(a) intérprete com o canal de *youtube* de nome Hawktopus¹¹⁸. Construí interpretação das quatro obras aqui analisadas para o primeiro recital de mestrado, defendido em março de 2021¹¹⁹. Com intuito de difundir as peças de Bocquet, performei-as em outros eventos, a exemplo de *lives* e

¹¹³ Interpretada por André Loss, professor do curso de música da UFRGS, na 9ª edição do Ciclo Sônicas com realização do Grupo de Pesquisa em Estudos de Gênero, Corpo e Música do IA e apoio do Coletivo Medula de Experimentos Sonoros com coordenação de Isabel Nogueira, Isadora Nocchi Martins e Bê Smidt. O recital teve programa inteiramente com obras de mulheres compositoras, considerando diversos gêneros musicais e várias nacionalidades na história da música, do século XVII à atualidade. As compositoras interpretadas foram Elisabeth J. de la Guerre, Luise Bertin, Doroty Albery, Amy Beach, Lilly Boulanger, Clara Schumann, Elodie Bouny e Helza Cameo. As e os intérpretes foram: as cantoras Ana Carla Angeli de Carli e Laura Dalmás, das(os) pianistas Rafaela Uchôa, Patrick Hertzog, Julio Sosnoski e André Loss e eu, violonista Thaís Nascimento. Notícia do evento disponível em: <https://www.ufrgs.br/notamusical/events/event/sonicas-9/>. Acesso em 09.jan.21

¹¹⁴ Violonista, alaudista, compositor e professor estadunidense, nascido em 1973. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7RdQ_w5GUzk&list=PLbQ5RixQrSW01AfsCxjkDUUiT71zNAdjG&index=3. Acesso em 11 jan. 2022.

¹¹⁵ Instrumentista de cordas com especialidade em música barroca, como alaúde, vihuela, guitarra e teorba, natural da Suécia. Obra *Svit i a-moll* (Suíte em Lá menor) - *Prelude* e *Sarabande*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q1ivtyQkGvM&list=PLbQ5RixQrSW01AfsCxjkDUUiT71zNAdjG&index=2>. Acesso em 11 jan. 2022.

¹¹⁶ Violonista, alaudista e performer de outros instrumentos como a guitarra lira, natural da Lituânia radicada em Bruxelas. Obra *Courante*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LFHHZN6rM3s&list=PLbQ5RixQrSW01AfsCxjkDUUiT71zNAdjG&index=1>. Acesso em 11 jan. 2022.

¹¹⁷ Violonista, professor, arranjador e compositor estadunidense. Obra *Sarabande*, a mesma dessa dissertação. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XgYPcW1bclQ&list=PLbQ5RixQrSW01AfsCxjkDUUiT71zNAdjG&index=4>. Acesso em 11 jan. 2022.

¹¹⁸ Obras *Gigue*, *Sarabande* e *Allemande*, as mesmas do recorte dessa dissertação. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J1znAbCocuU&list=PLbQ5RixQrSW01AfsCxjkDUUiT71zNAdjG&index=5>. Acesso em 11 jan. 2022.

¹¹⁹ Link do recital na íntegra: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLbQ5RixQrSW2SqWype5hXt884bUc3EeSj>. Acesso em 6 mar. 2022.

congressos: o 7º Encontro *Online* de Violões da EMESP¹²⁰, coordenado pelo professor Thiago Abdalla, em que participei com as violonistas Amanda Carpenedo¹²¹ e Beatriz Virgínia¹²²; e o Performus'21, no IX Congresso da ABRAPEM, em uma das apresentações musicais¹²³ da programação.

No ano de 2020, surgiu uma rede cooperativa *online*, a *Academia Livre de Violão* (ALV), que reúne violonistas, demais e diversos(as) músicos(as) e trabalhadores(as), como luthiers, técnicos de som, marketing e outros. Criada pelo violonista e compositor paulista Ravi Sawaya e pelo produtor musical Paulo El Khouri, a ALV tem promovido *lives* com entrevistas e shows¹²⁴, realizado eventos e produzido trabalhos, dentre eles o disco *Somente Mulheres* com interpretações de 16 violonistas de 6 países¹²⁵, em que foi gravado repertório variado de compositores e compositoras¹²⁶. O álbum, disponível de forma física e através das plataformas digitais¹²⁷, também obteve inspiração no trabalho de Mayara Amaral, bem como no presente projeto *Mulheres Compositoras para Violão* e na continuidade das lutas pela visibilidade de produções das mulheres. Nele, participei gravando as três obras de Mlle Bocquet: *Prélude*, *Sarabande* e *Gigue*.

Seguindo para a obra de Emilia Giuliani-Guglielmi apresentarei também *links* de gravações que realizei em outros eventos diversos, além de referenciar outras(os) intérpretes e pesquisadores sobre as obras de Emilia. Uma relação que destaco entre a obra de Mlle Bocquet, em específico o *Prélude*, e de Emilia Giuliani

¹²⁰ Com suporte e organização do evento por Kathleen Natalia e Ygor Alberto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ug3XiqV2qSE&list=PLbQ5RixQrSW01AfsCxjkDUUiT71zNAdjG&index=6>. Acesso em 11 jan. 2022.

¹²¹ Violonista e professora, mestra em música, natural de Porto Alegre, tem se dedicado à pesquisa sobre a elaboração de arranjos para violão utilizando recursos percussivos. Quando entrei para cursar a graduação em música, curso de licenciatura, Amanda era a outra única mulher no curso de violão. Site oficial com mais informações de seu trabalho em: <https://www.amandacarpenedo.com/>. Acesso em 11 jan. 2022..

¹²² Violonista paulista, bacharelada em música, instrumento violão, pela UNICAMP. Página de *instagram* disponível em: <https://www.instagram.com/beatriz.guitar/?hl=pt>. Acesso em 11 jan. 2022.

¹²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0JvG5gODIJM&t=48s>. Acesso em 14 jan. 2022.

¹²⁴ Através do *instagram*: <https://www.instagram.com/academialivredeviolao/>. Acesso em 14 jan. 2022.

¹²⁵ Do Brasil - Cristina Azuma, Andrea Perrone, Amanda Carpenedo, Sabrina Souza Juliana Oliveira, Beatriz Virgínia, Bia Nascimento, Thaís Nascimento, Gabriele Leite e Laís Fujiyama; da Rússia - Ana Shchegoleva; da França - Marie Bancel; do México - Paulina Orozco e Maria Mayte Serralde; da Espanha - Mercedes Luján e da Costa Rica - Ana Belén. Com participação de Oscar Ferreira da Silva em duo com Cristina Azuma na faixa da obra de Regina Maria Lintz Albanez e Cristina Azuma

¹²⁶ Obras dos compositores Luys de Narvaez, Fernando Sor, Augustin Barrios Mangoré e Ravi Sawaya; e obras das compositoras Mlle Bocquet, Cristina Azuma, Andrea Perrone, Regina Albanez, Marie Bancel, Bia Nascimento, Mercedes Luján, Lizyane Santos e Paulina Orozco.

¹²⁷ A exemplo da plataforma Spotify: <https://open.spotify.com/album/5LpaefhG95TyZSxUK6JJ15?highlight=spotify:track:4x6GfvIn6tQArp06SDht3n>. Acesso em 14 jan. 2022.

é que ambas derivaram de estilos musicais improvisatórios (prelúdio e variações) que instigam inventividade tanto na atitude performática quanto na composicional. Ademais, esses estilos, além de exigir conhecimento técnico-composicional e técnico-interpretativo por parte da compositora no processo criativo e pela(o) intérprete na construção de performance, demonstram certo desenvolvimento de autonomia pela colocação de si, da identidade no processo criativo da prática improvisatória, o que também é uma atitude feminista.

A improvisação aqui é tematizada enquanto técnica originária dessas formas composicionais, não sendo mais improvisações após estarem registradas em partitura. No entanto, a técnica do improviso pode estar presente na performance como estratégia interpretativa, para expressar sonoridades e intenções diferentes em cada repetição ou variação das peças, diferenciadas através do uso criativo de timbre, rubato, dinâmica, articulação, fraseado e, em específico no *Prélude*, de ornamentação, para citar alguns aspectos.

3.2.2 *Variazioni Su un tema di Mercadante* de Emilia Giuliani-Guglielmi

Emilia Giuliani-Guglielmi, compositora e violonista, nasceu na Áustria, em 1813, e faleceu em Budapeste na Hungria, em 1850. Foi educada no convento L'adorazione del Gesù, entre 1821 e 1826 (KRUISBRINK, 2009). Segundo Fiorella Gallelli¹²⁸ (2009, p.6), essa formação configura uma das condições para que uma mulher pudesse ser educada e profissionalizada na música, pertencendo a uma classe alta e sendo filhas de familiares artistas, como ocorreu com Emilia Giuliani e Francesca Caccini¹²⁹, para mencionar outro exemplo.

¹²⁸ Violonista italiana. Perfil no Academia Letters em: <https://consaq.academia.edu/FiorellaGallelli>. Acesso em 7 mar. 2022.

¹²⁹ Compositora, alaudista, cantora, poeta e professora de música (Itália, 1587-1640). Uma de suas obras é *Il primo libro dele musiche*, que segundo Eliane Monteiro da Silva (2016: disponível em: <https://www.elianamonteirodasilva.com/francesca-caccini>) foi sua grande contribuição à música vocal com canções de estilos, gêneros e níveis de dificuldade variados com abordagem didática, sendo o livro mais completo e extenso publicado na época, em 1618). Disponível em: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/88/IMSLP13306-Caccini_F._Delle_musiche_a_una_e_due_voci..._\(Bibl._Estense\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/88/IMSLP13306-Caccini_F._Delle_musiche_a_una_e_due_voci..._(Bibl._Estense).pdf). Acesso em 15 jan. 2022.



Figura 6: Emilia Giuliani-Guglielmi em desenho de Franz Nadorp, Roma 1839¹³⁰.

Fiorella Gallelli, no trabalho sobre Germaine Tailleferre (1892-1983), compositora e pianista francesa com obras para violão, cita outras compositoras e violonistas¹³¹, pautando as suas produções e contextualizando algumas relações intrínsecas de gênero. Esse e outros trabalhos, como algumas pesquisas e discos¹³², citam as obras de Emilia Giuliani publicadas pelas editoras Artaria e Ricordi: seis *Bellianas*¹³³, *Variações* sobre temas de Bellini, Rossini e Mercadante e os *Seis*

¹³⁰ Franz Nadorp foi um pintor, aquafortista e escultor alemão (1794-1876), que trabalhou em Roma. O Monte Vesúvio, em Nápoles, é retratado ao fundo da pintura. Fonte da foto: <https://www.sophie-drinker-institut.de/giuliani-emilia>. Acesso em 17 jan. 2022.

¹³¹ A citar algumas: María Luisa Anido (1907-1996), Ida Presti (1924-1967), Teresa de Rogatis (1893-1979), Maria Rita Brondi (1889-1941), Catharina Pratten (1821-1895), Paulina Duchambge (1778-1858), Maddalena Casulana (1544-1590), Santa Rosa de Lima (1586-1617).

¹³² Como nos discos: *Opera Omnia per Chitarra* gravado por Federica Artuso em 2020: <https://www.amazon.com/Opera-Omnia-Chitarra-Federica-Artuso/dp/B08T43T5NG>; *The Woman's Voice* (2012) por Connie Sheu: https://www.youtube.com/watch?v=KvRk7Tfbct4&list=OLAK5uy_mxtxTzGtUYXDjpAoo8jYHVL_q_VpJ9vgY; *Composition Féminine - Music composed for Classical Guitar – from Baroque to Modern* (2004) por Chris Bilobram: https://www.youtube.com/watch?v=pNJtqOHSjcM&list=OLAK5uy_kH6l1YH0--ZqCQqgofU7pov9D3Hi7Af30. Emilia Giuliani “opere complete per chitarra” de Paolo Amico (2019): <https://www.youtube.com/watch?v=XkNmz-qeBzA>. Acessos em 20 jul. 2021.

¹³³ *Variações* sobre obras do compositor italiano Vincenzo Bellini (1801-1835): Belliniana No. 1 - *ossia varii pezzi tratti dalle opere di Bellini, ridotti e variati* op. 2 (1834); Belliniana No. 2 - *ossia varii pezzi tratti dalle opere del Maes. Bellini, ridotti e variati* op.4 (1835); Belliniana No. 3 - *ossia vari pezzi tratti dalle opere de Maes. Bellini, ridotti e variati* op.6 (1835); Belliniana No. 4 - *ossia vari pezzi tratti dalle opere del Maes. Bellini, ridotti e variati* op. 7 (1835); Belliniana No. 5, *ossia vari pezzi tratti dalle opere des Maes. Bellini, ridotti e variati* op. 8 (1836); Belliniana No. 6, *ossia vari pezzi tratti dalle opere del Maes. Bellini* Op. 11 (1836). Fonte: artigo da musicóloga Freia Hoffmann no portal Sophie Drinker

Prelúdios (GALLELLI, 2009). Luca (2019 apud BONE 1914) ainda cita as obras *Op. 1, Five variations*¹³⁴, *Op. 2, Six books of operatic arrangements for guitar solo*, as variações opus 3¹³⁵, 5¹³⁶ e 9¹³⁷ e os *Seis Prelúdios* catalogados como *Opus 46*, do ano de 1841, o que indicaria outras diversas obras anteriores ainda não especificadas ou enumeradas.

O violonista escocês James Akers gravou os seis prelúdios de Emilia Giuliani no projeto *Donne: Women in Music*, disco *Le donne e la chitarra – Guitar Music by 19th Century Women Composers*¹³⁸, em 2018. Nas notas sobre a compositora disponíveis do site do projeto, Akers (2018) afirma algumas singularidades na obra de Emilia, referenciando os prelúdios como uma contribuição única ao repertório do violão clássico, pois exige atenção imediata e completa devido "às modulações abruptas, cromatismo e uso aventureiro da dissonância"¹³⁹. Além dos prelúdios, gravou no disco as obras *Belliana nº3* e *Variações sobre um tema de Rossini*. Dentre as demais peças gravadas, há obras¹⁴⁰ das compositoras Athénaïs Paulian e Catharina Pratten.

Emilia estudou violão desde criança a partir, também, de orientações de seu pai, o violonista e compositor Mauro Giuliani (Itália, 1781-1829), com quem formou um dos duos em que atuou. Informações biográficas e sobre as obras de Emilia também constam no livro de Annette Kruisbrink, que referencia um concerto, em 1828¹⁴¹, da compositora com o seu pai, aos 14 ou 15 anos de idade, fato em que Emilia recebeu excelentes críticas da imprensa de Nápoles. Entre 1841 e 1844, Emilia fez uma grande turnê na Europa (KRUISBRINK, 2009), tendo concertos datados ainda posteriormente, como em 1847 e 1849, na Alemanha (BOZÓKI,

Institut - für musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung (para mulheres musicólogas e pesquisa de gênero. Disponível em: <https://www.sophie-drinker-institut.de/giuliani-emilia>. Acesso em 17 jan. 2022.

¹³⁴ Variações *L'amo de I Montecchi ed i Capuleti* de Bellini, datadas de 1834. Fonte: artigo da musicóloga Freia Hoffmann disponível em: <https://www.sophie-drinker-institut.de/giuliani-emilia>. Acesso em 17 jan. 2022.

¹³⁵ Sobre o tema 'Ah perchè non posso odiarti' de V. Bellini (KRUISBRINK, 2009).

¹³⁶ Variações sobre *Non più mesta* por Rossini

¹³⁷ *Variationi Su un Tema di Mercadante*, obra escolhida em minha análise e performance.

¹³⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hmBuU6tI4vo&list=OLAK5uy_m2aXuzSFe-oWQEnHIKceppe2MphqoYPDQ. Acesso em 15 jan. 2022.

¹³⁹ Citação disponível em: <https://donne-uk.org/author/giuliani-emilia-2/>. Acesso em 15 jan. 2022.

¹⁴⁰ Da compositora francesa Athénaïs Paulian (1802-1875) - *Variations on a Theme of Mozart, Variations on La Biondina, Variations on Margin D'un Rio*; da compositora alemã Catharina Pratten (1821-1890): *Malbrook Fantasia, Elfin's Revels, Rhapsody Funebre e Carnival de Venice*.

¹⁴¹ No Teatro Nuovo, na Via Montecalvario, 16. Nápoles/NA, Itália. A data foi 6 de fevereiro de 1828 (Confalone e Leclair, 2016).

2009). Na Itália, em 1828, apresentou-se em concertos com violão solo na cidade de Nápoles e, em 1832, foi acompanhada por orquestra na região de Foggia. Em 1839, a violonista dividiu o palco com Franz Liszt, dentre outros compositores e pianistas da época¹⁴².

Na década de 1830 Emilia casou-se com Luigi Guglielmi (Nápoles, 1807 - cerca de 1856), professor e compositor, com quem teve seus quatro filhos Giovan Battista Mauro Carlo, Gaetano (Cajetan), Joseph Aloys Stefan e Anna Emilia (Confalone e Leclair, 2016), fato que, infelizmente não fugindo à regra na vida das mulheres, influenciou sua carreira. Gallelli (2009), cita o exemplo de Emilia e de outra compositora, a Teresa De Rogatis¹⁴³ (Itália, 1893-1979), como instrumentistas que tiveram sua atividade de concerto prejudicada após o casamento, tendo o ensino como alternativa. Emilia passou a viver em Budapeste, conforme o emprego de seu marido. No entanto, Freia Hoffmann (2014), ainda referencia algumas apresentações de Emilia após o casamento, como em 1841, com dois concertos em Viena, e em 1849, no Buda Summer Theater.

Pesquisando por interpretações da obra de Emilia no Brasil, encontrei uma performance¹⁴⁴. Esta performance, com o *link* e informações em nota de rodapé, ocorreu em um evento temático sobre compositoras, fato que podemos relacionar à onda de publicações e projetos artísticos sobre gênero, em especial no século XXI, conforme referencio no capítulo 1 deste trabalho. No entanto, apesar da importância dos eventos temáticos, ainda há poucas ou é mais difícil de encontrar interpretações de obras de compositoras em eventos não específicos sobre mulheres, isto é, na própria prática cotidiana. Penso ser importante que esse repertório faça parte de outros eventos para que haja uma maior representatividade de gênero incorporada também fora dos espaços (in)exclusivos.

¹⁴² Como Pancani, Corelli e Meini. Referência em: <https://www.sophie-drinker-institut.de/giuliani-emilia>. Acesso em 15 jan. 2022.

¹⁴³ Além de pianista e professora de música, foi violonista com produção para violão. A violonista italiana Clara Campese gravou obras para violão da compositora no disco Teresa de Rogatis - guitar works, disponível em: <https://br.napster.com/artist/clara-campese/album/teresa-de-rogatis-guitar-works>. Acesso em 1 mar. 2022.

¹⁴⁴ Como por Marcelo Moura do Prelúdio nº3 no evento *Bravio Compositoras* organizado pela Associação Brasileira de Violão, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jrweOVYg6C0>. Acesso em 2 jun. 2021.

Construí interpretação da obra *Variazioni Su un Tema di Mercadante op.9*, para primeiro recital de mestrado¹⁴⁵, com performances realizadas também em outros eventos, a citar o recital no *Sons da Cidade*, a *3ª Mostra Internacional de Violões de Belo Horizonte*, em abril de 2021¹⁴⁶. Escolhi essa obra pela questão afetiva e de representatividade de gênero por quem me presenteou com sua partitura, a professora e violonista Flávia Domingues Alves, mencionada na primeira seção deste capítulo. Flávia tinha essa partitura em seu acervo pessoal e me concedeu após saber de meu interesse de pesquisa, gesto feito no ano de 2018, pelo qual agradeço muito.

A versão que tenho da partitura é da editada pela Bèrben, na Itália em 1989, com revisão de Carlo Carfagna¹⁴⁷. Anteriormente editada pela Ricordi, em 1836, possui a forma tema e variações, bastante utilizada na composição dos períodos clássico e romântico, referenciando, geralmente, temas de outras(os) compositores. Nesse caso, Emilia se inspirou em um tema do compositor italiano Giuseppe Saverio Raffaele Mercadante (1795-1870). José Campos¹⁴⁸ (2008), no seu estudo sobre a forma tema e variações no repertório violonístico, define a variação como procedimento tão antigo quanto à existência da música, pela prática de improvisação e composição. Tal forma se consolida a partir do século XVI na música europeia¹⁴⁹. Assim como essa, Emilia fez outras obras a partir dessa forma, o que demonstra que foi uma compositora atenta aos estilos da época.

Em *Variazioni Su un Tema di Mercadante* há um tema (fig. 7) de 14 compassos na primeira página da partitura, seguido por quatro variações e um *finale*, com duração média de 10 minutos, se interpretada com *ritornelo*. Encontrei

¹⁴⁵

Disponível

em:

<https://www.youtube.com/watch?v=ISYjDuSAA9k&list=PLbQ5RixQrSW2SqWype5hXt884bUc3EeSj&index=2>. Acesso em 17 jan. 2022.

¹⁴⁶ No qual dividi o palco com a violonista paulista Gabriele Leite. Os violonistas Augusto Cordeiro e Matheus Luna abriram o evento. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JDSfZywIRAM>. Acesso em 17 jan. 2022.

¹⁴⁷ Carlo Carfagna (1940-) é violonista, compositor e musicólogo italiano. Mais informações de seu trabalho disponíveis em: <https://en-academic.com/dic.nsf/enwiki/7918292>. Acesso em 02 abr. 2022.

¹⁴⁸ Violonista, mestre em música pela UNESP e diretor educacional do Programa NEOJIBA - BA. Mais informações de seu trabalho disponíveis em: <https://www.escavador.com/sobre/466530/jose-eduardo-oliva-silveira-campos>. Acesso em 02 abr. 2022.

¹⁴⁹ Pode ser atribuída às práticas composicionais na Espanha e Inglaterra, tendo as variações sido referenciadas como *diferencias* e *double* como repetição variada na Espanha, *divisions* na Inglaterra e *folias* na Itália (CAMPOS, 2008, p. 51).

algumas performances da obra sem o uso de ritornelo, durando cerca de cinco minutos¹⁵⁰.

VARIAZIONI
SU UN TEMA DI MERCADANTE
per chitarra
op. 9

Revisione di
CARLO CARFAGNA

Emilia GIULIANI GUGLIELMI
(1813 - ?)

(Molto moderato)

TEMA $\frac{1}{2}$ B.V

Figura 7: Tema de *Variazioni su un tema di mercadante* de Emilia Giuliani-Guglielmi - três primeiros sistemas.

Nos início da peça (fig. 7), o primeiro tema encontra-se nos dois primeiros compassos. É composto pelos motivos de duas semicolcheias anacrúsicas e em graus conjuntos, seguidas por um acorde com duração de uma semínima e depois por três colcheias notadas através de arpejos. Com acréscimo da escala menor melódica até a finalização no compasso 6 de sua primeira exposição, o tema depois é repetido com variações rítmicas e harmônicas ao longo de toda a seção. Em seguida, a partir do compasso 7 com anacruse, temos um novo tema derivado do primeiro, modulado para Ré menor. Após, Emilia direciona a harmonia para o acorde

¹⁵⁰ Como as das(os) violonistas dos discos gravados com obras de Emilia Giuliani, citados anteriormente na nota de rodapé número 72.

da dominante Mi maior com sétima e retorna para a tônica Lá menor, o que é caminho harmônico recorrente de toda a peça.

Figura 8: Variação 1 de *Variazioni su un tema di mercadante* de Emilia Giuliani-Guglielmi - três primeiros sistemas.

No entanto, esse movimento harmônico base é desenvolvido com diversas passagens melódicas dissonantes. É possível perceber, por exemplo, um uso recorrente de cromatismo com efeito de dramaticidade já na variação 1 (fig. 8). Esse aspecto dissonante se intensifica pelo uso, em ritmo acelerado das fusas, de nota pedal da primeira corda solta da voz superior, formando diferentes intervalos, ora consonantes, ora dissonantes, com a voz inferior que se movimenta. Tal aspecto, conforme referenciado em James Akers (2018), vimos ser característico da estética musical de Emilia, presente em suas demais obras, a exemplo dos prelúdios.

No início da variação 1 (fig. 8), compasso de anacruse e início do primeiro compasso, interpreto o trecho através da técnica da campanella¹⁵¹ acompanhada pela nota pedal da corda 1, deixando soar algumas notas ao mesmo tempo para efeito da dissonância. Nesse trecho, digito a mão direita utilizando o dedo polegar na voz inferior (melodia que se movimenta em cromatismo, graus conjuntos e alguns arpejos do acorde) e o dedo médio na voz superior da primeira corda tocada em

¹⁵¹ Mendes (2016 apud Yates, 1999, p. 10), conceitua essa técnica como “a superposição sonora, como sinos, de notas escalares criadas através do uso otimizado de cordas soltas e da digitação de notas sucessivas em cordas adjacentes”, o que está presente no trecho inicial da variação 1 (fig. 8), com notas escalares e cromáticas. No violão, pode ser interpretada com o uso de arpejos de mão direita com cruzamento do registro de frequência sonora entre as cordas do arpejo (MENDES, 2016).

pedal. Na sequência, Emilia repete essa ideia transposta uma oitava acima (compasso 3 - variação 1). Nesses trechos, a voz inferior intermediária se intercala com alguns baixos (nota Lá da 5ª corda e nota Mi da 6ª corda ao final da seção). A compositora já inicia a primeira variação com esse caráter dramático do cromatismo e das alterações que encaminham modulações, provocando movimento melódico e harmônico intensificado pela escrita rítmica em fusas com poucas pausas. Tal caráter rítmico é mantido na variação seguinte.

Figura 9: Variação 2 de *Variazioni su un tema di mercadante* de Emilia Giuliani-Guglielmi - três primeiros sistemas.

Em contraste com a variação anterior, na segunda Emilia inicia com arpejos ao invés de graus conjuntos com cromatismo (que são retomados na segunda seção a partir do compasso 5). Desde o tema, há a escrita de dinâmicas bastante opostas como o “*sf - sforzando*”, ou seja, aumento súbito e muito forte, e o “*p - piano*”, som muito suave. Mesmo não tendo a informação de que essa escrita de dinâmica foi determinada pela compositora ou acrescida na edição, essa especificidade está estrategicamente colocada conforme a estrutura harmônica, a articulação rítmica e a ênfase em notas dissonantes, remetendo à característica estilística de Emilia.

Figura 10: Variação 3 de *Variazioni su un tema di mercadante* de Emilia Giuliani-Guglielmi - três primeiros sistemas.

Na variação 3 (fig. 10), permanece a escrita que sugere andamento rápido pelas figuras de fusas. Porém, assim como no tema, volta a ter mais semínimas, colcheias e semicolcheias e as fusas, aqui, parecem mais ornamentais. Isso sugere um caráter um pouco mais lento nessa variação, contrastando com o que veio antes e com a variação posterior, a 4 (fig. 11), que é praticamente toda escrita em fusas. Nessas variações, Emilia compôs utilizando as técnicas de glissandos e harmônicos, oferecendo exploração de recursos expressivos do instrumento, que também são virtuosísticos pela recorrência de saltos para a mão esquerda para interpretar intervalos de maior distância em uma mesma corda ou em duas cordas (compassos 5 e 6 - variação 3). Além de uma diminuição rítmica e aparecimento dos recursos expressivos ainda não presentes anteriormente, a variação 3 contém contraste também na tonalidade, por ser na homônima Lá maior.

Var. 4

Figura 11: Variação 4 de *Variazioni su un tema di mercadante* de Emilia Giuliani-Guglielmi - três primeiros sistemas.

Na variação 4 (fig. 11), a última antes do *finale*, Emilia intensifica o aspecto virtuosístico pela escrita de intervalo de oitavas, que devem ser tocados em saltos com glissandos destacados, resultando em intensa movimentação no braço esquerdo. Dentre os saltos, a compositora enfatizou os movimentos em graus conjuntos, principalmente cromáticos, como ao final da variação (fig. 12), elevando ainda mais a tensão até a chegada ao *finale* (fig. 13), de forma conectada e sem o uso de ritornelo, apenas com as indicações de “*poco rallentando*” até entrar em *a tempo* no primeiro compasso do *finale*.

Figura 12: Variação 4 de *Variazioni su un tema di mercadante* de Emilia Giuliani-Guglielmi - último sistema

Figura 13: Finale de *Variazioni su un tema di mercadante* de Emilia Giuliani-Guglielmi - dois primeiros sistemas.

No *finale* (fig. 13), Emilia mescla ideias do tema e variações anteriores, como oitavas em arpejos, acordes, motivo anacrúsico de semicolcheia, cromatismos e glissandos. Em minha performance da obra, decidi realizar os ritornelos, porém com variações interpretativas em cada exposição, para manter o interesse e, ao mesmo tempo, aproveitar os diferentes recursos e ideias que a compositora escreveu, apresentando-os de maneiras diversificadas. Nessa e em demais obras de Emilia, há bastante especificidades de dinâmica escritas, de *piano* a *sforzando*. Procurei valorizar esse aspecto com arcos de dinâmica, diferenciando as seções fortes das seções em *piano* e destacando notas dissonantes onde aparecem os *sforzandos* em notas específicas. Na partitura há a escrita de algumas fermatas, ligados, harmônicos, glissandos e conduções agógicas, como *rallentandos*, *a piacere* e *a tempo*. Para reforçar a linguagem proposta pela compositora, realizei alguns desses recursos para interpretar a peça com repetições variadas em cada seção devido à escrita de ritornelo. Por exemplo, no compasso 5 (fig. 14) da variação 2, na primeira vez realizo o ligado utilizando a digitação dos quatro dedos da mão esquerda (um dedo ao lado do outro em cada uma das notas cromáticas) e na repetição variada, utilizo somente o dedo 1 ou o dedo 2 da mão esquerda, mantendo o ritmo, porém modificando a sonoridade por meio do efeito do glissando, ligando as quatro notas com um só dedo.



Figura 14: Variação 2 de *Variazioni su un tema di mercadante* de Emilia Giuliani-Guglielmi - compasso 5

Outras variações que construí na interpretação são expressadas através de timbre e de carácter. O tema tem a indicação de andamento *molto moderato*, que representa um tempo moderado entre o lento e o rápido, com carácter mais lento do que os movimentos de variações pela escrita das figuras rítmicas de colcheias e semínimas. Por apresentar o tema principal através de melodia acompanhada, há a presença do carácter lírico, remetendo à composição operística, o que destaco com o uso de vibratos, dinâmica mais forte na melodia do que no acompanhamento e timbre mais *dolce*.

A próxima obra da análise, *Carnaval de Venise*, é outro exemplo de tema com variações, agora em um contexto de dança, aspecto presente no carnaval. As decisões interpretativas com uso de recursos como o timbre, dinâmica, articulação e outros, também são meio de variar as sonoridades entre as seções da peça. Nesse caso, como descreverei a seguir sobre a obra de Catharina Pratten, a expressividade na interpretação ganha ainda mais destaque pelo estilo do período romântico e especificidades na interpretação da própria compositora, conforme nos deixou informado em seus métodos para violão que foram publicados. Ambas as obras de Emilia e de Catharina apresentam recursos virtuosísticos no instrumento, sobre os quais existiu uma visão misógina por não serem bem vistos para as mulheres em suas interpretações e composições ao violão, o que foi uma paradigma no século XIX, sobre o qual discorro a seguir.

3.2.3 *Carnaval de Venise* de Catharina Pratten

Catharina Josepha Pelzer (1821-1895), conhecida como Madame Sidney Pratten pelo nome de casada, foi uma importante e ativa violonista concertista,

compositora e professora, deixando uma significativa obra de em torno 250 composições e três métodos para violão (KRUISBRINK, 2009, p. 5). Opto por referenciá-la pelo seu primeiro nome, Catharina, e pelo seu sobrenome mais recente, Pratten, pelo qual assinou suas obras¹⁵². Algumas de suas obras foram editadas e gravadas por Annette Kruisbrink (Holanda, 1958-) no livro e disco *Guitar music by women composers*, de 2009. Além de compositora, Catharina foi muito atuante como concertista desde muito jovem. Segundo Gallelli (2009), suas primeiras apresentações foram aos 7 anos de idade. Norton Dudeque¹⁵³ (1994, p. 74) menciona concertos no ano de 1829, com duos de violão ao lado de Giulio Regondi¹⁵⁴, referenciando também que logo se tornou a mais requisitada professora de violão na Inglaterra.



Figura 15: Catharina Pratten. Fonte: Kruisbrink, 2009, p. 5

Nascida na Alemanha, seu primeiro sobrenome foi Pelzer, de seu pai Ferdinand Pelzer (1801-1860), também violonista e compositor. Sua mãe

¹⁵² Conforme refleti anteriormente sobre o apagamento do nome das mulheres em prol do sobrenome dos pais ou dos maridos. Assim, sigo a visão feminista de reconhecimento das compositoras por seus nomes e trajetórias, e não como esposas ou filhas de homens.

¹⁵³ Norton Eloy Dudeque (Curitiba, 1958-) é violonista e professor da UFPR. Mais informações de seu trabalho em: <https://www.escavador.com/sobre/3773519/norton-eloy-dudeque>. Acesso em 02 abr. 2022.

¹⁵⁴ Giulio Regondi (Suíça, 1822 -Inglaterra, 1872), foi um violonista e compositor italiano.

provavelmente se chamou Marie¹⁵⁵ e suas irmãs Giulia Pelzer e Anne Pelzer¹⁵⁶ das quais também foram violonistas, professoras e compositoras, representando três mulheres com trajetórias ainda a serem conhecidas e difundidas. Catharina mudou-se com a família para Londres/Inglaterra, em 1830, onde iniciou a parceria musical com Giulio Regondi. Depois, a família seguiu, em 1842, para Exeter na Inglaterra (CESARCZYK, 2019). Em 1854, já de volta a Londres, casou-se com Robert Sidney Pratten (1824–1868), flautista e compositor inglês. Fiorella Gallelli (2009), destaca a produção de Catharina como uma das mais importantes para a difusão do violão na época e uma das figuras mais representativas na Era Vitoriana, ou seja, durante o período em que a Rainha Vitória reinou na Inglaterra (1837-1901).

Hannah Lindmaier¹⁵⁷ (2016), no trabalho sobre o escopo de atuação para mulheres violonistas no século XIX, a exemplo da trajetória de Catharina, discorre sobre a imagem da mulher violonista da sociedade burguesa da época, que esperava demonstração de “decência” e “elegância” nos movimentos das mãos e postura das pernas de forma que estivessem juntas. No entanto, Catharina, buscando uma postura que objetivasse maior conforto e sonoridade, quebrou esse tabu experimentando uma posição com as pernas mais afastadas e indicando essa postura a alunas(os), conforme registrado em seus métodos. Além disso, passou a usar vestido sem crinolina, ou seja, sem saia com aros grandes como era moda na época na vestimenta de mulheres pertencentes à alta sociedade.

Nessa época, também era preferível que mulheres tocassem um repertório que evitasse movimentos demasiados das mãos, devido à esperada “imagem da elegância relaxada e calma da bela mão” (LINDMAIER, 2016, p, 142), o que evitava que pudessem performar obras muito virtuosísticas. Há aqui um exemplo histórico de discursos e práticas de silenciamento de nossas expressões em diversos

¹⁵⁵ Conforme o texto sobre a trajetória de Giulia Pelzer, no Digital Guitar Archive, em que cita que o pai, Ferdinand Pelzer, casou-se com uma filha de um general francês, o Claude Juste Alexandre Louis Legrand, chamada Marie. Disponível em: <https://www.digitalguitararchive.com/2019/05/memoirs-of-madame-giulia-pelzer/>. Acesso em 23 jan. 2022.

¹⁵⁶ São outras duas trajetórias que precisam de futuras pesquisas. No Digital Guitar Archive há um texto sobre Giulia Pelzer com um programa de concerto em que ambas tocaram: <https://www.digitalguitararchive.com/2019/05/memoirs-of-madame-giulia-pelzer/>. Acesso em 23 jan. 2022.

¹⁵⁷ Violonista de Viena, professora no IMP - Institut für musikpädagogische Forschung, Musikdidaktik und Elementares Musizieren (Instituto de Pesquisa Pedagógica da Música, Didática da Música e Produção Musical Elementar), na Áustria. Referência em: <https://www.mdw.ac.at/imp/lindmaier/>. Acesso em 31 mar. 2022.

sentidos: na vestimenta, na postura, nos movimentos e no esquecimento de nossas produções.

Certamente essa limitação foi quebrada por Catharina, Emilia, e possivelmente muitas outras violonistas, pois escreveram obras virtuosísticas, incluindo passagens com rápidos movimentos de braços. Lindmaier (2016) supõe que a pouca difusão da obra de Catharina se dá pelo fato da compositora não ter tocado suficientemente suas composições. No entanto, afirma que isso pode ter sido engendrado por um dos desafios da época, em que o violão ainda não era reconhecido como instrumento de concerto. Portanto, era exigido que se tocasse obras originais para o instrumento que já fossem reconhecidas, ou obras transcritas para violão de instrumentos mais tradicionais, como o piano, sendo de determinados compositores. Isso reafirma a hegemonia do repertório violonístico ser restrito a algumas obras, como ainda é, em certo sentido, até hoje no contexto das universidades, conforme analisei no capítulo 2.

Lindmaier (2016) refere que a carreira de Catharina como concertista foi de intensa atividade em Londres, tanto solo quanto em duo com Ferdinand Pelzer. Catharina também atuou, durante quase toda sua carreira, como professora. Sua prática didática originou obras que compunha para estudantes de violão, a citar os três métodos publicados: *Guitar Tutor(1881)*¹⁵⁸, *Instruction for the Guitar tuned in E-major*¹⁵⁹ e *Learning the guitar*¹⁶⁰. Os métodos, destinados para iniciantes no violão, possuem uma abordagem mais didática e mais simples do que outros métodos da época (GALLELLI, 2009, p. 16), provavelmente pela preocupação em favorecer ainda mais o aprendizado inicial no instrumento. Entretanto, além disso, analisando os métodos, é possível encontrar exercícios e exemplos musicais progressivos, que abarcam níveis mais avançados.

No mesmo *site*¹⁶¹ com o catálogo que referencia os métodos, há uma grande lista de suas obras, embora não a totalidade. Para além dos métodos, pesquisando por partituras e gravações disponíveis, é possível perceber que Catharina escreveu

¹⁵⁸ Editado pela Boosey and Co. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Guitar_School_\(Pratten%2C_Catharina_Josepha\)](https://imslp.org/wiki/Guitar_School_(Pratten%2C_Catharina_Josepha)). Acesso em 23 jan. 2022.

¹⁵⁹ Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Instructions_for_the_Guitar_Tuned_in_E_major_\(Pratten%2C_Catharina_Josepha\)](https://imslp.org/wiki/Instructions_for_the_Guitar_Tuned_in_E_major_(Pratten%2C_Catharina_Josepha)). Acesso em 23 jan. 2022.

¹⁶⁰ Disponível em: <https://archive.org/details/143042-1001/page/n5/mode/1up>. Acesso em 23 jan. 2022.

¹⁶¹ Disponível em: <https://madame-sidney-pratten.jimdosite.com/compositions/>. Acesso em 22 jan. 2022. Kruisbrink (2009) e Gallelli (2009) também referem a publicação de três métodos para violão.

obras de diferentes níveis de dificuldade, o que pode atingir um público mais diversificado de violonistas. Kruisbrink (2009), editou duas peças de nível um pouco mais iniciante, *Forgotten* e *Sadness*. O violonista alemão Jannis Wichmann (2021, p. 69), no artigo sobre compositoras para violão no século XIX, referencia que o reconhecimento na época era possível quando compositoras mostravam “qualidades conotadas masculinas” como “domínio do 'estilo estrito', 'aperfeiçoamento teórico', 'habilidade no tratamento das formas e “seriedade”, o que, nesse sentido, Catharina rompeu pela versatilidade de obras de diferentes níveis e abordagens, atingindo um grande público de estudantes e pessoas da alta sociedade que acompanhavam suas apresentações.

A obra que selecionei de Catharina Pratten, *Carnaval de Venise*, foi dedicada à banjoísta Miss Ella Carr. Publicada em Londres, provavelmente na segunda metade do século XIX, pois está sem data, o título da edição é identificado como “Madame R. Sidney Pratten’s Repertoire for the guitar”, com o subtítulo “For the use of her pupils”, ou seja, para seus estudantes. Ainda na capa, há uma lista de mais 6 peças anteriores com a numeração de 25 a 30, sendo a *Carnaval de Venise*, a número 31. Abaixo da dedicatória e nome da compositora, na partitura temos a frase “First performed by her at her Matinée Musicale at the residence of the Rt. Hon. Lady John Somerset”¹⁶², indicando a performance de Catharina.

Carnaval de Venise é um tema popular surgido no século XIII na Itália. O violinista e compositor Niccolò Paganini (Itália, 1782-1840) popularizou o tema a partir de suas 20 variações para violino, op. 40, de 1828. Posteriormente, outras compositoras e compositores trabalharam nesse tema, a citar para violão: Catharina Pratten, Johann Kaspar Mertz (Áustria, 1806-1956) e Francisco Tárrega (Espanha, 1858-1909). Na partitura de Catharina há a referência da inspiração nas variações de Paganini.

Procurando por gravações da peça, encontrei a de James Akers, pelo projeto da coleção *Donne*, o disco *Le donne de la chitarra*, de 2018, o mesmo com a gravação da obra de Emilia Giuliani-Guglielmi, referenciada na análise anterior. A obra *Carnaval de Venise* também foi gravada por Heike Matthiesen¹⁶³, violonista que

¹⁶² Encontrei outra peça dedicada a “Lady John Somerset”, da compositora Miss Maria Wright, com referência disponível em: <https://www.sheetmusicwarehouse.co.uk/19th-century-songs-o/oh-am-i-then-remembered-still-dedicated-to-lady-john-somerset/>. Acesso em 23 jan. 2022.

¹⁶³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YBxv1b5ZfJc>. Acesso em 7 jul. 2021.

referenciei no levantamento de obras de compositoras para violão por sua grande listagem.

Com a forma tema e variações, *Carnaval de Venise* contém uma introdução, o tema e 7 variações na tonalidade de Lá maior com duração em cerca de 8 minutos, considerando os ritornelos. A primeira seção da obra é a introdução (fig. 16), escrita em compasso quaternário. Com o caráter *Andante con Express*, possui diversas indicações interpretativas: fraseado, articulação, dinâmica, andamento, caráter, efeitos e ornamentos, dente *dolce*, *agitato*, *ad libitum*, *delicato*, ritardandos, crescendos, diminuendos, arpejos, trinados e mordentes. Essas indicações, pela quantidade e diversidade de aspectos técnico-interpretativos, demonstra a preocupação da compositora com uma performance expressiva, fator importante para a música do período romântico. Cesarczyk (2019), no trabalho sobre a escola de violão de Catharina Pratten, comenta sobre algumas seções em seu método em que Catharina especifica questões sobre a performance expressiva. Dentre elas, práticas de ornamentação, uma abordagem timbrística variada nas cordas, passagens sobre vibrato, rubato e outras, afirmando que “muitos dos seus símbolos musicais não têm precedentes na partitura para violão da época” (CESARCZYK, 2019, p. 38).

Madame R. S. Pratten's Repertoire for the Guitar. N° 31. (Carnaval de Venise.)

Figura 16: Introdução de *Carnaval de Venise* de Catharina Pratten- três últimos sistemas.

O tema (fig. 17), escrito em compasso binário composto de 6 por 8, tem oito compassos no tonalidade de Lá menor, com recorrência de ritmo de caráter pontuado e harmonia permeada pelos dois acordes de tônica (Lá maior) e

dominante (Mi maior com sétima). Em alguns compassos, a compositora escreveu pausas que indicam articulação mais *staccato* nos baixos, ou apenas o baixo da primeira unidade de tempo, como ocorre ao final do tema no acorde da dominante. Esses baixos, que seguem por diversas variações seguintes e por vezes decidi, em minha construção interpretativa, articulá-los um pouco mais para manter o caráter rítmico de dança, encurtando alguns baixos para executá-los com um pouco de *staccato*.



Figura 17: Tema de *Carnaval de Venise* de Catharina Pratten

A variação 1 (fig. 18) é composta pela técnica do trêmolo de três notas, sendo o dedo polegar da mão direita na segunda corda com a melodia e os dedos indicador e médio sempre na primeira corda solta, repetindo-a com efeito de nota pedal. Aqui há um exemplo da especificidade da compositora em relação ao timbre, pois ela pede para a melodia permanecer na segunda corda, resultando também em grandes saltos como de um intervalo de décima da nota Dó# para a nota Mi, da casa 2 para a casa 17 do braço do violão, ainda tendo que ser tocado em andamento rápido. Essa passagem reafirma a ideia de Catharina em trazer uma quebra no conceito de que o virtuosismo de grandes movimentos deveria ser evitado para mulheres na época, conforme Lindmaier (2016). É possível identificar essa quebra através desse grande e rápido movimento de mão esquerda que aparece neste trecho da segunda parte da variação 1 (fig. 18).

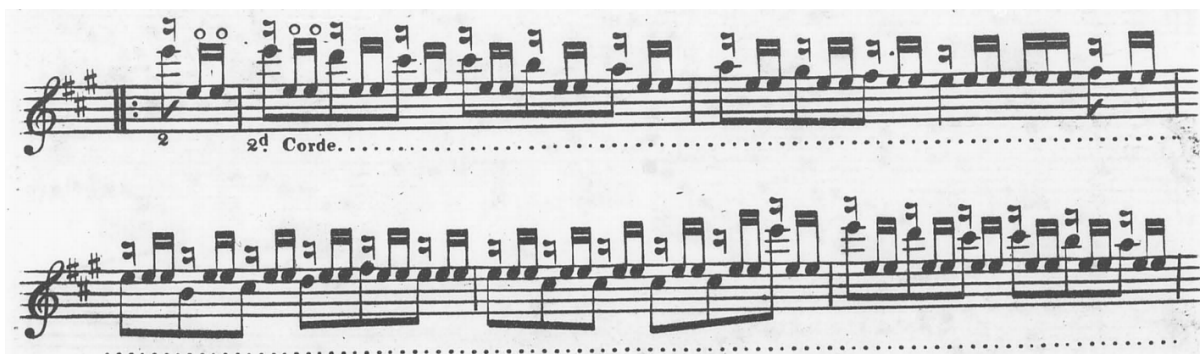


Figura 18: Variação 1 de *Carnaval de Venise* de Catharina Pratten - primeiros dois sistemas da segunda parte.

Na variação 2 (fig. 19), igualmente temos a representação de movimento intenso pelo uso de tercinas rápidas. Nesse caso, acrescido com o movimento virtuosístico da realização de ligados de mão esquerda em notas muito agudas e em ritmos rápidos, de tercinas a quintinas.

Figura 19: Variação 2 de *Carnaval de Venise* de Catharina Pratten - primeiros dois sistemas

Na variação 3 (fig. 20), também observo o uso virtuosístico através de arpejos que acompanham a melodia na voz superior, aqui em ritmo mais rápido pela escrita em semicolcheia e fusas. Para poder tocar a melodia com os dedos anelar e médio da mão direita, o arpejo precisa ser realizado pelos dedos polegar e indicador alternados, mudando rapidamente entre a sexta e a segunda cordas.

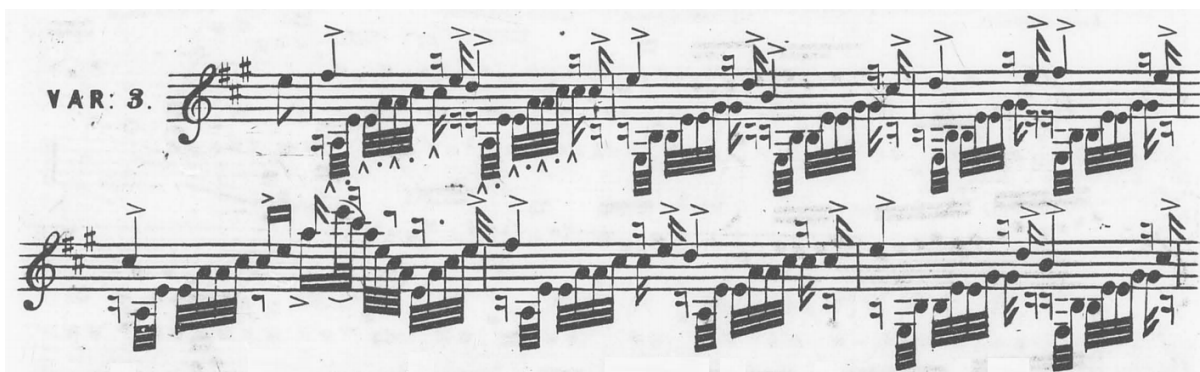


Figura 20: Variação 3 de *Carnaval de Venise* de Catharina Pratten - primeiros dois sistemas

Na primeira seção da variação 4 (fig. 21) aparecem ligados entre intervalos maiores como de terça e de quarta e intervalos maiores que uma oitava na segunda seção, presentes na região aguda após a casa 12 do braço do violão e realizados para a primeira corda solta, movimento também virtuoso que exige bastante controle de mão esquerda para não puxar a corda de forma a distorcer o som. Nessa variação inicia a recorrência de movimento cromático representando mais dissonância e dramaticidade.

Figura 21: Variação 4 de *Carnaval de Venise* de Catharina Pratten - primeiros três sistemas

O uso de cromatismo por Catharina segue na variação 5 (fig. 22), estando presentes nas notas que soam como apojeturas ou bordaduras adicionadas à melodia principal. A textura da música se intensifica pelo movimento melódico nos baixos que surgem, já com cromatismos e ligaduras, junto às especificações de timbre pela digitação e articulação.

Figura 22: Variação 5 de *Carnaval de Venise* de Catharina Pratten - primeiros dois sistemas

Na variação 6 (fig. 23), a compositora opta por apresentar contraste de caráter e de andamento do que vinha compondo até aqui, pela especificação *meno mosso* e diversos *dolces*. O ritmo se torna mais lento pelo retorno de escrita quase sempre de colcheias. O baixo volta à função de acompanhamento, porém em duas ocasiões, expressa um trecho melódico cromático, com função de resposta, a exemplo dos dois penúltimos compasso da figura 23.

Figura 23: Variação 6 de *Carnaval de Venise* de Catharina Pratten - primeiros dois sistemas

Ao final dessa variação, Catharina escreve o efeito do glissando, sucedido pela melodia ascendente em graus conjuntos até a nota mais aguda da música, o Lá da casa 17, em crescendo, que logo interliga na variação 7 final (fig. 24). Assim como a variação 3, no movimento final ela reescreve arpejos rápidos em fusas, com função de acompanhamento da melodia do tema principal na voz aguda. Pelo andamento rápido e por ser a variação final, interpreto com caráter vivo através de

dinâmica mais forte, com maior acento e uso de vibrato na melodia enfatizando o tema e sua direção para o término da obra (fig. 25).

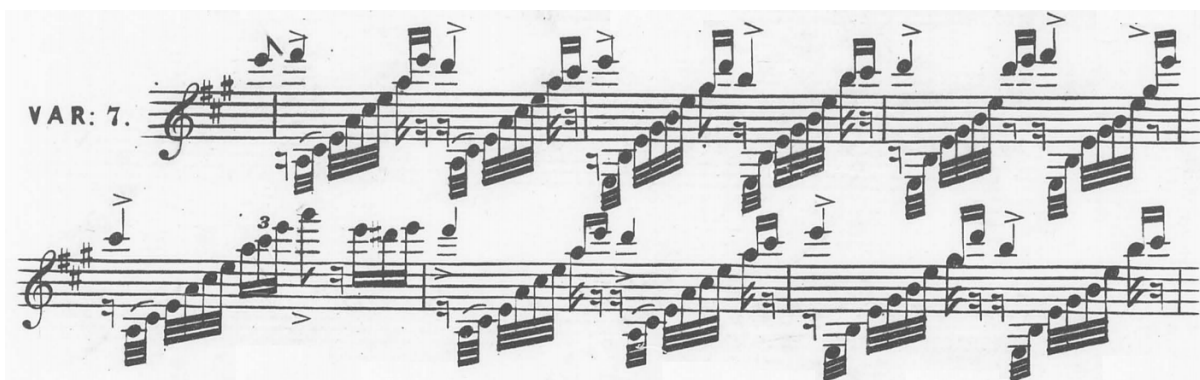


Figura 24: Variação 7 de *Carnaval de Venise* de Catharina Pratten - primeiros dois sistemas



Figura 25: Variação 7 de *Carnaval de Venise* de Catharina Pratten - sistema final

Avançando para o século XX, há a produção da argentina María Luisa Anido, que também foi professora e concertista com repertório diverso e carreira internacional, tendo se apresentado na Europa e em outros países da América Latina. Nas seções seguintes, apresento as análises das obras de María Luisa Anido e da brasileira Clarisse Leite, havendo, em relação a mim, uma identificação e representatividade pela proximidade cultural latino-americana. Por este lado, há mais acessibilidade quanto a fontes, referenciais e experiências musicais com os estilos das obras, mesmo que esteja, como violonista no contexto acadêmico de minha formação, desenvolvendo cada vez mais conhecimentos sobre repertórios variados. Por outro lado, ainda carecem pesquisas sobre María Luisa Anido e Clarisse Leite, principalmente no que tange a obra para violão na literatura brasileira.

3.2.4 *Impresiones Argentinas* de María Luisa Anido

A violonista e compositora Isabel María Luisa Anido González nasceu em 1907 na cidade de Morón, província de Buenos Aires, Argentina e viveu até 1996, falecida na cidade de Tarragona na região da Cataluña, nordeste da Espanha.



Figura 26: María Luisa Anido. Fonte: Festival Internacional de Guitarra María Luisa Anido¹⁶⁴

Já no século XX, temos um contexto histórico-social com muitas transformações devido, por exemplo, ao avanço cada vez mais rápido da industrialização, o que impulsionou novas tecnologias. Pelo advento e desenvolvimento de técnicas de gravação, na pesquisa em música podemos acessar composições e interpretações pelos registros da época. Assim, pude acessar gravações tanto de María Luisa Anido, quanto de Clarisse Leite, o que pôde

¹⁶⁴ Disponível em: <https://www.festivalanidomorón.com/>. Acesso em 23 jan. 2022.

me aproximar de seus estilos e estéticas tanto de interpretação quanto de composição, indo além de alguns limites que o registro em partitura pode oferecer.

Destaco a atuação de María Luisa Anido aqui no Brasil, pois apresentou-se em diversas regiões, como no nordeste, pelo *Violão Clube do Ceará*, instituição criada por violonistas que existiu entre 1945 e 1962 em Fortaleza (COSTA, 2010). Segundo Marco da Costa¹⁶⁵ (2010), a presença de María Luisa Anido teve muita importância por sua excelente atuação reconhecida na época. Citando o anúncio do concerto pela Sociedade de Cultura Artística no jornal, em que referencia María Luisa como uma “concertista de violão de rara sensibilidade e invejável técnica” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1951 apud Costa 2010, p. 66) temos afirmação de que

dentre todas as atrações musicais que passaram pelo Violão Clube do Ceará, a presença da violonista argentina Maria Luisa Anido destacase como a mais importante, tanto pela excelente violonista que era – os jornais da época davam-na como a maior violonista das Américas – quanto pelo fato de ser uma mulher sobressaindo-se em um cenário dominado por homens. (COSTA, 2010, p. 66).

Em Fortaleza, no Theatro José de Alencar, María Luisa teve concerto datado de 3 de junho de 1951 (COSTA, 2010, p. 38). No Rio de Janeiro, se apresentou pela Associação Brasileira de Violão (ABV), criada em 1950 (SILVA, 2018, p. 27); (JOSÉ, 2015). E, aqui no sul, em 1954, apresentou-se no salão do Conservatório de Música de Pelotas no Rio Grande do Sul (PORTO; SOUZA, 2005); (MEDEIROS, 2009).

Com carreira internacional, María Luisa Anido foi uma violonista que expressou versatilidade na sua atuação, tendo sido compositora, concertista, arranjadora e professora. Como docente, lecionou no *Conservatorio Nacional de Música y Declamación* na Argentina e, no período que viveu em Cuba, nos anos 1980, se tornou doutora, através da nomeação *Doctora Honoris Causa* pelo *Instituto Nacional de Arte de La Habana* (JECKEL, 2010). Ainda em Cuba, integrou o júri do Primeiro Concurso Internacional de Guitarra do Primeiro Festival Internacional de Guitarra de Havana, em 1982 (CALDEIRA, 2011).

Como concertista, se apresentava com programa de repertório solo estruturado em três partes: repertório espanhol para violão, transcrições de repertório europeu não original para violão e composições próprias, conforme Mansilla (2015) e Costa (2010). Essa tríplice orientação contribuiu para a difusão do

¹⁶⁵ Violonista e professor da Universidade do Ceará. Mais informações de seu trabalho disponíveis em: <https://www.escavador.com/sobre/474999/marco-tulio-ferreira-da-costa>. Acesso em 12 abr. 2022.

repertório original para o instrumento da escola espanhola, na ampliação de obras pelas transcrições e produção de repertório principalmente com temática latino-americana através de séries, peças, métodos com gravações pela própria compositora e por diversas/os intérpretes.

Segundo Jeckel (2010, p. 23), desde os 19 anos, María Luisa já apresentava suas composições em concertos, sendo *Aire Norteño*, parte do álbum *10 obras para guitarra*, considerada a mais emblemática. A violonista argentina Silvia Fernández, pesquisadora sobre mulheres compositoras para violão, publicou um catálogo da obra de María Luisa Anido através de projeto realizado pelo Fondo Nacional de las Artes¹⁶⁶, com o total de 20 peças.

As 10 peças que compõem o álbum *10 obras para guitarra sola* (Selección Orquídea, Ed. Musical Julio Korn), contém transcrições de obras de outros compositores e as quatro composições de María: *Bacarola*, *Canción de Yucatán*, *Aire norteño* e *De mi tierra*. A obra *Preludios nostálgicos* é formada por três peças: *Lejanía*, *Gris* e *Mar*. E a *Impresiones Argentinas*, escolhida para a análise desta dissertação, pelas nove peças: *Boceto indígena*, *Santiagoña*, *Canto de la llanura*, *Triste N°1*, *Preludio pampeano*, *Catamarqueña (vidala)*, *Variaciones camperas*, *Preludio criollo* e *El misachico*.

A maior parte de suas obras são inspiradas na cultura latino-americana, através do contato com a música de diferentes países em que realizava concertos (JECKEL, 2010, p. 23). A série *Impresiones Argentinas* (obra escolhida para o recorte de análise), editada primeiramente em 1952 pela Editorial Julio Korn e posteriormente pela Ricordi Americana em 1968, ambas em Buenos Aires, contém nove peças criadas a partir de gêneros musicais que inter cruzam regiões como a pampa, toda a Argentina, Uruguai, norte do Chile e região amazônica brasileira, com forte influência em etnias indígenas de toda a sul-américa, conforme descreve Gastón Talamón no prefácio da edição Ricordi:

Estas obras de María Luisa Anido, que enumeramos por seu ambiente geográfico são: *Preludio criollo*, *Variaciones camperas*, *Preludio pampeano*, *Triste* y *Canto de la llanura*, correspondentes ao folclore do Litoral pampeano; y *Santiagoña* (*Aire de Chacarera*), *Catamarqueña* (*Vidala*), *Boceto indígena* y *Misachico*, que transportam espiritualmente o público ao Antiplano Aymaro-quíchua, sede das grandes civilizações indígenas:

¹⁶⁶ Disponível em: <https://silvia-fernandez.com/2021/02/25/anido-maria-luisa-1907-1996/>. Acesso em 23 jan. 2022.

Tiahuanacota e Incásica, que irradiaram e irradiam ainda em toda Sul-América: Norte, centro e litoral sul argentinos; Uruguai, no qual, segundo Félix de Azara se cantavam no Século XVIII yaravies e tristes peruanos; norte do Chile, ilha Marajó, situada onde desemboca o rio Amazonas no Brasil, etc. (TALAMÓN, 1968, n.p.)

Apesar de citar, de forma muito geral e com pouca especificidade entre diversas possibilidades de contrastes, as muitas civilizações indígenas que estão por toda sul-américa, esse prefácio reafirma a experiência musical latino-americana diversa da compositora e sua referência constante às culturas originárias. Relaciono essa ênfase na cultura latino-americana que María trouxe em suas composições, ao feminismo decolonial, por meio do referencial teórico de Maria Lugones (2004), com o qual dialoguei no capítulo 1. Isto é, observar a questão de gênero e de hegemonia cultural do repertório europeu de homens brancos compositores, sobre o qual refleti no capítulo 2, implica em resistir ao hábito de considerá-lo como o único repertório capaz de substituir as culturas que foram (e ainda são) colonizadas historicamente, como a latinoamericana. Nessa questão, María Luisa Anido deixou uma significativa contribuição através de suas composições com a temática latinoamericana e sua atuação como instrumentista difundindo esse repertório e se tornando referência sul-americana no violão pela vasta trajetória.

Em termos de região geográfica específica, mesmo com algumas intersecções conforme os ritmos, podemos situar o primeiro grupo de peças, que inclui o *Preludio Pampeano*, na região pampiana que corresponde a mais da metade do estado do Rio Grande do Sul no Brasil, ao Uruguai e ao nordeste argentino.

O yaraví mencionado designa um “gênero musical que funde elementos formais do Inca “harawi” e a poesia do trovador[a] espanhol[a]”¹⁶⁷ que, conforme Fernandez e Presgrave¹⁶⁸ (2014, p. 233) é mais praticado no Peru com presença de, como cita, “espécies líricas como a vidala”, elemento apresentado, na sua variação vidalita, por María Luisa na peça *Preludio Pampeano* (dedicada a Ronoel Simões¹⁶⁹),

¹⁶⁷ <https://educalingo.com/pt/dic-es/yaravi>. Acesso em 10 jul. 2021.

¹⁶⁸ María Verónica Fernandez, violoncelista natural de Córdoba/Argentina, mestra em música pela UFRN. Fabio Soren Presgrave, natural do Rio de Janeiro, é violoncelista e professor da UFRN. Trabalho disponível em: https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/20353/1/MariaVeronicaFernandez_DISSERT.pdf. Acesso em 02 abr. 2022.

¹⁶⁹ Ronoel Simões (São Paulo, 1919-2010) é considerado um dos principais colecionadores de partituras e gravações de violão do mundo, conforme destacado na homenagem a ele na Mostra de Cordas Dedilhadas no ano de 2017: <https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/projeto/3117/>. Acesso em 17 jul. 2021. A Coleção Ronoel Simões atualmente é abrigada no acervo não catalogado da Discoteca

de caráter lírico. Escolhi essa, a segunda das nove peças da série *Impresiones Argentinas*, para focar a análise a partir de minha construção interpretativa feita no segundo recital de mestrado¹⁷⁰. Formando um trio de peças, também interpretei, da mesma série, *Boceto Indígena* (do gênero vidala e dedicado à compositora Layla Almiron), e do álbum *10 obras para guitarra, Aire norteño* (do gênero bailecito).

A introdução do *Preludio pampeano* (fig. 27) inicia no caráter *libremente*, sugestão da compositora para uma interpretação bastante expressiva e criativa. Essa performance ocorre a partir das notas e com base na métrica escrita, porém com certa flexibilidade para apoio em algumas notas, com alargamento do tempo, e respiração entre os gestos, conforme a própria compositora realiza em sua gravação. Aqui, pelo caráter livre, expressivo e parte improvisatório desse prelúdio no que tange a interpretação, faço um diálogo com o prelúdio da Mlle Bocquet, analisado na primeira seção de obras deste capítulo 3, interligando as tendências criativas das compositoras não só em relação à prática composicional, mas na atitude feminista de colocar sua identidade tanto na criação quanto na interpretação.

María Luisa Anido gravou essa obra *Preludio pampeano*¹⁷¹, dentre outras de suas composições disponíveis em plataformas digitais. A apreciação da gravação disponível influenciou em minhas decisões interpretativas, pois indica muito mais nuances expressivas do que o registro em partitura, dentre elas: variação do uso de timbre, rubato, vibrato, respirações entre as frases, mais nuances de dinâmica e andamento.

Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo (CCSP). A partitura da obra *Suíte Imperial* de Clarisse Leite encontra-se no acervo.

¹⁷⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2goFt1emKuA&list=PLbQ5RixQrSW1Zy7vOfoS10GYTJ1HUU1BE&index=6>. Acesso em 03 mar. 2022.

¹⁷¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sthzAypg-zl>. Acesso em 03 mar. 2022.

Preludio pampeano

Libremente

6^a en Re

Figura 27: *Preludio Pampeano* de María Luisa Anido - primeiros dois sistemas

A *vidalita* está presente, de forma explícita, nos acompanhamentos que intercalam com os temas baseados nos intervalos de terça presentes na introdução. Esses acompanhamentos iniciam no compasso 9, onde está descrito na partitura “Tiempo de *vidalita*” (fig. 28).

Figura 28: *Preludio Pampeano* de María Luisa Anido - compassos 7 ao 12 enumerados

Ao longo da peça, María Luisa mantém o caráter de *vidalita* pela estrutura rítmica expressa no compasso ternário, na célula rítmica característica, a acentuação no tempo 3 e através do canto expressivo em melodias muitas vezes construídas em intervalos de terças, como no estilo da *vidala*, com indicação de vibrato. Amplamente praticada tanto nas regiões norte e noroeste quanto nas regiões litorâneas da Argentina, *vidala* e sua variação *vidalita* são

nomes que os cantores andinos usaram para referir-se a um tipo de peça ou canção que geralmente acompanha-se com caixa ou tambor. Do ponto de vista rítmico existem muitas variações, mas todas correspondem a um mesmo padrão de base binário em compasso de três tempos (JECKEL, 2010, p. 38). [tradução minha]

A *vidalita* costuma ser uma variação mais lenta da *vidala*, cujo a célula rítmica segue abaixo:

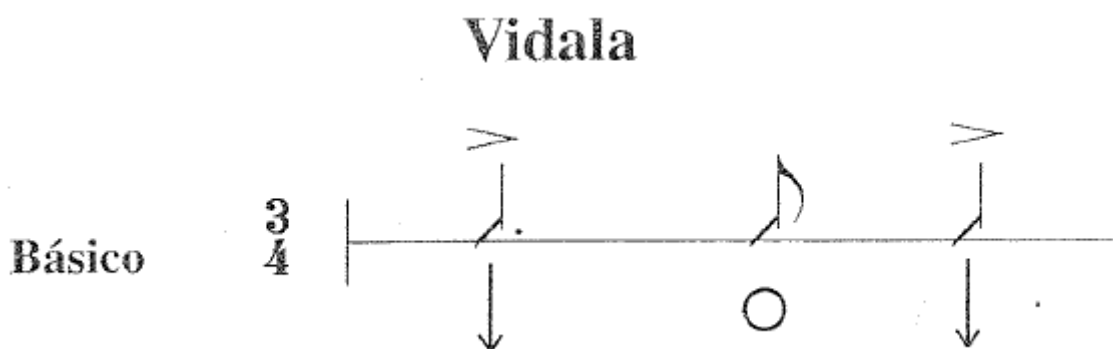


Figura 29: célula rítmica da *vidala* com especificações dos toques da mão da boca do violão.
Fonte: Burucúa; Peña (2001, p.12)

María Luisa compôs o prelúdio na tonalidade de Ré maior, com a scordatura no violão: 1ª corda – mi, 2ª corda – si, 3ª – sol, 4ª corda – ré, 5ª corda – lá, 6ª corda - ré (mesma das peças de Mlle Bocquet). Ao total da peça, são 44 compassos dispostos em duas páginas com duas seções em compasso de 3 por 4, à exceção dos compassos 7, 8, 39 e 40 finais da parte A, em que temos a escrita do compasso de 2 por 4. Essa fórmula de compasso binária aparece sempre em 2 compassos sucessivos (7 e 8 - fig. 28; 39 e 40 - fig. 30) como uma passagem de transição antes de voltar os quatro compassos de acompanhamento da *vidalita* (9 ao 12 - fig. 28; 41 ao 44 - fig. 30).

tendo feito apresentações aos 5 anos de idade. Na entrevista concedida a Yara Ferraz e Almeida Prado, em 22 de abril de 1976¹⁷², relata que começou a compor aos 4 anos de idade, porém passou a anotar e registrar anos mais tarde.



Figura 31: Clarisse Leite. Foto da capa do vídeo com a gravação da entrevista à Yara Ferraz e Almeida Prado, pelo Instituto do Piano Brasileiro.

Sua atuação como compositora resultou em uma vasta produção para piano, outros instrumentos e formações, como “cravo, balé, canto e violão e orquestra, editados pela Edições Ricordi, Musicale e Fermata.” (Barban; Cavini, 2014, p. 332). Por meio de entrevista realizada pelas autoras Priscila Barban e Maristella Cavini¹⁷³ com um dos filhos de Clarisse, o músico e escritor Cláudio César Dias Baptista, (no artigo publicado em 2014 sobre dados biográficos e listagem das obras de piano da compositora, a única referência bibliográfica que encontrei com essas informações), temos a informação de que Clarisse compunha muito por gostar da atividade e, em especial, por ter sido motivada por seus alunos de piano que gostavam de interpretar suas composições. Segundo Barban e Cavini (2014), esse fator contribuiu

¹⁷² Disponível no canal do Instituto Piano Brasileiro (IPB) em: <https://www.youtube.com/watch?v=gD1tUsaNVXM>. Acesso em 24 jan. 2022.

¹⁷³ Priscila Follmann Barban é pianista e pesquisadora. Maristella Pinheiro Cavini é instrumentista, professora e pesquisadora. Mais informações de seus trabalhos disponíveis em: <https://www.escavador.com/sobre/6807785/priscila-follmann-barban> e <https://www.escavador.com/sobre/8287578/maristella-pinheiro-cavini>. Acesso em 02 abr. 2022.

para observarmos na obra da compositora peças de cunho didático e de variáveis níveis, de iniciante a avançado.

As autoras também citam incorporação de obras de Clarisse Leite na prática interpretativa em conservatórios internacionais (Conservatórios do Canadá e no Santa Cecília de Roma) e recitais de piano na época, mencionadas em jornais e demais documentos como nos programas do Concurso Clarisse Leite. No jornal Diário Popular, saíram matérias, em 1979, sobre a obra *Dois novos poemas* interpretada pelo pianista Amaral Vieira em concerto no Sesi, e a obra Minuano (Estudo de Concerto) interpretada pelo pianista Francisco Silva no Teatro Municipal de São Paulo, em 1980. Clarisse também tem obras para piano gravadas pela pianista Luciana Soares no disco de 2004 *Brasileira: Piano Music by Brazilian Women* pela Centaur Records. No entanto, não encontrei gravações de sua obra para violão.

Além de compositora, a partir de sua intensa atividade como intérprete e professora, foi convidada para ser jurada de concursos nacionais e internacionais.

De acordo com o programa do Concurso Clarisse Leite de 1980, em 1959 ela foi jurada em Viena, no Concurso Internacional para Pianistas, a convite do Governo Austríaco, onde também se apresentou no Grosser Kowzertscal e na embaixada da Áustria. Em mensagem pessoal, Baptista (2012) informa que a própria Clarisse contou a ele que foi aplaudida de pé pelo público nesta ocasião. (BARBAN E CAVINI, 2014, p. 331).

Em 1966 criou o concurso Clarisse Leite, realizado por 10 anos, como uma oportunidade de performance e formação para crianças, jovens e adultos, sendo dividido nos turnos Extra Mirim, 4 a 5 anos, Infantil, de 6 a 13 anos, Juvenil, de 15 a 20 anos e outro para pianistas adultos(as) profissionais (BARBAN; CAVINI, 2014). O concurso foi realizado de forma interestadual em São Paulo, e as etapas finais aconteciam na capital. O repertório era de compositores brasileiros para piano.

Além de sua intensa atividade como pianista, professora e compositora, Clarisse teve atuação como liderança em importantes cargos, como de inspetora da fiscalização artística do Estado (Bauru/SP, 1963-1977) e participação como membra efetiva e fundadora da Academia Internacional de Música, em 1983 (BARBAN; CAVINI, 2014).

Para piano, Clarisse compôs mais de 60 obras¹⁷⁴. *Suíte Imperial*¹⁷⁵ é sua única obra para violão solo, com manuscrito autógrafa datado de 1967¹⁷⁶, editada pela Musicália em 1976¹⁷⁷. Tomei conhecimento da obra na dissertação de Mayara Amaral (2017), em que a autora a cita como parte do contexto histórico-estilístico da produção violonística no Brasil da década de 1970 e pela investigação de mulheres compositoras para o instrumento. Como pesquisadora do legado dos estudos de Mayara, acessei a partitura desta obra em seu acervo pessoal, obtido em contato direto com a família¹⁷⁸. Além de a partitura estar disponível para compra no *site* da Musimed, me foi gentilmente enviada em formato pdf pelo violonista e pesquisador mineiro Celso Faria, a quem agradeço.

Além do trabalho de Mayara Amaral, há outros que citam a obra como parte do contexto da composição paulista para violão e/ou do Brasil na década de 1970, como Bartoloni (1995) e Vetromilla (2011). Pesquisando por performances, fui informada por Humberto Amorim¹⁷⁹ de que o violonista Luciano Lima¹⁸⁰ a interpretou através de sua versão para dois violões, em performances em duo com o violonista Fabio Scarduelli¹⁸¹. Uma destas apresentações, no ano de 2017, ocorreu na cidade de Curitiba em homenagem ao centenário de nascimento de Clarisse, diante de Sérgio Dias, filho de Clarisse Leite e um dos fundadores do grupo Os Mutantes, ao

¹⁷⁴ Listagem feita no artigo de Priscila Follmann Barban e Maristella Pinheiro, de 2014, a partir de dados e acervos como da Faculdade de Música Pio XII de Bauru abrigada pela Biblioteca Cor Jesu da Universidade Sagrado Coração (USC), biblioteca do Conservatório Musical Carlos de Campos de Tatuí, o acervo conservado por Claudio Cesar Dias Baptista, filho de Clarisse, em Rio das Ostras, os programas dos cursos Clarisse Leite e os catálogos e guias temáticos das editoras Ricordi e Irmãos Vitale. Artigo disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6077255.pdf>. Acesso em 03 mar. 2022.

¹⁷⁵ Gravação nossa disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5rIRZZp97ek>. Acesso em 22 jul. 2021.

¹⁷⁶ Presente no acervo não processado da Coleção Ronnel Simões, na Discoteca Oneyda Alvarenga, atualmente abrigada pelo Centro Cultural São Paulo (CCSP).

¹⁷⁷ Com link disponível pela Musimed em: <https://www.musimed.com.br/suite-imperial-p33066/>. Acesso em 24 jan. 2022.

¹⁷⁸ Gostaria de agradecer sua mãe, dona Ilda Cardoso e sua irmã, Pauliane Amaral, pelo carinho e amizade e por gentilmente terem acolhido minha pesquisa, me receberem em sua casa e participarem da foto de capa do disco *Expressivas - Mulheres Compositoras para Violão* dedicado à Mayara. Além de agradecer por também serem militantes pela não violência contra mulher.

¹⁷⁹ Violonista, pesquisador e professor da UFRJ. Humberto Amorim, a quem agradeço muito, tem sido um colaborador de minha pesquisa através de seu trabalho em acervos brasileiros de partituras para violão. Conforme comento no capítulo 4, obtive com ele acesso à foto do manuscrito da obra *Suíte Nazaré* de Eunice Katunda, a qual editei para minha construção interpretativa no segundo recital de mestrado. Humberto Amorim e Luciano Lima também colaboram entre si nas pesquisas, por isso, por esse contato, veio a informação da performance da obra de Clarisse Leite.

¹⁸⁰ Violonista e professor da UNESPAR - Campus Curitiba II FAP. Mais informações de seu trabalho disponíveis em: <https://www.escavador.com/sobre/7137105/luciano-chagas-lima>. Acesso em 02 abr. 2022.

¹⁸¹ Violonista e professor da UNICAMP. Mais informações de seu trabalho disponíveis em: <https://www.escavador.com/sobre/7792798/fabio-scarduelli>. Acesso em 02 abr. 2022.

lado do irmão Arnaldo Baptista e Rita Lee. No entanto, ainda não encontrei performances da suíte ao violão solo, tocada de forma completa, nem pesquisas específicas sobre a obra.

Buscando conversar com violonistas a quem foi dedicada a obra, consegui entrevista com o violonista e compositor Geraldo Ribeiro (2021)¹⁸². Geraldo relatou que Clarisse se emocionou ao vê-lo tocar o violão em uma ocasião na casa do compositor Theodoro Nogueira (São Paulo, 1913-2002), fato representado no título do primeiro movimento dedicado ao violonista, *Sinhá Moça Chorou*. Ainda, afirmou sobre a ótima qualidade e alto nível da obra, que explora sonoridades, como no movimento em Fá menor, ressaltando que Clarisse foi reconhecida como uma compositora “importante” e muito “competente”. O segundo movimento, *Minha Rêde e Meu Violão*, foi dedicado a Maria São Marcos¹⁸³ e o terceiro, *Senzala (batuque)*, a Ronoel Simões.

A forma da obra é a própria forma suíte, “um conjunto de peças instrumentais, dispostas ordenadamente e destinadas a serem executadas em uma audição ininterrupta” (Heidrich apud Grove, 2009, p. 43). A estrutura formal da suíte corresponde à organização ordenada das peças que a compõem. Um dos elementos mais característicos dessa forma é o contraste entre as peças, também denominadas de movimentos, seções que contém na suíte. Segundo Heidrich (2009, p. 44), o aspecto do contraste está presente desde os primeiros grupos de peças de danças no período barroco até as suítes instrumentais do século XX.

Nos primórdios da suíte, o contraste poderia ser de andamento, de caráter, de forma rítmica, mas a mudança de tonalidade entre as peças começou a surgir no século XIX (HEIDRICH, 2009). Na *Suíte Imperial*, temos o aspecto do contraste entre os movimentos, pois cada um tem uma tonalidade, andamento, caráter, forma rítmica e temática, formando, juntos, uma narrativa que compõe o conjunto da suíte.

Pelos títulos da obra e dos movimentos, podemos perceber que Clarisse fez alusão histórica ao período imperialista no Brasil oitocentista e a aspectos culturais, o que sugere um resgate histórico e um diálogo com elementos musicais em

¹⁸² Agradeço muito a gentileza do professor Geraldo Ribeiro (Bahia, 1939-) em fornecer essa entrevista pela plataforma *skype* e à disposição de Marcia Boroto pelo apoio técnico desse encontro e todo incentivo à essa pesquisa.

¹⁸³ Violonista paulista, nascida em 1942, com vasta carreira como instrumentista e professora, como lecionou no Conservatório de Música Carlos Gomes e de Genebra. Heike Mathiessen, na listagem de obras e compositoras, cita peças de Maria Lúvia: *Divertimento (11 easy pieces)* e *Divertimento II*. Mais informações de seu trabalho disponíveis na dissertação de mestrado de Maria Fetzer Luca (2022) pela UFRGS.

surgimento (alguns ainda em séculos anteriores) e em desenvolvimento no século XIX, tais como gêneros da modinha, choro e o batuque, com a intersecção entre música, dança e religiões afro-brasileiras, que são trazidos pela compositora para segunda metade do século XX por uma narrativa através do violão. Curiosamente, no manuscrito o título está apenas como *Suíte para violão* (fig. 32).

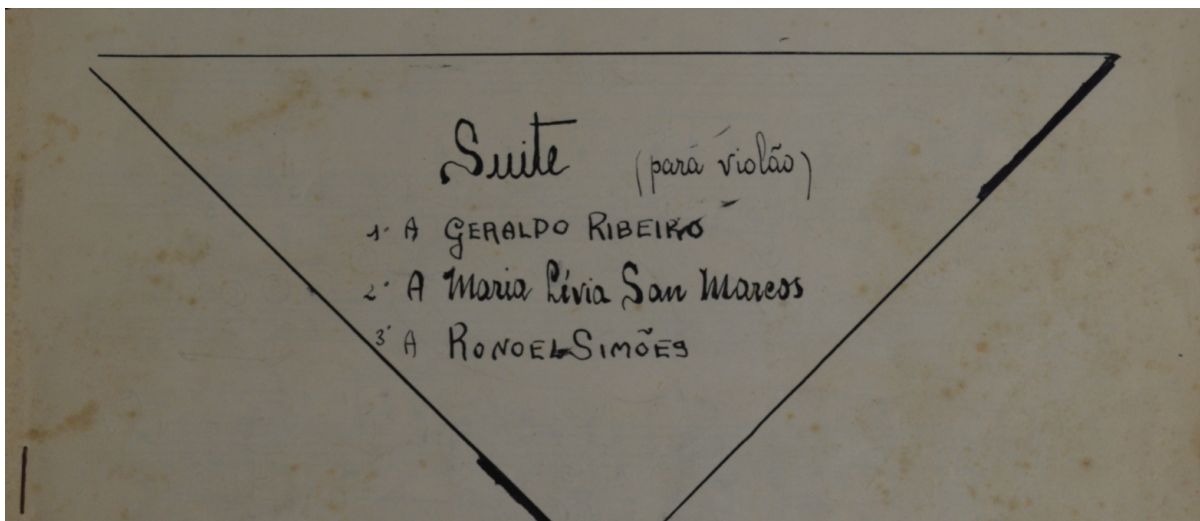


Figura 32: *Suíte Imperial* de Clarisse Leite - Parte da capa da foto do manuscrito autógrafa

Na edição da Musicália (fig. 33), de 1976, não há informações sobre a passagem do título para *Suíte Imperial*, no entanto, o conteúdo identificado tanto nos títulos como em aspectos musicais dos movimentos, ressalta elementos culturais históricos, em especial do Brasil imperial.



Figura 33: *Suíte Imperial* de Clarisse Leite - Parte da capa da obra editada pela Musicália

Comentando os títulos dos movimentos, *Sinhá* era como mulheres casadas, especificamente brancas, eram chamadas. No título do segundo movimento, a

presença da história brasileira pode estar no elemento da rede de descanso de origem ameríndia, com relatos de sua existência desde o século XV pela Carta de Pero Vaz de Caminha. *Senzala*, título do terceiro movimento, era o local onde pessoas escravizadas foram mantidas em cárcere, o que fez parte da trágica história de escravidão e genocídio, de graves consequências sociais até hoje às pessoas negras. O caráter percussivo sincopado nesse movimento é um dos elementos mais importantes da música afro-brasileira, presente nas religiões de culto aos orixás denominada, em geral, de batuque. Dessa forma, o terceiro movimento fecha a obra com esses elementos da cultura negra, um dos principais aportes para o que hoje consideramos como música brasileira, ainda que construída a partir de um processo de violência racial constante e diário e muitas vezes romantizada por pessoas brancas na narrativa musical brasileira.

No primeiro movimento, *Sinhá moça chorou* (fig. 34), Clarisse define o caráter como *Dolente*, e apresenta uma melodia bastante aguda com cromatismo, o que traz consonância com o ato de chorar, com um sentimento de tristeza ou de drama. O acompanhamento na introdução e o contraponto nos baixos podem sugerir também elementos do gênero musical do choro. Escrito na forma binária A-B-A, com introdução e coda, o primeiro movimento possui ao total 43 compassos dispostos em duas páginas, a partir da tonalidade de Sol maior, com modulação na segunda seção para a subdominante Dó maior e trechos com centro tonal na relativa Mi menor.

1

A Geraldo Ribeiro

SUÍTE IMPERIAL

Sinhá Moça Chorou

CLARISSE LEITE

Dolente $\text{♩} = 84$

VIOLÃO

C10

C9

Figura 34 I. *Sinhá Moça Chorou* da *Suíte Imperial* de Clarisse Leite - primeiros dois sistemas

O segundo movimento, *Minha rêde e meu violão* (fig. 35), contrasta primeiramente por iniciar um pouco mais lento, em *Andante*, e estar em tonalidade menor. Fá menor é um tom menos recorrente na composição para violão pelo menor uso de cordas soltas, o que, em contrapartida, explora timbres de cordas presas. Também é constituído pela forma binária A-B-A com coda, porém sem introdução e a totalidade de 33 compassos escritos em duas páginas. Na segunda seção, Clarisse modula para a relativa Lá bemol maior, implicando em contraste de caráter.

À Maria Livia São Marcos

Minha Rêde e Meu Violão

Andante $\text{♩} = 76$ CLARISSE LEITE

doce

Figura 35: II. *Minha Rêde e Meu Violão* da *Suíte Imperial* de Clarisse Leite - primeiros dois sistemas

No entanto, após construir uma interpretação com esse movimento em fá menor, realizei uma transposição que resultou em uma versão em Mi menor (fig. 36) da peça. O intuito foi trazer mais leveza para a mão esquerda e, assim, minha interpretação obteve maior fluência pelo menor uso de pestanas, na busca de emular um movimento mais orgânico para a ideia de uma rede que balança ou de tocar o violão sentada na rede. Procurei manter minha versão e interpretação mais fidedigna ao original da compositora, tendo que adequar apenas algumas oitavas de baixos por questão de digitação implicadas também pelo tamanho de minha mão esquerda.

Minha Rêde e Meu Violão

versão em mi menor* - Thaís Nascimento**

À Maria Livia São Marcos

Clarisse Leite (São Paulo, 1917-2003)

Andante ♩ = 76

Figura 36: I. *Sinhá Moça Chorou* da *Suíte Imperial* de Clarisse Leite - Versão em Mi menor - primeiros dois sistemas

O violonista Luciano Lima, anteriormente citado pela versão para dois violões e a sua respectiva interpretação, fez uma edição da obra para violão solo a partir do original¹⁸⁴, também modificando o segundo movimento para Mi menor, adaptando algumas passagens e utilizando como base a versão para piano publicada posteriormente, em 1980, no segundo movimento de *Brasileirando*¹⁸⁵ – da *Série Brasileira nº1*. É curioso observar que a versão para piano se mantém quase totalmente fiel à versão para violão, se diferenciando quase que apenas por maior preenchimento de acordes, através da inclusão de vozes intermediárias, devido a essa possibilidade idiomática do piano. Acredito que Clarisse tenha composto a peça para violão primeiro pelas datas da foto do manuscrito (1967) que acessei e da edição (1976), anteriores a da peça *Brasileirando*, de 1980.

No terceiro movimento, *Senzala (batuque)* (fig. 37), Clarisse compõe em um caráter mais contrastante em relação às duas peças anteriores, aqui com indicação *Animato* e andamento mais rápido. Escrita na tonalidade de Lá maior, possui ao total

¹⁸⁴ Tomando conhecimento da performance de Luciano Lima, pedi uma entrevista com ele que foi gentilmente fornecida. A partir da conversa, me contou detalhes sobre o arranjo da obra para dois violões, a performance e sua edição para violão solo, com o segundo movimento em Mi menor. Agradeço ao Luciano Lima pela disponibilidade e importantes contribuições.

¹⁸⁵ Obra para piano publicada em 1980 pela editora Irmãos Vitale. O primeiro movimento *Vestido azul de Chita* tem a dedicatória “ao amigo Thomaz Verna”, o segundo movimento *Minha Rede e meu violão* nessa obra é dedicado “ao compositor Siegfried Schmitt”. Partitura disponível no site da Musimed em: <https://www.musimed.com.br/brasileirando-da-serie-brasileira-n-1-p21740/>. Acesso em 26 jan. 2022.

51 compassos, sendo um pouco mais longo, disposto em três páginas e com mais recorrência de repetições. Esta terceira peça da suíte, se distingue também pela apresentação de uma parte C, além das seções A e B, configurando uma forma ternária (com três seções ou partes) acrescida de uma introdução e uma coda.

Figura 37: III. *Senzala (batuque)* da *Suíte Imperial* de Clarisse Leite - primeiros dois sistemas

Considerando o caráter e menção ao batuque¹⁸⁶, artigo, em minha construção interpretativa, esse trecho inicial de *Senzala* em *staccato*, para reforçar o caráter rítmico, percussivo e a alusão a tambores. Alguns aspectos composicionais são recorrentes em toda suíte, como a utilização de movimento paralelo tanto na melodia quanto no ritmo, envolvendo as duas vozes estruturantes da peça (voz aguda e a voz grave). Esse aspecto, mais presente em elementos temáticos principais de cada movimento, parece enfatizar as principais ideias através de uma espécie de *tutti* com as vozes tocando juntas na mesma direção, embora com funções diferenciadas. Isso pode ter relação com a escrita pianística de Clarisse, de haver mais preenchimento contrapontístico, em terças e/ou em outros intervalos. Esse movimento paralelo é também, muitas vezes, alternado com movimento contrário.

¹⁸⁶ Um questionamento que apresento nas considerações finais desta dissertação reflete sobre a representatividade étnica-racial e de sexualidade no repertório de mulheres compositoras para violão, considerando diferentes expressões de mulheridades, que não deve ser restrita ao modelo mulher branca cisgênero e heterossexual. Nesse sentido, é preciso questionar o que significa uma mulher branca escrever uma peça chamada *senzala*. Apesar da importância de trazer esse elemento para ser pensado sob diferentes óticas, é preciso pensá-lo a partir do feminismo negro e trazer obras de compositoras negras.

Quanto ao caráter da obra, Clarisse apresenta uma especificidade em seu estilo composicional por indicações de expressão muito particulares. Barban e Cavini (2014, p. 16) afirmam que essa particularidade é presente na obra da compositora como um todo, por meio de indicações de caráter, dinâmica e andamento incomuns, resultando na experimentação de recursos, como timbre e agógica na interpretação. Na *Suíte Imperial*, as indicações que contém na partitura editada são: *dolente, suave, plangente, demorado, impetuoso e expressivo*. Já na partitura manuscrita, há diversas outras indicações, porém algumas foram riscadas e a maioria não mantidas na edição impressa, tais como: *apaixonado, docemente, hesitante, choroso, dengoso, calmo, muito íntimo, intenso, animado* e outras que não conseguimos decifrar. Isto é, essas indicações que não foram mantidas reforçam a preocupação da compositora na expressão de afetos e sentimentos.

Procurei desenvolver e destacar essa particularidade em minha interpretação, por meio da busca de recursos sonoros correspondentes no instrumento, amplificando a voz de Clarisse a seu estilo específico por suas indicações no manuscrito autógrafo, e com apoio na pesquisa de Barban e Cavini sobre sua obra para piano. Também poderíamos questionar quais as causas de essas indicações não serem mantidas na versão editada, o que, sob certa perspectiva, pode parecer um silenciamento dessas ideias de Clarisse.

As análises musicais feministas aqui realizadas fazem parte do foco desta pesquisa, com objetivo principal de refletir sobre música e gênero na universidade, a partir de cinco obras de cinco compositoras, presentes no levantamento e em minha construção interpretativa. As obras foram descritas pela ótica feminista, a partir do referencial de Ellie Hisama (2000), cujo objetivo trata de elencar trajetórias das compositoras e suas relações e significados nas obras musicais, refletindo sobre questões de gênero e do contexto de atuação de cada uma.

Essas reflexões, realizadas por meio das análises, me permitiram construir interpretação das obras de maneira informada sobre possíveis intenções das compositoras, amplificando suas vozes através de suas produções, assim como minha voz de intérprete pesquisadora. Parte dessas intenções estão nas partituras, porém, como propõe a análise musical feminista, busquei outros nuances de informações para além da partitura. Investiguei sobre as próprias trajetórias das compositoras, estilos e temáticas nas suas escritas musicais, decisões interpretativas disponíveis a partir de gravações (no caso de María Luisa Anido e, no

caso de Mlle Bocquet, Emilia Giuliani, Catharina Pratten, através de intérpretes que também pesquisaram sobre as obras e compositoras, como Annette Kruisbrink), e intenções expressivas dispostas na foto do manuscrito autógrafo (como na obra *Suíte Imperial* de Clarisse Leite, da qual não encontrei gravações), para citar algumas informações.

No capítulo 4, o final a seguir, direciono as reflexões sobre música e gênero para minha construção de performance de obras de mulheres compositoras. O projeto *Mulheres Compositoras para Violão*, originado pelas reflexões de gênero que me foram instigadas pelo caso de feminicídio de Mayara Amaral e seu trabalho de pesquisa, reúne minhas atuações como violonista, professora, pesquisadora e compositora, as quais relato como uma práxis de atividades e ações relacionadas às reflexões, análises e construção interpretativa que apresentei até agora.

Capítulo 4: A construção interpretativa: relatos do projeto *Mulheres Compositoras para Violão* e dos recitais de mestrado

A pesquisa sobre repertório musical pode ter diversos olhares e focos de investigação. Pesquisar sobre mulheres compositoras para violão é um mundo muito amplo e envolve inúmeras possibilidades de ênfases, como as que se dedicam ao estudo de períodos históricos, de estilos musicais, de peças didáticas ou mesmo de uma compositora e/ou apenas uma obra (ou um conjunto delas). Até aqui, quis mostrar um panorama de compositoras e obras que conheci a partir do olhar das epistemologias feministas, destacando a produção de mulheres e discutindo a invisibilização que acontece até os dias de hoje. Mesmo com uma produção de pesquisas em música e gênero e a revisão de trabalhos sobre obras de compositoras para violão, ainda há lacunas na prática desse e de outros repertórios de mulheres no âmbito da universidade, como demonstrado no capítulo 2.

Nesse sentido, apresentei exemplos de obras de compositoras, a partir de minhas análises e construções interpretativas, para, além de discutir essa lacuna, evidenciar, a partir de exemplos, a existência dessa produção, tendo como foco mulheres que ocuparam o espaço da composição para violão, além de terem atuado como intérpretes, professoras e multi-instrumentistas. Um dos objetivos específicos é instigar questionamentos e novas pesquisas sobre essas e as demais compositoras, pois é possível perceber uma grande ausência de materiais sobre elas, desde partituras a maiores informações biográficas, a exemplo de ainda nem sabermos qual foi o primeiro nome de Mlle Bocquet; ou mesmo se as possíveis irmãs, Anne e Marguerite, foram ambas compositoras, conforme indiquei no capítulo em que apresento as análises das obras.

A maior parte da bibliografia com a qual obtive contato até o momento é estrangeira, com fontes em alemão, francês, italiano, inglês e espanhol, elemento que representou um desafio para a realização dessa pesquisa (especialmente em relação ao acesso do material e às subsequentes nuances de tradução). Tal fato demonstra, a meu ver, a necessidade da realização de mais pesquisas brasileiras sobre mulheres compositoras, principalmente no que tange à produção acadêmica relacionada ao violão.

Citando novamente Tânia Neiva (2018) sobre as histórias de mulheres antes dos movimentos feministas, podemos considerar que essas mulheres compositoras

foram feministas antes mesmo do termo existir, o que se demonstra pela produção que tiveram, enfrentando desafios históricos de gênero e da própria profissão musical, enquanto paralelamente as lutas inerentes pelos direitos das mulheres eram travadas. Segundo bell hooks¹⁸⁷ (1996), podemos viver e atuar na resistência feminista sem jamais usar a palavra feminismo.

As compositoras que trouxe nesse trabalho, que são dos séculos XVII a XX, tendo participado ou não de movimentos de mulheres, atuaram na resistência feminista, a começar pela representatividade de gênero e o impacto sociocultural que suas presenças e atuações anotaram nas sociedades de suas respectivas épocas. Hoje, suas peças são acessadas através do registro em partitura, critério que assumi para levantar a obra das compositoras. Por um lado, isso pode restringir o alcance social do material, por outro, contudo, evidencia a produção de mulheres que puderam acessar, usar e se expressar através desse código hegemônico.

A partitura ainda é a escrita hegemônica do repertório original para violão e outros instrumentos, especialmente no contexto das universidades (uma herança do *habitus conservatorial*) e de outros espaços formais de ensino musical. Entretanto, é preciso considerar que a partitura não é a única forma de escrita musical. Partindo do pressuposto de que nem todo repertório é escrito (ou, se escrito, nem sempre é publicado e interpretado através dos anos), vejo que também é necessário pensar as práticas musicais de mulheres para além da escrita codificada da partitura.

No entanto, ao mesmo tempo em que a partitura tem acessibilidade restrita, se tomada como forma de registro e de leitura para construção interpretativa, ela também possibilita acesso à parte do repertório e, conseqüentemente, a uma visão menos incompleta da(s) história(s) da música. As compositoras que tenho buscado e as obras que tenho performado registram suas vastas e significativas produções. Ainda assim, até hoje muitas delas não são referenciadas por suas contribuições como compositoras, quando muito, reconhecidas por serem intérpretes de um repertório canônico e composto por homens.

Nesse sentido, o repertório que se pratica influencia as relações de sentido na performance musical, pois como vimos no capítulo que discute o repertório como currículo, as obras são escolhidas a partir de quesitos com fins determinados, como obter conhecimento de estilos musicais e períodos históricos diferentes, vencer

¹⁸⁷ A autora adota a utilização de seu nome e sobrenome com as letras iniciais minúsculas, o que resolvi manter ao citá-la.

níveis progressivos de dificuldades, destacando obras de compositores que se tornaram validados e reconhecidos no esteio de uma estrutura hegemônica (quase sempre branca e europeia) que sustenta o patriarcado musical (GREEN, 1997). Portanto, ampliar esse repertório, questionando esses processos de validação, torna-se uma tarefa política necessária para romper com a exclusão histórica que assolou (e ainda assola) a produção das mulheres e de outras práticas musicais silenciadas. Isso inclui repensar os currículos, o ensino da performance e o próprio processo de construção interpretativa. Conforme mencionei na introdução, a universidade é um espaço decisivo para essas reflexões e práticas, já que as ações afirmativas de representatividade que são promovidas em seus âmbitos cumprem uma função educacional e cultural na sociedade (um dos pilares que justificam sua existência, aliás). Considero significativo ressaltar, por isso, a importância das iniciativas levadas a cabo no âmbito acadêmico, que devem ser incentivadas e ampliadas dentro e fora dos muros universitários.

Assim, nesse capítulo final, descrevo a relação da presente pesquisa com a performance de obras de mulheres compositoras para violão, assumindo um ativismo feminista que une, de forma inerente, pesquisa e performance como uma práxis. No primeiro subcapítulo, traço relatos sobre o projeto *Mulheres Compositoras para Violão*, que criei a partir dessa práxis, propondo uma epistemologia feminista para o ensino e a prática do violão. No subcapítulo seguinte, descrevo a influência de todo esse trabalho na minha construção interpretativa, explicitando o sentido de tocar obras de mulheres compositoras, em especial nos dois recitais de mestrado realizados nos anos de 2021 e 2022.

4.1 Relatos sobre o projeto *Mulheres Compositoras para Violão*

Em 2017, pelo contato que tive com a pesquisa de Mayara Amaral (1989-2017) a partir da notícia de seu feminicídio (conforme relatei ao longo do texto), criei o projeto *Mulheres Compositoras para Violão*, dedicado e inspirado por essa artista. Dentre as principais atividades do projeto, constam:

- O levantamento, a catalogação e a análise de obras e de compositoras para violão (especialmente solo, através das fontes que descrevi no capítulo 3);

- A performance: interpretando obras de compositoras em praticamente todos os meus recitais e os demais eventos que participo como violonista, inclusive realizando programas integrais e exclusivos com o repertório de mulheres;

- A difusão: seja através de gravações dessas performances e a disponibilização em CD's, programas de rádio e de televisão, redes sociais, lives, eventos presenciais e virtuais, seja através da realização de aulas, palestras e comunicações que tomam a produção de mulheres como eixo principal. Outra tarefa essencial na disseminação desse material é a editoração em partitura de parte da produção coligida;

- O ensino: o projeto *Curso de Violão para Mulheres*, por exemplo, é voltado especificamente para esse público-alvo e tem como propósitos incentivar as criações das mulheres e a interpretação de compositoras;

- A pesquisa: com a publicação de artigos (acadêmicos ou não) em periódicos, anais de eventos, revistas (físicas ou digitais), portais, blogs e páginas da *internet*. O propósito é o de divulgar a temática tanto em espaços científicos e formais, quanto acessibilizar esse conhecimento com a produção regular de conteúdo digital nas mais diversas plataformas: *spotify*, *facebook*, *instagram*, *youtube*, em muitas das quais realizo programas e *lives* com entrevistas¹⁸⁸.

O projeto representa não apenas a minha identificação - pela representatividade de gênero - com o repertório de mulheres, mas também se interliga com a militância por nossos direitos, desde a luta pelo reconhecimento na profissão musical à busca de respeito por nossas vidas, corpos, existências. Por isso, inicio o relato do projeto trazendo informações sobre Mayara Amaral, cuja atuação me inspirou às atividades que descreverei adiante.

Mayara Amaral é natural de Sete Quedas, no estado do Mato Grosso do Sul, tendo vivido sua infância na cidade de Ponta Porã, de onde se mudou para a capital aos 13 anos de idade. Foi uma violonista que obteve formação superior nos cursos de licenciatura e mestrado em música, realizados nas universidades federais UFMS e UFG, respectivamente. Também foi professora de música em diversos espaços, como em escolas de educação básica e de ensino superior. Realizou projetos de

¹⁸⁸ Das quais já participaram mulheres violonistas, compositoras e com diversas formas de atuações, a citar: Andrea Perrone, Gabriele Leite, Rê Montanari, Charlotte Dafol, Laura Campanér, Heloiza Cristina, Nana Siqueira e Jussara da Conceição. Lives disponíveis em: <https://www.instagram.com/mulherescompositorasparaviolao/>. Acesso em 13 mar. 2022.

performance e arranjo de obras de mulheres compositoras tanto para violão quanto na canção brasileira, inclusive recebendo prêmios. Na produção de pesquisa, participou de formações e congressos de música¹⁸⁹, publicando artigos sobre música e gênero, violão e mulheres compositoras, além de realizar seu mestrado sobre a temática, produção que citei ao longo dessa dissertação.

Todo o conjunto de atuações de Mayara somado à sua dissertação de mestrado (defendida na UFG em março de 2017) representa uma história de vida significativa, ressaltada pela sua marcante atuação no violão, no ensino e na pesquisa, principalmente no que tange à temática de mulheres compositoras para violão. Sua dissertação, cinco anos depois de publicada, continua sendo o primeiro e único trabalho sobre a temática defendido em uma pós-graduação no Brasil, apresentando reflexões sobre música e gênero, levantamento de obras de compositoras para violão, além de entrevistas, análises, performances, biografias e partituras.

Quatro meses depois da publicação de sua dissertação, Mayara foi brutalmente assassinada aos 27 anos de idade. Vítima de um feminicídio que foi precedido por outras violências brutais (como estupro e agressões), levadas a cabo por um homem com o qual ela se relacionava e que foi ajudado por outros dois homens, comparsas de todas essas ações criminosas. Na época do fato, a mídia ainda tentou sexualizar e culpabilizar a vítima, distorcendo o feminicídio ao alegar que houve relação sexual consentida, falso caso de uso de drogas por parte de Mayara e assalto seguido de morte. Sua irmã mais velha, Pauliane Amaral, jornalista, escreveu uma carta¹⁹⁰ desmentindo essas informações, revelando o que de fato ocorreu (agressão com uso de martelo, estupro, feminicídio, carbonização e ocultação do corpo, além de roubo do violão, carro e outros pertences) e difundindo sobre quem realmente foi Mayara Amaral¹⁹¹, sua pessoa e trajetória profissional.

¹⁸⁹ A saber mais em seu currículo lattes disponível em: <http://lattes.cnpq.br/7239910693757190>. Acesso em 26 fev. 2022.

¹⁹⁰ Disponível em:

https://www.esquerdadiario.com.br/spip.php?page=gacetilla-articulo&id_article=16930.

Acesso em 28 fev. 2022.

¹⁹¹ Através desse projeto, venho contando sobre a trajetória e a produção de Mayara Amaral. Em 2019, escrevi um texto publicado no site do Acervo Digital do Violão Brasileiro, portal que vem sendo parceiro na divulgação desse trabalho e dessa causa (agradecimentos à Elcylene Leocádio e Alessandro Soares). Texto disponível em: <https://www.violaobrasileiro.com.br/blog/sentimos-muita-saudade-de-voce-mayara-amaral/302>.

Acesso em 28 fev. 2022.

Mayara formou e integrou a banda *Vaca Profana*, em Campo Grande/MS, com voz, violões, bateria e percussão, composta somente por mulheres e interpretando um repertório exclusivo de mulheres instrumentistas e compositoras da canção brasileira. Natalia¹⁹², a outra violonista da banda, me relatou essas informações via conversa de *whatsapp*, realizada no dia 3 de março de 2022. A estreia da banda não chegou a ocorrer em decorrência do feminicídio que ceifou a vida de Mayara. Na data agendada para a estreia da banda, 4 de agosto de 2017, foi feita uma manifestação contra o feminicídio, que iniciou na praça Ary Coelho, no centro de Campo Grande/MS, e terminou no Slam Camélias¹⁹³, onde seria o show da banda.

Tragicamente, a partir desse caso e dos tantos outros que ocorrem diariamente (sem contar aqueles que não sabemos e/ou não são encaminhados devidamente à justiça), constatamos o quão a violência contra mulher é cotidianamente presente¹⁹⁴, decorrência de uma cultura machista enraizada em todas as esferas da sociedade, capaz mesmo de distorcer fatos, culpabilizar a vítima e se ancorar em discursos de ódio. Ainda, a violência contra a mulher se expressa sobre todas as mulheridades¹⁹⁵ e interseccionalidades de gênero, sexualidade, raça, classe, inclusive com maiores índices de vítimas entre mulheres negras e mulheres trans¹⁹⁶.

¹⁹² Agradeço muito à Natália pela disponibilidade em colaborar com essas importantes informações sobre a banda *Vaca Profana*. Agradecimentos também à dona Ilda, mãe de Mayara, que nos colocou em contato via rede social *whatsapp*.

¹⁹³ Grupo de batalha de poesia e rap formado por mulheres que ocupam espaços públicos da cidade de Campo Grande/MS. Página do *instagram* disponível em: <https://www.instagram.com/slamcamelias/?hl=pt>.

Acesso em 03 mar. 2022.

¹⁹⁴ No Brasil, ela segue subindo, como podemos acompanhar no Atlas da Violência anualmente publicado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada - Ipea:

<https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/publicacoes>. Acesso em 28 fev. 2022.

E uma recente pesquisa feita pela Federação Brasileira de Bancos (Febraban), com resultados publicados em março de 2022 e que ouviu 3 mil mulheres, afirmou que mais da metade das mulheres brasileiras já foram vítimas ou presenciaram ações de violência contra a mulher, sendo a violência e o assédio as principais preocupações das brasileiras. A pesquisadora Luz Gonçalves analisou esses dados, apontando questões de interseccionalidade e as consequências na saúde mental das vítimas. Matéria disponível em:

<https://jornal.usp.br/atualidades/violencia-e-assedio-sao-as-principais-preocupacoes-das-brasileiras/>.

Acesso em 31 mar. 2022.

¹⁹⁵ Segundo Maria di Fanti, Débora Boenavides e Luciane Martins (2021), o conceito de mulheridade passa pelas definições do que é ser mulher, sendo necessário observar e incluir as múltiplas e complexas questões desta categoria, tais como “a interseccionalidade, o lugar de fala, a teoria do ponto de vista, os saberes localizados, o feminismo negro, o feminismo decolonial, o feminismo dialógico e outros.” (FANTI; BOENAVIDES; MARTINS, 2021, p. 570).

¹⁹⁶ Conforme publicado pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais - Antra: <https://antrabrasil.org/category/violencia/>. Acesso em 28 fev. 2022.

Essa cultura machista, conforme discuti ao longo dessa dissertação, é presente e representada na música através do patriarcado musical, conceito cunhado por Lucy Green¹⁹⁷ no livro *Music, gender and education*, de 1997, referência para as discussões sobre Música e Gênero. Segundo a autora, as práticas musicais em suas diversas atividades – como a interpretação, a composição e o ensino –, são hierarquizadas e generificadas pela misoginia histórica, que acaba por engendrar maior valorização, reconhecimento e validação da produção musical masculina. Inclusive, como discutido por Rago (1996), a crítica feminista aponta que também são os próprios homens que definem os critérios de validação do conhecimento, o que se expressa na determinação hegemônica dos currículos e repertórios nos cursos superiores. No Brasil, por exemplo, cumpre frisar que a maioria esmagadora dos docentes universitários de violão são homens.

Com a premissa de que evidenciar a produção de mulheres é parte da luta contra esses discursos e perfis hegemônicos do patriarcado musical, busco, por meio do projeto *Mulheres Compositoras para Violão*, interseccionar minhas atividades e atuações musicais de professora, performer, compositora e pesquisadora. O projeto tem o objetivo principal de difundir a produção de mulheres no universo do violão, principalmente no que tange à composição. Isso envolve minha pesquisa de levantamento de obras, minha construção interpretativa, além de gravações audiovisuais e a publicação desse material em redes sociais, eventos e discos.

Meu levantamento de obras de compositoras para violão é tematizado e interpretado por meio de performances em recitais. Passei a apresentar obras de mulheres em diversos espaços, como em festivais, mostras e outros formatos semelhantes. Ainda como estudante do bacharelado em violão, posso mencionar minhas participações no Festival de Inverno da Universidade Federal de Santa

¹⁹⁷ Lucy Green (Inglaterra, 1957-) é educadora musical professora do Instituto de Educação UCL, Reino Unido.

Maria¹⁹⁸, em 2018, e no Festival de Violão da UFRGS¹⁹⁹, em 2019, ocasiões em que apresentei respectivamente obras de Lina Pires de Campos²⁰⁰ e Andrea Perrone²⁰¹.

Na produção de pesquisa em eventos científicos de música, desde 2018 participo anualmente tanto apresentando comunicações e recitais quanto escrevendo e publicando trabalhos (alguns mencionados na revisão de literatura do primeiro capítulo): em 2018, no Encontro Regional Sul da ABEM e no XIII Seminário Educação Musical e Cotidiano²⁰²; em 2019, no XIV Seminário Educação Musical e Cotidiano²⁰³; em 2020, no IX Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical; em 2021, no Performus'21, o IX Congresso Internacional da Associação Brasileira de Performance Musical – ABRAPEM.

Como palestrante da temática, menciono alguns eventos realizados em 2019: uma palestra-concerto intitulada *Mulheres Compositoras para Violão*, em São Paulo, durante a 18ª edição da Mostra de Cordas Dedilhadas²⁰⁴, realizada em homenagem a Mayara Amaral²⁰⁵; uma palestra e uma roda de conversa na Semana

¹⁹⁸ 33º Festival Internacional de Inverno da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e também a 33ª Semana Cultural Italiana, realizada no distrito de Vale Vêneto, no município de São João do Polêsine. No festival, há aulas com professoras(es) de diversos países de diferentes instrumentos musicais: percussão, instrumentos de corda (violino, viola, violoncelo, contrabaixo), de sopros (flautas e metais), piano e violão. Na ocasião, fui a única mulher violonista a ser aprovada para participar. As aulas de violão foram ministradas pelo violonista argentino Eduardo Isaac. Foto disponível em: <https://abre.ai/dNQz>. Acesso em 20 jan. 2022.

¹⁹⁹ Através do evento Recital de alunos, uma das atividades do festival que contempla aulas, palestras, concertos e outros.

²⁰⁰ Obra *Ponteio e Toccatina*, a mesma dos trabalhos de análise de Mayara Amaral e que gravei posteriormente no disco *Expressivas* (2021). Performance realizada no festival disponível em: <https://www.facebook.com/thaisnascimentoviola/videos/1779264282163303>. Acesso em 20 jan. 2022.

²⁰¹ Violonista autodidata, compositora e produtora de Porto Alegre. Já lançou diversos EP e composições em eventos, participou de concursos e turnês em diversos países, tendo recebido premiações. Em seu estilo, utiliza afinações alternativas e capotrastes curtos, inovando a linguagem da composição para violão. Tenho interpretado sua obra *Suíte Materana* e realizado diversos projetos com Andrea, como a gravação de sua obra no disco *Expressivas* (2021), o coletivo AIVIC, o disco *Somente Mulheres* (2021), entrevistas para artigos e outros eventos pelo coletivo *Violão e Ponto*. Mais informações de seu trabalho disponíveis em: <https://andraperrone.com/>. Acesso em 02 abr. 2022.

²⁰² Apresentação disponível em: <https://www.facebook.com/educacaomusicaecotidiano/videos/1734840843228781>. Acesso em 28 fev. 2022.

²⁰³ Apresentação musical disponível em: <https://www.facebook.com/educacaomusicaecotidiano/videos/284450955763889>. Acesso em 28 fev. 2022.

²⁰⁴ Palestra-concerto disponível em: <https://www.facebook.com/thaisnascimentoviola/videos/2208885065900552>. Acesso em 20 jan. 2022.

²⁰⁵ Matéria sobre o evento pelo Acervo Digital do Violão Brasileiro disponível em: <https://www.violaobrasileiro.com.br/blog/mostra-de-cordas-dedilhadas-inova-com-programacao-exclusivamente-feminina/305>. Acesso em 20 jan. 2022.

Acadêmica do Curso de Licenciatura em Música da UNIPAMPA²⁰⁶; a palestra seguida do recital *Repertório de compositoras para violão*²⁰⁷, realizada no projeto Viva Música da Universidade Federal de Minas Gerais, coordenado pela professora Luciana Monteiro de Castro. Em 2020, os trabalhos continuaram com a mesa-redonda promovida pelo Grupo de estudos em pedagogia do violão da Universidade Federal do Maranhão, intitulada *As mulheres e o violão de Concerto: histórico e perspectivas atuais*²⁰⁸; e também a conferência *Mujeres compositoras para guitarra* pela Universidad de Hidalgo²⁰⁹. Já em 2021, ocorreu a palestra *Mulheres Compositoras para Violão*, que realizei pelo Centro de Pesquisa e Formação do SESC/SP²¹⁰.

Além das palestras e as demais atividades em eventos e congressos, fui proponente e ministrei alguns cursos, como o *Mulheres e Sujeitos da Diversidade na música e em seu ensino: ressignificando experiências a partir de nossas narrativas*²¹¹, junto com a colega música, professora e mestra Yanaêh Vasconcelos Motta²¹², que vem produzindo e coordenando simpósios na área de educação musical e gênero, atualmente doutoranda pela UFRGS; a oficina *Música e Relações de Gênero: conceitos e experiências*, ministrada junto com a música, poeta e

²⁰⁶ Universidade Federal do Pampa. Programação do evento disponível em: https://cursos.unipampa.edu.br/cursos/licenciaturaemmusica/files/2019/05/6a-semana-academica-do-curso-de-musica_programacao.pdf. Acesso em 20 jan. 2022.

²⁰⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=twdVoi5RaD0&t=9s>. Acesso em 28 fev. 2022.

²⁰⁸ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=3353782711353390&set=a.1162128070518876>. Acesso em 28 fev. 2022.

²⁰⁹ Organizada pelo violonista mexicano Carlos Lucio Garcia, pesquisador sobre a temática, principalmente a partir da produção de compositoras mexicanas para violão, a quem agradeço pelo convite e pelos compartilhamentos de pesquisa que temos feito. Divulgação do evento disponível em: <https://www.facebook.com/OficialUAEH/photos/a.2192484577747809/2698396743823254/?type=3>. Acesso em 28 fev. 2022.

²¹⁰ A convite da coordenadora Flavia Prando, a quem agradeço. Divulgação disponível em: <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/mulheres-compositoras-para-violao>. Acesso em 28 fev. 2022.

²¹¹ Divulgação do evento em: <https://abre.ai/d3Om>. Foto de participantes do curso disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=127027952051529&set=pcb.126993468721644>. Acesso em 28 fev. 2022.

²¹² Natural de Fortaleza/CE, Yanaêh é professora de música, violoncelista e pesquisadora, com uma já destacada e importante produção sobre Música e gênero, como sua dissertação de mestrado intitulada *Não se nasce professora, torna-se professora: um estudo sobre gênero e diversidade sexual no desenvolvimento profissional docente de duas professoras universitárias de violoncelo*. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/28943>. Acesso em 28 fev. 2022.

antropóloga Luz Gonçalves²¹³, no VII Congresso Latino-Americano de Gênero e Religião²¹⁴, em 2021.

No âmbito formativo da performance, participei de alguns concursos de violão, como o do Movimento Violão²¹⁵ e o do Musicalis²¹⁶, com obras de Elodie Bouny e Lina Pires de Campos. Nesse segundo concurso, a banca foi composta apenas por mulheres, as violonistas, professoras e pesquisadoras Flavia Prando²¹⁷, Rosimary Parra²¹⁸ e Juliana Oliveira²¹⁹, sendo a violonista Gabriele Leite²²⁰ a ganhadora do primeiro lugar. Na ocasião dessa viagem para São Paulo, aproveitei para conhecer e entrevistar a violonista e compositora Cintia Ferrero²²¹, de quem gravei uma obra no CD que resultou diretamente desse projeto.

²¹³ Luz Gonçalves Brito é Mestra em Antropologia Social (UFG) e Doutora em Antropologia Social (UFRGS). Sua pesquisa sobre Umbanda foi premiada pelo Santander Universities e posteriormente publicada em livro sob o título *O véu do congá: sobre três aspectos do conhecimento umbandista*. Doutora Luz se dedica a temas como saúde mental, experiência e percepção, ecologia e espiritualidade, gênero e transfeminismo. Atualmente, ela é pesquisadora de pós-doutorado no Núcleo de Estudos da Violência (USP), por meio do Projeto de Direitos Humanos em Escolas. Boa parte de sua produção científica pode ser encontrada em: <https://fflch.academia.edu/LuzGoncalvesBrito>.

Acesso em 28 fev. 2022.

²¹⁴ Divulgação disponível em:

<https://www.facebook.com/programadegeneroereligiao/photos/a.1303514586332149/4939304669419771/>. Acesso em 28 fev. 2021.

²¹⁵ Vídeo da gravação para o concurso disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=9_l6xUR_qo. Acesso em 20 jan. 2022.

²¹⁶ Foto do evento disponível em:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=1822104261245303&set=pcb.1822104487911947>.

Acesso em 20 jan. 2022.

²¹⁷ Doutora e Mestra em Música pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, a violonista Flavia Rejane Prando é pesquisadora em Ciências Sociais e Humanas no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc/SP. Vem promovendo eventos diversos, como sobre música e gênero, atuação profissional, repertório pioneiro para violão. Mais informações de seu trabalho disponíveis em: <https://www.escavador.com/sobre/3941332/flavia-rejane-prando>. Acesso em 02 abr. 2022.

²¹⁸ Bacharela em Música - Violão e Mestra em Música pelo Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista, Rosimary é violonista e instrumentista de cordas antigas, com cursos de especialização na área de interpretação violonística e música antiga, realizados na Espanha e Itália. Site oficial com mais informações disponível em: <https://rosimaryparra.com.br/>. Acesso 26 fev. 2022.

²¹⁹ Juliana Oliveira é professora do curso de Violão Clássico do Conservatório de Tatuí, integrante do Quarteto Abayomi e Diretora Executiva do Projeto Movimento Violão. Mais informações e perfil do *instagram* disponível em: <https://www.instagram.com/julioliveiraviolao/>. Acesso em 26 fev. 2022.

²²⁰ Com estudos iniciados no Projeto Guri em São Paulo, se formou bacharela em música pela UNESP e é mestra em música pela *Manhattan School of Music* (EUA). Gabriele Leite é uma das violonistas da nova geração que mais vem se destacando como intérprete virtuosa, além de participar de diversos eventos sobre representatividade como mulher violonista negra. Mais informações e perfil de *instagram* disponível em: <https://www.instagram.com/gabrieleguitar/>. Acesso em 25 fev. 2022.

²²¹ Cintia Bisconsin Ferrero é formada em Composição e Regência, mestra em Musicologia/Etnomusicologia, com pesquisa sobre a viola branca em São Paulo. Realizou Master em Violão na Fundação Carolina (Espanha) e já atuou em projetos socioculturais diversos. Têm diversas composições para violão em partituras manuscritas. Sua pesquisa está disponível em: https://www.ia.unesp.br/Home/ensino/pos-graduacao/programas/musica/dissertacoes/cintia_ferrero.pdf. Acesso em 26 fev. 2022.

Em 2018, comecei a construção interpretativa das obras do CD *Expressivas - Mulheres Compositoras para violão*²²², em homenagem à Mayara Amaral, com 11 obras de 7 compositoras: Barbara Kolb²²³ (EUA, 1939-), Elodie Bouny (Venezuela/França, 1982-), Chiquinha Gonzaga²²⁴ (RJ, 1847-1935), Lina Pires de Campos (SP, 1918-2003), Cintia Ferrero, (SP, 1976) Lúcia Teixeira (POA, 1968-) e Andrea Perrone (POA, 1966-). O disco foi gravado parte de forma independente e parte através de financiamento coletivo²²⁵. O lançamento, ainda no formato *online*²²⁶, foi feito durante o curso de mestrado, em janeiro de 2021.

Em fevereiro de 2022, a violonista cearense Ana Jackeline citou o disco na apresentação de seu trabalho de conclusão de curso pela Universidade Federal do Ceará, sob o título *As Mulheres e o Violão: Um levantamento das trajetórias e percepções de formação musical no curso de Música da UFC Sobral*, ocasião em que mencionou e contextualizou os movimentos de mulheres que vêm realizando projetos para reparar as desigualdades de gênero. Ana citou os coletivos Mulheres Violonistas e AIVIC, além de diversas instrumentistas que vêm movimentando o cenário violonístico nacional e internacional.

Em 2019, paralelamente à realização do disco *Expressivas* e no ano anterior à minha entrada no mestrado, criei o projeto *Violão para Mulheres*. O curso, com público-alvo voltado às mulheres, funcionou através de aulas coletivas que tinham valores acessíveis, com uma das modalidades gratuitas para mulheres e crianças de uma casa de referência em Porto Alegre. Escrevi uma apostila para guiar o conteúdo das aulas, apresentando um repertório variado de compositoras e compositores,

²²² Disponível de forma física, e digital em: https://tratore.com.br/um_cd.php?id=26532. Acesso em 21 jan. 2022. Na ficha técnica: Violão, concepção e coordenação geral de Thaís Nascimento; Produção executiva de Glauber Kiss de Souza; Produção musical de Maurício Marques; Arte e arte final de Mandi Moreira; Fotografias de Layne Paes; Edição de imagens de Claiton Kiss de Souza; Masterização de Marcos Abreu; Preparação vocal (faixa 06) de Luciana Kiefer e Tradução de Lectura Traduções.

²²³ De Connecticut, Barbara Kolb é formada pela Universidade de Hartford, compositora e pianista com ampla produção para diversos instrumentos, em especial de estilo contemporâneo e experimental. Algumas gravações disponíveis em: <https://open.spotify.com/artist/0BFt8jOhqjKn5Le7nDDeLz>.

Acesso em 26 fev. 2022.

²²⁴ Francisca Edwiges Neves Gonzaga (RJ, 1847-1935), foi compositora (mulher negra e uma das compositoras pioneiras no Brasil), pianista, maestra, professora, arranjadora, além de atuar em movimentos sociais como importante militante política, trabalhando pelo abolicionismo, pelos direitos das mulheres e da profissão musical. Biografia e pesquisa com documentos e partituras de suas obras disponível no Acervo Digital Chiquinha Gonzaga: <https://chiquinhagonzaga.com/acervo/>. Acesso em 7 de mar. 2022.

²²⁵ Link da campanha disponível em: <https://www.catarse.me/discoexpressivas>.

Acesso em 20 jan. 2022.

²²⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hb-ZXglq4Aw&t=307s>. Acesso em 20 jan. 2022.

acrescentando outros repertórios de interesse das participantes, inclusive composições próprias que as incentivei a realizar. O curso atendeu mais de 40 participantes nos dois semestres do ano de 2019, com relato de experiência publicado no IX Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical, em 2020²²⁷. Neste mesmo ano fui chamada para ser professora substituta do Curso técnico em instrumento musical e do Projeto Prelúdio, no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS), campus Porto Alegre. Na seleção para a vaga, toquei uma obra de Lina Pires de Campos e um arranjo de minha autoria. Ao longo das aulas, trabalhei com repertório variado, buscando equilibrar numericamente obras de compositoras²²⁸ e de compositores, bem como convidando mulheres violonistas e compositoras²²⁹ para atividades formativas nas disciplinas que ministrei.

As experiências que obtive nesses projetos, recitais, palestras e docências, junto à minha entrada no mestrado, permitiu a continuidade do projeto *Mulheres Compositoras para Violão*, desenvolvido e descrito também nessa pesquisa. Assim, ampliei os contatos, o levantamento de obras e compositoras, construí interpretações apoiadas pelas análises, considerando um recorte representado pela minha identificação com o repertório e pela diversidade de vertentes estilísticas. Também foi objetivo desse trabalho pautar as reflexões sobre música e gênero na universidade, entendendo o repertório musical como currículo e como um caminho em potencial para discutir as relações de gênero nele imbricadas. No subcapítulo final, descrevo a influência desse processo em minha construção interpretativa, principalmente no repertório que desenvolvi ao longo do curso de mestrado.

²²⁷ A ser publicado em: <https://www.emac.ufg.br/p/35316-enecim-anais>. Acesso em 21 jan. 2022.

²²⁸ Dentre Emilia Giuliani, Chiquinha Gonzaga, Mirta Alvarez, Lúcia Teixeira, Elodie Bouny, Raquel Leão, Gabriela Zanata e Juçara Marçal.

²²⁹ As violonistas e compositoras Andrea Perrone e Chris Amoretti palestraram sobre música e carreira; a compositora Raquel Leão participou de um ensaio de sua música que arranjamos e interpretamos na disciplina de Prática de Conjunto e se apresentou conosco no sarau de final de ano no Parangolé Bar e Restaurante. Convidei também a Giovana Ferreira, especialista em unhas para violonistas, que ministrou uma oficina às (aos) estudantes.

4.2 A construção interpretativa dos recitais de mestrado: as obras na universidade

Criado em 1986, o Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS²³⁰ iniciou as atividades formativas do curso de Mestrado em Música no ano de 1987 com as duas áreas de concentração: Práticas Interpretativas e Educação Musical. Posteriormente, foram incorporadas as demais áreas de concentração, Composição e Etnomusicologia/ Musicologia e, em 1995, foi criado o curso de Doutorado em Música. Realizei o curso de mestrado a área de concentração em Práticas Interpretativas, com o foco de estudo no instrumento violão.

No primeiro recital de mestrado, interpretei as seguintes obras²³¹:

- *Prélude, Allemande, Sarabande e Gigue*, de Mlle Bocquet (?-1660)²³²;
- *Variazioni Su un tema di Mercadante*, de Emilia Giuliani-Guglielmi (1813-1850)²³³;
- *Suíte Imperial*, de Clarisse Leite (1917-2003)²³⁴;
- *Retrato metafísico de Porto Alegre*, de Lourdes Saraiva (1966-)²³⁵;
- *Océano (blues)*, de Ximena Matamoros (1958-)²³⁶;
- *Blues*, de Clarice Assad (1978-)²³⁷.

Mlle Bocquet (França, ?-1660) foi a primeira compositora barroca que interpretei, o que me deixou muito instigada em continuar pesquisando tanto sua trajetória (ainda tão obliterada) quanto as suas obras ainda não editoradas e difundidas. A peça *Variazioni Su un tema di Mercadante*, de Emilia Giuliani (Áustria,

²³⁰ Página oficial disponível em: <https://www.ufrgs.br/ppgmusical/>. Acesso em 12 abr. 2022.

²³¹ Gravação completa do recital disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLbQ5RixQrSW2SqWype5hXt884bUc3EeSj>. Acesso em 28 fev. 2022.

²³² https://www.youtube.com/watch?v=vS_wyl4sdvU&list=PLbQ5RixQrSW2SqWype5hXt884bUc3EeSj&index=1&t=1s. Acesso em 28 fev. 2022.

²³³ <https://www.youtube.com/watch?v=ISYjDuSAA9k&list=PLbQ5RixQrSW2SqWype5hXt884bUc3EeSj&index=2&t=1s>. Acesso em 28 fev. 2022.

²³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=5rIRZZp97ek&list=PLbQ5RixQrSW2SqWype5hXt884bUc3EeSj&index=4&t=201s>. Acesso em 28 fev. 2022.

²³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=FkKcqBZ5aHY&lc=UgyfYo8FBD0K8LSOhIB4AaABAq>. Acesso em 28 fev. 2022.

²³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=aaiu99jX2cw&list=PLbQ5RixQrSW2SqWype5hXt884bUc3EeSj&index=5>. Acesso em 28 fev. 2022.

²³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=aaiu99jX2cw&list=PLbQ5RixQrSW2SqWype5hXt884bUc3EeSj&index=5>. Acesso em 28 fev. 2022.

1813-1850), é uma obra do período clássico, com algumas características de transição para o romântico, e que aguardei para trabalhar com profundidade no mestrado, incentivada principalmente pelo gesto da professora Flávia Domingues Alves, que me presenteou com uma edição da partitura. Professora Flávia é uma grande referência para mim e com certeza para muitos(as) violonistas, tendo sido professora da UFRGS por diversas gerações. Sua generosidade em me presentear a partitura reforçou ainda mais a gratidão e o carinho sentido por ela, que foi minha primeira professora de violão na universidade. Sempre que me intimidava por ser, muitas vezes, a única mulher em turmas de violonistas no curso de graduação em música, professora Flávia me encorajava. Além dela, em 2017, tive a oportunidade de estudar com Sabrina Souza²³⁸ durante o seu estágio docente do mestrado. Atualmente, Sabrina é a primeira doutoranda mulher e violonista na pós-graduação em música pela UFRGS, na área de Práticas Interpretativas.

A *Suíte Imperial*, de Clarisse Leite (São Paulo, 1917-2003), é uma obra ainda sem gravações e sobre a qual ainda não foram realizadas pesquisas acadêmicas, apagamento de gênero que ocorre com diversas obras e compositoras. Trata-se de uma importante suíte brasileira (assim como a de Eunice Katunda, que descreverei quando abordar o segundo recital) que poderia ser estudada, interpretada e incorporada ao repertório por diversos motivos, para além de sua qualidade musical: remissão aos caracteres culturais brasileiros, conteúdo histórico, concepção e estrutura, alto nível de sonoridade e técnica exigidas da(do) intérprete. Clarisse também foi uma importante educadora musical no Brasil. A história de composição dessa obra, como descrevo no capítulo 3, surgiu a partir do afeto da compositora pelo violão.

A peça *Retrato Metafísico de Porto Alegre*, de Lourdes Saraiva²³⁹, é uma das duas obras de compositoras presentes no livro *Música Gaúcha para Violão*²⁴⁰, de

²³⁸ Bacharela em Música - instrumento violão, pela Faculdade de Música do Espírito Santo, mestra em música e doutoranda na área de Práticas Interpretativas, violão. Atua como violonista, professora e pesquisadora. Mais informações em seu currículo lattes. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/6977757256453474>. Acesso em 28 fev. 2022.

²³⁹ Doutora em Música - Composição Musical, pela Universidade de York, Inglaterra, bacharela e mestra em Música - Composição pela UFRGS, é professora de música da UDESC, onde coordena o Laboratório de Percepção Musical, PERCEPTUS. Suas composições incluem peças orquestrais, conjunto de câmara, peças para voz e solo. Mais informações em seu currículo lattes. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/8169428416899977>. Acesso em 28 fev. 2022.

²⁴⁰ Lançado em 2015. Disponível em: <https://danielwolff.com/pt-br/artigos-partituras/>. Acesso em 28 fev. 2022.

Daniel Wolff (a outra é *Encontro das Águas*, de Lúcia Teixeira²⁴¹, gravada por mim no disco *Expressivas*). Lourdes é uma compositora de trajetória relevante, com doutorado na área e diversos prêmios recebidos. Professora da UDESC, também representa as mulheres na área de teoria musical. Sua peça, que utiliza técnicas expandidas, remete a ambientes e aspectos da cidade de Porto Alegre. Segundo descrito no prefácio do livro de Wolff (2015) sobre as obras, as técnicas de rasgueados e efeitos percussivos do *Retrato metafísico de Porto Alegre*²⁴² remetem a elementos folclóricos da região gaúcha dos pampas.

A construção interpretativa dessa peça contribuiu muito em minha formação como violonista, através do uso das técnicas expandidas em articulação com a concepção da obra (uma homenagem à minha cidade natal, Porto Alegre), o que me permitiu interpretar de forma criativa os aspectos percussivos também a partir de minha própria vivência tocando ritmos gaúchos (nos quais são comuns o uso de rasgueados e abafadores como *chasquidos*). Lourdes, a quem tenho muita gratidão, foi muito solícita ao auxiliar de forma colaborativa, via e-mail, a construção de minha interpretação.

No curso de bacharelado, interpretei o concerto para violão e orquestra de Clarice Assad²⁴³, aproximando-se da compositora, que gentilmente me enviou as partituras dessa e de outras obras de sua autoria. Dentre sua significativa produção para o instrumento, escolhi *Blues* para apresentar no primeiro recital do mestrado por representar muito bem o gênero musical e as linguagens do *jazz*, explorando caminhos harmônicos, nuances de improvisação na interpretação e um pouco do pensamento guitarrístico ao violão, o que se nota pelo uso de escalas e efeitos idiomáticos como o *bend* e o *tapping*.

²⁴¹ Violonista, compositora, regente e educadora musical, professora do curso de música da Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA). Mais informações de seu trabalho disponíveis em: <https://www.escavador.com/sobre/6016414/lucia-helena-pereira-teixeira>. Acesso em 02 abr. 2022.

²⁴² Escrito para o violonista James Corrêa e estreado por ele na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, no Festival de Música Brasileira Contemporânea.

²⁴³ Nascida em 1978 no Rio de Janeiro, radicada nos Estados Unidos, Clarice é compositora, pianista, cantora, compositora, arranjadora e educadora com vasta produção musical que explora as possibilidades de timbre e formações instrumentais da música contemporânea. Sua obra para violão inclui repertório solo, duo, quarteto, octeto e violão e orquestra, além de música de câmara com outros instrumentos. Mais informações de seu trabalho e suas partituras disponíveis em: <https://clariceassad.com/work/>. Acesso em 28 fev. 2022.

Fazendo um par estilístico com essa obra, *Oceáno (blues)*, de Ximena Matamoros²⁴⁴, foi escolhida pela relação afetiva e de parceria que tenho com a compositora, minha colega na direção do coletivo AIVIC. A interpretação foi construída de forma colaborativa, através de dois encontros com Ximena via plataforma *zoom*, oportunidade em que pude aprimorar a performance a partir das concepções originais da compositora e ampliar a minha técnica com as orientações gerais que obtive dessa professora de vasta experiência. Na colaboração, Ximena frisou bastante as indicações de expressão, descortinando-me as propostas narrativas da peça e os caminhos para interpretar esses aspectos por meio de um planejamento técnico que valoriza a gama de timbres e de fraseados sugeridos pela obra.

No segundo recital de mestrado²⁴⁵, interpretei as seguintes obras:

- *Carnaval de Venise*, de Catharina Pratten (Alemanha, 1821-1895)²⁴⁶;
- *Marche Louis XVI*, de Melchior Cortez (Portugal/Brasil, 1882-1947)²⁴⁷;
- *Caranguejo*, de Francesco Rosa (Gadanho) (Itália/Brasil, 1872-?)²⁴⁸;
- *De norte a sul em quatro notas e Menina (choro gaúcho)*, de Thaís Nascimento (RS, 1994-)²⁴⁹;
- *Suíte Nazaré*, de Eunice Katunda (RJ, 1915-1990)²⁵⁰;
- *Boceto Indígena, Preludio Pampeano e Aire Norteño*, de María Luisa Anido (Argentina, 1907-1996)²⁵¹.

²⁴⁴ Nascida em 1958, é violonista, compositora e professora da Universidad de Chile desde 1985, tendo recebido prêmios como intérprete, compositora e pela destacada carreira artística. Mais informações de seu trabalho e partituras de suas obras disponíveis em: <http://www.ximenamatamoros.cl/XM/index.php/composiciones/>. Acesso em 28 fev. 2022.

²⁴⁵ Gravação completa do recital disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLbQ5RixQrSW1Zy7vOfoS10GYTJ1HUU1BE>. Acesso em 28 fev. 2022.

²⁴⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=h0NJMGM05NQ&list=PLbQ5RixQrSW1Zy7vOfoS10GYTJ1HUU1BE&index=1&t=4s>. Acesso em 28 fev. 2022.

²⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=aCExUYt2pB8&list=PLbQ5RixQrSW1Zy7vOfoS10GYTJ1HUU1BE&index=2>. Acesso em 28 fev. 2022.

²⁴⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=WTeO2BpvZzA&list=PLbQ5RixQrSW1Zy7vOfoS10GYTJ1HUU1BE&index=3>. Acesso em 28 fev. 2022.

²⁴⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=oEMNa5Nlfs&list=PLbQ5RixQrSW1Zy7vOfoS10GYTJ1HUU1BE&index=5>. Acesso em 28 fev. 2022.

²⁵⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=1ouHr1UC-k4&list=PLbQ5RixQrSW1Zy7vOfoS10GYTJ1HUU1BE&index=6>. Acesso em 28 fev. 2022.

²⁵¹ <https://www.youtube.com/watch?v=2goFt1emKuA&list=PLbQ5RixQrSW1Zy7vOfoS10GYTJ1HUU1BE&index=7>. Acesso em 28 fev. 2022.

A obra de Catharina Pratten, assim como a obra de Emilia Giuliani, é outro tema e variações do século XIX com duração mais longa. Catharina é uma personagem que eu já vinha pesquisando por sua grande produção como violonista, compositora, professora e autora de métodos, conforme mencionei no capítulo 3. Apesar de sua grande produção, ainda há poucas gravações de sua obra. No entanto, a gravação de Heike Matthiesen²⁵² de *Carnaval de Venise* foi uma referência para minha construção interpretativa dessa peça.

As peças dos compositores Melchior Cortez (1882-1947), português radicado no Rio de Janeiro, e Francesco Rosa (1872-?), natural da Itália, conhecido como palhaço Gadanho, fazem parte do projeto *Pioneiros do Violão no Brasil*, de Humberto Amorim, no qual participei gravando essas e outras obras, além de realizar a revisão e o dedilhado da *Marche Louis XVI*, publicada pela Editora Legato²⁵³. Foi muito significativo interpretar essas peças, pois são exemplos de compositores ainda desconsiderados no repertório do instrumento, embora tenham contribuído, em seu tempo, para o alargamento das possibilidades técnicas da escrita para o violão. *Marche Louis XVI* é pioneira quanto ao uso de afinação alternativa, sendo a sexta corda em Mi, a quinta e a quarta cordas em Lá uníssono, a terceira corda em Mi, a segunda corda em Lá e a primeira corda em Dó#. O compositor, porém, pede que se leia a peça como se a afinação estivesse na configuração tradicional²⁵⁴. Essa peça dialoga com a peça da Pratten, já que faz referência a um tema do século XIX, o que se tornou um critério para a definição da ordem das obras no recital.

Francesco Rosa foi conhecido como palhaço Gadanho, com atuação importante na difusão do violão no circo e em outros cenários socioculturais, como as serenatas e demais festas populares, cafés, concertos e teatros, contextos e espaços inseridos no processo de desenvolvimento e disseminação da música brasileira. *Caranguejo*, até as presentes pesquisas, pode ser considerado o primeiro choro para violão solo datado (anterior a 1912) e cuja partitura foi descoberta

²⁵² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YBxv1b5ZfJc>. Acesso em 7 mar. 2022.

²⁵³ Partitura disponível em: https://www.freenote.com.br/produto.asp?shw_ukey=44468125540S1UF8DV. Acesso em 21 jan. 2022.

²⁵⁴ Sexta corda em Mi, quinta corda em Lá, quarta corda em Ré, terceira corda em Sol, segunda corda em Si e primeira corda em Mi.

somente em 2021²⁵⁵. Gadanho foi um violonista e multi artista negro, que terminou sua carreira pobre e esquecido.

A Suíte Nazaré, de Eunice Katunda²⁵⁶, ainda não possui uma gravação completa e nem edição publicada²⁵⁷. Tive acesso à foto do manuscrito²⁵⁸ e editei a obra (fig. 38) para poder construir minha interpretação, apresentar à banca do recital e projetar uma publicação futura da partitura. A obra é de 1963, dedicada ao centenário de Ernesto Nazareth, e apresenta quatro movimentos: *I. Prelúdio, II. Valsa, III. Chorinho* e *IV. Velha Seresta*, com elementos da música brasileira e a exploração da expressividade, rítmica e “floreios violonísticos”, conforme descrito pela própria compositora. Eunice foi uma pianista e compositora com grande produção para diversos instrumentos e gêneros musicais, mesmo assim, principalmente no violão, ainda é muito pouco estudada e interpretada.

O processo de editar influenciou minha construção de performance, pois tive que definir alguns aspectos na escrita da transcrição da foto do manuscrito para a versão editorada através de um *software* de partitura²⁵⁹, o que me impeliu a tomar algumas decisões interpretativas. São dois exemplos: a definição de algumas notas que não ficaram legíveis na foto do manuscrito (baseando-me, para tanto, nas tendências de escrita harmônica e motívica de Eunice Katunda); a escolha de digitações de mão esquerda e mão direita, não especificadas pela compositora.

A competência de editar foi um dos aspectos que, para mim, mais contribuíram na autonomia que tive que desenvolver para poder construir interpretação de obras de compositoras²⁶⁰. Tal processo ocorre por ainda termos

²⁵⁵ Pelo violonista e pesquisador paulista Jefferson Motta. Mais informações de seu trabalho disponíveis em: <https://www.escavador.com/sobre/2822837/jefferson-luis-goncalves-da-motta>. Acesso em 02 abr. 2022.

²⁵⁶ Eunice Katunda (Rio de Janeiro, 1915 - São Paulo, 1990) foi compositora, pianista e professora com intensa atividade. Estudou com a compositora e pianista Branca Bilhar (1886-1928), tendo interpretado obras de sua professora e se aproximado do violão como consequência do movimento grande em torno do instrumento, no Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do séc. XX, além da inserção no meio através do tio de Branca, Sátiro Bilhar (1860-1926), posteriormente também tendo contato com Villa-Lobos (1887-1959) (KATER, 2019). Sua produção para violão tem influências híbridas de gêneros como choro, modinhas e estéticas nacionalistas desenvolvidas pelo grupo Música Viva.

²⁵⁷ Há gravações de movimentos feitas pelos violonistas Bruno Madeira, André Priedols e a editoração não publicada de Edelson Gloeden.

²⁵⁸ Pesquisado por Humberto Amorim no acervo Mozart de Araújo, manuscrito do qual fotografias me foram enviadas em pdf.

²⁵⁹ Para tal, escolhi o *software* MuseScore, programa livre e gratuito e que aprendi a utilizar desde minha formação na graduação em música.

²⁶⁰ Além dessa obra, editei a *Porto das Flores*, de Rosinha de Valença (RJ, 1941-2004), a partir da gravação da compositora disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-L_Fo19i_xA. Acesso em 13 mar. 2022.

poucas referências de performance e de pesquisa e, nesse caso da *Suíte Nazaré*, de não ter ainda uma partitura editada e publicada. Isso acarreta uma maior tomada de decisões de minha parte, um fato que evidencia o quão os primeiros esforços aqui empregados devem ser multiplicados por outras mãos, pesquisadoras (es), intérpretes e editoras (es).

SUÍTE NAZARÉ
III. Chorinho

Editoração: Thaís Nascimento* Eunice Katunda (1915-1990)

muito animado

Figura 38: *Suíte Nazaré*, de Eunice Katunda - III. Chorinho - primeiros dois sistemas.

As três peças de María Luisa Anido me aproximaram mais do folclore argentino e sul-americano, muito presente na cultura do Rio Grande do Sul, porém ainda pouco tematizado na composição para violão solo, considerando o repertório interpretado na universidade. María teve uma vasta produção para o instrumento ao longo do século XX, como performer, arranjadora, transcritora e compositora, levando a música latino-americana para outros países e continentes, além de realizar importante difusão de nossa cultura através de suas próprias composições. Nesse caso, a representatividade que senti ao interpretar as suas obras foi ainda mais significativa.

Ambos os recitais de mestrado foram orientados pelo violonista, pesquisador e professor Marcos Vinícius Araújo, a quem agradeço muito pelos ensinamentos. Como procedimento do curso de mestrado em música na área de Práticas Interpretativas, ambos os recitais são defendidos através de banca em sessão pública, realizadas via plataforma mconf de maneira *online*, devido à pandemia de Covid-19. A primeira banca ocorreu no dia 2 de março de 2021 e recebemos

Apresentei performance dessa obra em eventos externos ao mestrado, como no 7º Encontro *Online* de Violões da EMESP, em 2020, e no *Rote La Guitarra*, em 2021.

avaliação das professoras e violonistas Cláudia Garcia²⁶¹ (UEMG), Graça Alan²⁶² (UFRJ) e Lúcia Carpena, flautista e professora do programa de pós-graduação em música da UFRGS. Na segunda banca, realizada no dia 31 de janeiro de 2022, participaram: Elodie Bouny, violonista e compositora, doutora em música pela UFRJ e com trabalhos e obras referenciadas nessa dissertação; o professor e violonista Gilson Antunes, da UNICAMP; e a professora e compositora Catarina Domenici, da UFRGS.

As reflexões sobre música e gênero na universidade e a ampliação de meu conhecimento de obras de mulheres compositoras, a partir de levantamento, catalogação e análise, não foram os únicos processos investigativos desse trabalho de mestrado. Um dos outros resultados mais significativos foi a reinvenção de minha própria prática interpretativa. A necessidade de pesquisa sobre esse repertório de compositoras, quase não pautado, tornou-se um desafio em função das poucas referências existentes em relação a publicações acadêmicas, gravações e partituras. Uma lacuna que me permitiu, por outro lado, desenvolver performances de forma mais criativa e ter mais autonomia nas decisões interpretativas, já que tais obras ainda não possuem cânones de interpretação.

Outro resultado que percebi foi a transformação das estratégias de estudo. Por exemplo, anteriormente eu tinha a referência de tocar tudo em dinâmica muito forte, usando força demasiada em ambos os braços, um reflexo de escutar colegas, professores(as) e outros violonistas projetando o som do instrumento com grande intensidade, quase sempre utilizando violões de maior potência sonora do que o meu. Eu pensava que minha afirmação como boa performer passasse pela projeção do som forte que eu tinha como referência em instrumentistas que admiro, sobretudo uma característica que via em homens violonistas. Por eles serem maioria nos diversos espaços, e como eu não tinha a consciência de buscar referências de mulheres violonistas anteriormente a essa pesquisa, eu pensava que era o padrão correto a ser seguido.

Por desenvolver, ao longo desse trabalho, minha performance tendo como base obras das quais muitas vezes não há referências de interpretação, ou há poucas, passei a me escutar e a me perceber mais. Nesse processo, considerei

²⁶¹ Também autora de trabalhos sobre música e gênero e mulheres violonistas, que referenciei nas reflexões e revisão de literatura apresentadas no capítulo 1.

²⁶² Também compositora com obras que referencio no apêndice do levantamento de obras de mulheres compositoras para violão ao final dessa dissertação.

também as reflexões das epistemologias feministas de olhar para si, com atenção às particularidades e sem as generalizações que buscam encaixar nossos trabalhos em padrões já estabelecidos, o que nos permite reinventar, criar e narrar esses processos como constitutivos de conhecimento nas áreas em que atuamos.

De forma não descontextualizada dessas reflexões, passei a dar atenção a dois problemas de saúde que tive, muito por acreditar que precisava me afirmar ao violão utilizando dinâmicas sonoras muito fortes, intensificadas pela prática de estudo que nos exige muitas horas de execução mecânica. Dentre esses problemas, desenvolvi dores musculares no braço esquerdo, por fazer muita força ao apertar as cordas do violão, bem como por tocar peças não idiomáticas para o meu tamanho de mão, exigindo muitas aberturas. Além disso, tive enfraquecimento nas unhas da mão direita, por puxar muito forte as cordas com a intenção de obter mais potência sonora.

Na véspera de gravar o segundo recital de mestrado, o enfraquecimento na unha do dedo anelar da mão direita me fez adaptar as estratégias de estudo para que fosse possível dar continuidade às atividades. Isso me fez desenvolver competências de estudo que forçassem a unha o mínimo possível, apenas em momentos de testar a construção interpretativa de trechos musicais maiores ou para demonstrar em aula ao professor orientador Marcos Araújo, que também me auxiliou decisivamente nesse processo. Essas competências envolveram: estudar com o uso de pano abafador nas cordas, a fim de tocar mais suave nos momentos de leitura e análise; re-digitar as peças utilizando menos o dedo anelar, desenvolvendo outras combinações de dedos entre o polegar, o indicador e o médio; adaptar o repertório e a concepção artística do recital, para que fosse viável prosseguir com as atividades de performance; modificar a ordem das peças e dividir a realização das gravações em datas diferentes.

Ambos os recitais de mestrado foram realizados no modo de ensino emergencial remoto (ERE), que a UFRGS e outras instituições criaram para dar prosseguimento às atividades (originalmente presenciais) à distância, devido à pandemia de Covid-19. Dessa forma, gravamos vídeos divididos por obras e subimos no canal próprio da plataforma *youtube*, para que a banca examinadora fizesse previamente a avaliação. As defesas ocorreram via plataforma *mconf*, abertas ao público.

Nesse processo, minha busca por referências de mulheres violonistas e compositoras para o instrumento me fez tomar consciência de que eu também sempre compus, quis desenvolver mais minhas composições e apresentá-las e que eu estava deixando isso em outro plano em prol de meu trabalho como intérprete. Aliada com essas reflexões, situações afetivas me fizeram trabalhar nessas duas composições que concebi ao longo do curso e que apresentei no segundo recital de mestrado.

A peça *Menina (choro gaúcho)*²⁶³, nasceu no mesmo dia em que fui chamada de menina, em um sentido de diminuição, por um homem colega de profissão com mais idade e experiência do que eu. Percebi o quanto esse termo está presente na sociedade, muitas vezes com o sentido de fraqueza, imaturidade ou até homofóbico. Dessa forma, quis, como resposta, me expressar através da composição, atividade que estava tolhendo devido à alta exigência de tempo das demais competências musicais, bem como pouca representatividade de gênero na atividade criativa, o que não me permitia me imaginar compondo. Refleti que ser menina, na verdade, é ter que conviver com a violência de gênero e a sexualização desde muito cedo. Ter que desenvolver diversas competências na vida pessoal, doméstica e profissional, com a carga extra de precisar afirmar o nosso trabalho, explicar diversas vezes para ser ouvida e combater a objetificação de nossos corpos.

Nesse sentido, quis representar essa necessidade de nós, mulheres, termos que desenvolver muitas competências na vida pessoal e profissional, passando por preconceitos e violências, o que se expressou na música através da utilização de diversos recursos, como harmônicos, rasgueados, chasquidos, arpejos lentos e rápidos, ligados, tremolos, apresentação de diferentes texturas e alturas (da nota mais grave do instrumento até uma das mais agudas), recorrendo ainda a uma variedade de elementos musicais, como acordes, melodias cromáticas, em graus conjuntos e em saltos, intercalação tanto de andamentos lentos a rápidos quanto de caracteres doces e enérgicos.

A partitura da minha composição *Menina (choro gaúcho)* foi publicada pelo evento *Rote La Guitarra*, projeto iniciado em 2020, durante a pandemia de

²⁶³ Com interpretação e comentários sobre a obra disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JM_UBNVrYMs&list=PLbQ5RixQrSW0WNO68QyITuY8GSW1kCP_P1&index=4 Acesso em 17 dez. 2021.

COVID-19. Criado pelo violonista, professor e compositor colombiano José Luis Gallo Arias, o evento promove concertos, via facebook, de violonistas latino-americanas(os). Em 2021, foi lançado um livro²⁶⁴ com 12 obras de 12 compositoras(es)²⁶⁵, com curadoria de José Arias e edição de partituras de Julián Escobar Gómez.

Minha peça *De norte a sul em quatro notas*²⁶⁶ nasceu do envolvimento afetivo com quem ela foi dedicada, meu companheiro Humberto Amorim. A obra possui um tema inspirado em uma mensagem em quatro etapas que recebi dele através de quatro redes sociais pelas quais conversávamos, em tempos nos quais não podíamos nos ver em função da pandemia de Covid-19. Por isso, o tema principal da composição é formado por quatro notas, para contar a história dessa mensagem de quatro etapas.

Junto a isso, me inspirei em gêneros musicais da região norte, de onde ele é natural; da região sudeste, onde ele reside; e da região sul do Brasil, de onde eu sou natural. Elementos do carimbó, choro e milonga inspiraram as levadas rítmicas, recursos no instrumento e aspectos melódicos e harmônicos da peça. Apresentei ambas as peças em outros eventos, como no projeto *Repertórios da Quarentena* da Rádio Universidade²⁶⁷, no concerto no Sons da Cidade - 3ª Mostra Internacional de Violão de Belo Horizonte²⁶⁸, no concerto internacional Rote La Guitarra²⁶⁹, em séries de vídeos da AIVIC²⁷⁰, entre outras *lives* e eventos.

No entanto, criar e apresentar minhas composições não foi um processo surgido apenas das reflexões sobre a importância de nós mulheres colocarmos nossas visões de mundo através da criação musical, contribuindo também para o repertório no instrumento. Esse processo, para mim, foi mais complexo e mais profundo. A proximidade e identificação com o repertório de mulheres compositoras

²⁶⁴ Disponível em:

https://drive.google.com/file/d/19A1v1kTdWnwa4MugdTYw6vh9xvrVPfaH/view?fbclid=IwAR3CytphN0ETGex5373vOcdHZcnpWd5xECJ_FNuWCDHwrcGRcx2DfxkOZm8. Acesso em 7 mar. 2022.

²⁶⁵ Claudio Aguila Paredes, Osvaldo Burucúa, Julián Escobar Gómez, José Luis Gallo Arias, Ivanhoe Abraham García Islas, Camilo Giraldo Ángel, Anastasia “Sonaranda” Guzmán, Jorge Omar Kohan, Leonardo Antonio Matus, Thaís Nascimento, Carolina Velásquez e Juan Teófilo Vera Esquivel.

²⁶⁶ Com interpretação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JDSfZywIRAM&t=4s> Acesso em 17 dez. 2021.

²⁶⁷ Disponível em: <https://www.facebook.com/radiodauniversidade/videos/601571367169839> Edição número 33. Acesso em 17 dez. 2021.

²⁶⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JDSfZywIRAM&t=4s> Acesso em 17 dez. 2021.

²⁶⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F3AkIpx55mg&t=2s> Acesso em 17 dez. 2021.

²⁷⁰ Associação Internacional de Violonistas Compositoras, mencionada ao longo dessa dissertação. Vídeo de minha peça disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jJGqrDp9fZl>. Acesso em 03 mar. 2022.

me fez ir além das reflexões e unir os processos de interpretação e composição, sem fronteiras limitadoras.

Mesmo que cada atividade exija estudos e preparações específicas, a construção interpretativa pode ser criativa, original e expressiva, refletindo nossas experiências e concepções na medida em que adentramos as obras com envolvimento afetivo, subjetividade, pesquisa e buscando as particularidades de cada peça e compositora, para além das determinações históricas e estilísticas que sustentam os cânones de repertório. Desconstruir a noção da interpretação dissociada da composição, para mim, significa romper com a neutralidade, objetividade e universalidade da prática performativa passiva e de nível hierárquico inferior à composição, já afirmada pelos cânones determinados e sustentados pela estrutura patriarcal e conservatorial.

A construção interpretativa da obra *Suíte Imperial*, de Clarisse Leite, por exemplo, me fez transformar a forma de interpretar, me colocando mais como performer ativa e criadora. Após muita pesquisa, não encontrei nenhuma gravação e referência de violonista que tenha interpretado a obra. Então, para me aproximar da peça e do pensamento de Clarisse, procurei: ler sobre a compositora²⁷¹; escutar seu depoimento²⁷² e suas obras para piano (que contempla a maioria de sua produção, com gravações da própria compositora e de outras(os) intérpretes); entrevistar o violonista Geraldo Ribeiro, que a conheceu e que falou da personalidade dela e do encontro que deu origem à obra. Também tive a oportunidade de acessar a foto do manuscrito autógrafo no qual há muito mais nuances interpretativas escritas do que na edição publicada, inclusive de indicações de expressão que representam muitos afetos e sentimentos que não foram mantidas na edição.

Essa subjetividade de caracteres e efeitos de expressão são muito presentes na obra de Clarisse pela preocupação com cada especificidade expressiva de afetos que a compositora deixou em seu legado musical, sem dissociar os sentimentos do rigor técnico da escrita em partitura e do alto nível de suas músicas. Clarisse foi uma grande concertista premiada e professora que promoveu projetos de ensino no estado de São Paulo. Ao mesmo tempo, foi uma pessoa espontânea e criativa também em suas performances, conforme relata no depoimento concedido a Yara

²⁷¹ Como referenciado no capítulo das análises, através do artigo de Barban e Cavini (2016).

²⁷² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gD1tUsaNVXM&t=2s>. Acesso em 7 mar. 2022.

Ferraz e Almeida Prado²⁷³: falando sobre sua formação inicial na infância, Clarisse relata que sempre gostou de se apresentar em palco, sendo comunicativa e simpática com o público, agradecendo expressivamente. No entanto, quando tinha 5 ou 6 anos de idade, sua professora, à época, chamou a sua atenção para agradecer mais séria, com menos movimento corporal, para “ter classe”. Busquei conhecer as características pessoais de Clarisse e focar em sua obra *Suíte Imperial*, por um lado construindo minha performance através da proximidade com a pessoa criadora da peça, por outro desconstruindo uma inexistente objetividade e neutralidade da partitura, ratificada inclusive pela edição que suprimiu as indicações de afeto e expressão que a própria compositora anotou no manuscrito autógrafo.

Os relatos que fiz neste capítulo sobre o projeto *Mulheres Compositoras para Violão*, desde a inspiração em Mayara Amaral e em sua trajetória, aos diversos projetos artísticos mencionados (incluindo recitais, palestras, aulas, *lives*, gravações, pesquisa de levantamento de repertório e construção interpretativa), inspiraram as reflexões sobre música e gênero da presente pesquisa.

Além disso, esses projetos artísticos têm auxiliado a difusão de meu trabalho no meio musical nacional e internacional, o que implica na disseminação de obras de mulheres compositoras para violão. Nos últimos anos, tenho recebido pedidos de envio de partituras, indicações de obras e solicitações de informações, em um interesse pela produção de mulheres que avalio como crescente e que é potencializado pelos eventos que têm sido organizados sobre a temática. Essas percepções e fatores vão ao encontro de um dos objetivos desse trabalho: proporcionar fonte de pesquisa sobre a produção de mulheres compositoras, contribuindo para a renovação do repertório, a realização de futuras pesquisas e as interpretações de tais obras pela comunidade violonística.

²⁷³ A mesma que referenciei no capítulo 3 dessa dissertação, por meio das análises. Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gD1tUsaNVXM&t=1s>. Acesso em 03 mar. 2022.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo processo cíclico em que as reflexões originam os projetos artísticos relatados ao longo do texto (sobretudo no capítulo 4) e como a prática interpretativa é construída e constroi novas reflexões, pude, nesta pesquisa, apresentar alguns conceitos e perspectivas que embasaram as questões investigativas da prática violonística desta dissertação de mestrado.

As reflexões que desenvolvi sobre epistemologias feministas, estiveram apoiadas no referencial de Margareth Rago (1996) e Linda O’Keeffe e Isabel Nogueira (2018), como perspectiva de pesquisa que enfoca as mulheres no centro do processo criativo, desconstruindo as noções de distanciamento da temática de pesquisa e os procedimentos racionalistas de generalizar informações, para, ao invés, afirmar as particularidades e subjetividades. Assim, não só trouxe meu foco de pesquisa para a produção das mulheres compositoras, principalmente das cinco que escolhi dentro do levantamento (Mlle Bocquet, Emilia Giuliani-Guglielmi, Catharina Pratten, María Luisa Anido e Clarisse Leite), como procurei demonstrar nuances de suas trajetórias e obras, principalmente no que tange à questões de gênero.

As epistemologias feministas estão presentes no campo de pesquisa de música e gênero, com estudos originados nas lutas pelos nossos direitos básicos como mulheres. Essas lutas, presentes no cotidiano, foram/são impulsionadas por movimentos feministas dos mais diversos e sua significativa participação para conquistas de direitos (desde à vida) e para questões de pesquisa, conforme o citado por Tânia Neiva (2018).

As reflexões sobre música e gênero na universidade consideraram o repertório para violão ensinado e interpretado nos cursos de licenciatura e bacharelado de universidades federais e estaduais brasileiras. Obtive, assim, a constatação, através de dados recolhidos das provas específicas de música para ingresso nos cursos, da prática hegemônica de repertório restrito a obras de homens compositores, principalmente brancos e europeus. Assim, refleti sobre o repertório como um dos principais pilares da construção do currículo de música nas universidades e o quanto esse processo acarreta na disputa de poder na escolha de obras e compositores, muitas vezes mantendo-se a neutralidade quanto à diversidade de representatividade.

Eu mesma, como violonista, precisei despertar dessa posição de neutralidade e realizar o levantamento de obras de mulheres para poder conhecer o repertório e interpretá-lo. Portanto, lutar contra essa opressão, passa por reconhecer e incorporar a produção de mulheres. Assim como no repertório, o referencial desta pesquisa foi apoiado principalmente na produção de mulheres pesquisadoras, contendo e dialogando dentre as áreas da história, filosofia e da música e suas interconexões: área de práticas interpretativas com as áreas de composição, análise, educação musical e etno/musicologia.

A análise musical feminista das obras *Prélude, Allemande, Sarabande e Gigue* de Mlle Bocquet (?-1660), *Su un tema di Mercadante* de Emilia Giuliani (1813-1850), *Carnaval de Venise* de Catharina Pratten (1821-1895), *Impresiones Argentinas* de María Luisa Anido (1907-1996) e *Suíte Imperial* de Clarisse Leite (1917-2003), foi feita para investigar um recorte de repertório que venho realizando um levantamento e interpretando, o método da análise musical é uma forma de apresentar informações sobre as obras, as compositoras e a relação direta com a construção interpretativa, compreendendo as intenções musicais e sentidos mais amplos de expressão cultural nas obras. Nesse sentido, a perspectiva feminista da teoria e análise musical no referencial de Ellie Hisama (2000), abrangeu a prática analista de aspectos mais formais e estruturais, também considerados pela importância de compreender o processo composicional, mas de forma contextualizada com as visões das compositoras a partir de minha interpretação e do diálogo com referencial teórico sobre as trajetórias, identificando questões de gênero.

Nessa perspectiva, procurei identificar particularidades das obras e suas relações com as visões das compositoras, dos contextos musicais e sociais de cada época, amplificando também minha visão de mulher violonista a partir de minha interpretação. Por isso, enfatizo a importância de interpretar obras que expressem diversidade de gênero, desconstruindo a hegemonia de trazer apenas a visão de um gênero, do masculino, a partir da interpretação exclusiva de obras de homens compositores.

Ao identificar nomes e informações de mulheres compositoras com obras para violão, constatei um número muito grande de produções principalmente de compositoras contemporâneas em atuação. No apêndice ao final desta dissertação,

anexo o levantamento que traz 347 nomes de compositoras²⁷⁴, separado nos cinco quadros pela diversidade histórico-estilística e destacando a produção brasileira.

Referencio essas 347 compositoras a partir das fontes que descrevi na metodologia e no capítulo 3 desta dissertação: listagem de Heike Matthiesen²⁷⁵, pesquisa de Mayara Amaral e demais trabalhos com repertório de compositoras da revisão de literatura (descritos no capítulo 1), contatos com professoras(es), pesquisadoras(es), violonistas e compositoras atuantes da minha atuação na universidade, eventos e coletivos latinoamericanos de mulheres (descritos no capítulo 3). Além disso, escolhi listar apenas obras das quais foi possível identificar *links* de partituras (para adquirir ou disponíveis gratuitamente) através da investigação que fiz pela internet para esta dissertação, com o intuito de contribuir com informações sobre obras e compositoras a partir de suas produções escritas.

Neste sentido, a produção de mulheres compositoras para violão é ainda muito maior²⁷⁶ e pode ser levantada sob diferentes fontes e metodologias de pesquisa. Essa multiplicidade de perspectivas de investigação, ocorre também na construção interpretativa que, nesta dissertação e nos recitais de mestrado, busquei desenvolver a partir das reflexões sobre música e gênero e análise musical feminista.

No apêndice, o quadro 5 com compositoras internacionais (de fora do Brasil) atuantes é o quadro que apresenta o com maior número de compositoras. Esse fator pode se dar pela abrangência de muitos países que foram considerados na listagem de Heike Matthiesen (2020), principal fonte que expandiu bastante numericamente este quadro 5. Por outro lado, indica uma maioria de países europeus e os Estados Unidos, o que ainda centraliza uma hegemonia cultural dessas regiões ocidentais e de países de primeiro mundo, favorecendo acesso à produção musical.

²⁷⁴ Conforme descrevi no capítulo 3 sobre o levantamento e análise das obras, escolhi de 1 a 2 obras por compositora para exemplificar, especialmente, com um link de partitura ou, alguns casos, com gravações ou sites das compositoras onde há informações de como acessar a partitura. Esse número de obras citadas não representa a toda da produção dessas 347 mulheres, pois a totalidade é bem maior e pode ser demonstrada em catálogos completos que estão disponíveis em alguns sites das compositoras e/ou podem ser feitas em futuras pesquisas.

²⁷⁵ Disponível em:

https://docs.google.com/spreadsheets/d/1Aon-s8y3Y9rDtwcw7M6d5Vbf3yogliyTsstFF5FC4kM/htmlview?urp=gmail_link. Acesso em 10 nov. 2020.

²⁷⁶ Na listagem que considerei de Heike Matthiesen, contém 825 nomes de compositoras com obras para violão solo, das quais listei no apêndice as com *links* de partitura encontrados por mim. Porém em sua lista de compositoras com obras para violão e demais formações (música de câmara e orquestra) já contém 1198 nomes, disponível em: <https://docs.google.com/spreadsheets/d/1yK1AVQOE2jX-77Pp3xpxTN4dQWi3vyZ5xxhWuv9PKzE/edit#gid=0>. Acesso em 04 mar. 2022.

O número menor de compositoras orientais e africanas, com certeza indica um contexto contrário nesse sentido, por estarem em países subdesenvolvidos e nações ainda exploradas por países mais ricos. Essa realidade dificulta o acesso à produção e difusão musical como reflexo direto da desigualdade social. Além disso, há dificuldade minha em acessar uma produção em idiomas mais distantes da minha realidade cultural, influenciada pela hegemonia mundial do inglês, do espanhol pelos países vizinhos e do próprio português, minha língua nativa. Nesse sentido, por um lado tive acesso maior à produção de compositoras latinoamericanas pela proximidade geográfica. Porém, por outro, a América Latina, assim como o continente africano e asiático, também foi uma região colonizada e é, de certa forma, até hoje. Isso reflete diretamente em minha pesquisa devido à desigualdade social maior dos países menos citados nos quadros através das obras e compositoras, o que agrava a violência de gênero, portanto o acesso de nós mulheres à difusão de nossa produção.

Em relação aos quadros 1 e 2, de compositoras entre os séculos XVII e XIX, representam o menor número de obras e compositoras pela dificuldade em acessar referências mais antigas em contextos de ainda maior opressão de gênero, embora não afirmo que há uma constante conquista de direitos, mas relações diferentes também através das épocas. Para as mulheres acessarem a música como capital cultural na época, os instrumentos musicais, o ensino e a liberdade de atuação profissional, e além disso conseguir registrar as composições em partitura, fazendo chegar em nós, no século XXI acesso a elas, envolvem um processo mais complexo que a violência de gênero impera em camadas profundas.

Embora meu foco de pesquisa tenha sido na produção de mulheres compositoras, pensar sobre esse repertório envolve considerar as relações de interseccionalidades que constituem a própria categoria de gênero, influenciada por marcadores sociais, tais quais raça, classe, sexualidade, nacionalidade, geração. Segundo Patrícia Porto (2019), a performance musical reflete essas mesmas estruturas de opressão e de controle que observamos no âmbito social, por isso é necessário tematizar gênero como categoria interseccional interdependente desses marcadores sociais. As compositoras listadas no apêndice representam tanto diversidade musical em suas obras pelos diferentes períodos e estilos musicais, como diversidade de mulheridades no que tange às relações de interseccionalidade. No entanto, as hierarquias sociais e de gênero infelizmente ainda operam mesmo

entre mulheres, pela história constituição de alguns privilégios por parte das mulheres brancas cisgênero e heterossexuais na sociedade. Não foi enfoque de pesquisa pesquisar sobre cada mulheridade presente nas compositoras do levantamento, porém são questões que observei e refleti durante o processo e que me levaram a considerar contribuir sobre em próximas pesquisas.

Realizar questionamentos sobre o silenciamento do repertório de mulheres compositoras para violão na universidade, me fez não só desenvolver competências de pesquisa para levantar as obras, editar, analisar e interpretar, mas me sentir transformada pela relação de pertencimento gerada na práxis desse trabalho. A proximidade com o objeto de estudo se deu para além da identificação com o gênero, pois me tornei agente comunicadora desse repertório presente em minha prática interpretativa não só nos recitais de mestrado, mas nos diversos projetos em outros contextos e cenários musicais que comentei ao longo do texto.

Comunicar esse repertório junto com uma epistemologia feminista no desenvolvimento da prática interpretativa, desconstruindo não apenas cânones de repertório, mas abordagens racionalistas que separam as exigências intelectuais das necessidades corporais, e os sentimentos dos saberes, me fez buscar repertório de compositoras, não só pela diversidade histórico-estilística, mas pelas contribuições das diferentes perspectivas e atividades profissionais da música de cada compositora. Obras não só definidas pela notabilidade das qualidades composicionais, mas pela minha identificação pessoal com as peças e compatibilidade técnica, em que eu pudesse desenvolver e expandir meus limites técnicos como instrumentista sem sobressair limites de saúde.

Dessa forma, por meio da construção interpretativa apoiada nas análises musicais feministas, pude comunicar o repertório de forma mais afetiva, expressando os sentidos e sentimentos meus e das compositoras a partir de nossas ideias sobre o mundo. Isso foi possível através da pesquisa sobre informações das obras e das trajetórias profissionais e pessoais das compositoras (em especial de Mlle Bocquet, Emilia Giuliani-Guglielmi, Catharina Pratten, María Luisa Anido e Clarisse Leite com obras analisadas neste trabalho), por meio do diálogo com compositoras em atividade (Ximena Matamoros, Clarice Assad e Lourdes Saraiva) e com intérpretes (Annette Kruisbrink).

Essa proximidade afetiva com o “objeto de estudo” é parte do olhar das epistemologias feministas, referenciadas em Rago (1996), desconstruindo a

neutralidade e afastamento das questões subjetivas. Além da base epistemológica, a metodologia da análise e teoria musical feministas por Hisama (2000) orientou na realização de análises que foram além da partitura e de questões mais formalistas, amplificando para considerações de gênero que impactam nos sentidos e intenções composicionais, refletindo, assim, em minha construção interpretativa.

Nesse sentido, no que tange minha prática interpretativa, pude desenvolver e explorar minhas próprias competências como performer, não só através do estudo técnico-expressivo, mas pelo processo de: me escutar interpretando um repertório por vezes inédito ou de ainda poucas referências; ouvir e ampliar as referências através dos significados de cada obra, da história de vida das compositoras, intérpretes e autoras e autores da discussão teórica; escrever sobre esse processo, propondo reflexões e buscando contribuir com informações para novas performances e pesquisas. Pelo processo de construir interpretação de um repertório ainda pouco conhecido e performado, pratiquei mais a atividade de me auto escutar e, assim aprimorar as nuances técnico-expressivas do trabalho performático.

Outro resultado foi que, através desse processo de passar a me escutar mais, amplifiquei minha voz pelas composições para violão que fiz ao longo do curso de mestrado, *Menina (choro gaúcho)* e *De norte a sul em quatro notas*, sobre as quais relatei na construção interpretativa no capítulo 4.

Portanto, as reflexões sobre música e gênero aqui desenvolvidas, indicam, sob as perspectivas, referencial e fontes adotadas, um estado da arte quanto ao repertório para violão interpretado na universidade, ainda hegemonicamente masculino. Contribuir para discutir sobre esse processo, envolveu (e seguirá envolvendo), demonstrar a produção de mulheres que é vasta e significativa, não sendo possível a justificativa de critérios exclusivamente técnico-musicais para seguir excluindo a diversidade de gênero no repertório. Além disso, a perspectiva feminista adotada na presente dissertação buscou ampliar a noção de análise musical, através do referencial de Ellie Hisama. Essa perspectiva também ressignificou minha construção interpretativa pelo diálogo com o referencial teórico e com a análise, favorecendo uma aproximação às visões das compositoras, e sentimento de representatividade que amplificou também a minha voz como intérprete e como compositora.

Junto a tudo isso, ao longo da pesquisa foi desafiador não se entregar ao desgaste que nos leva a defender a necessidade da pesquisa sobre gênero e a militância desse movimento social, como se não houvesse séculos de opressão e feminicídios diariamente. No entanto, pude aprimorar e amadurecer minha experiência como pesquisadora, violonista e como pessoa, processo potencializado pela formação ao longo do mestrado e pelo amor à causa. Como ato de transgressão e atitude feminista, assumindo essa oportunidade com entusiasmo (hooks, 1994), trabalhei por manter certo direito à alegria de pesquisar essa temática pelas inovações em potencial que nos provoca.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, José Robson Maia de. **Tocando o repertório curricular: bandas de música e formação musical**. 2010. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

AMARAL, Mayara. **A mulher compositora e o violão na década de 1970: vertentes analíticas e contextualização histórico-estilística**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

AMARAL, Mayara. Ponteio nº1 para violão de Adelaide Pereira da Silva: uma análise estética. **Anais do IV SIMPOM - SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA**, Belo Horizonte, p. 1320-1329, 2016.

AMARAL, Mayara; MEIRINHOS, Eduardo. A obra *Ponteio e Toccatina* de Lina Pires de Campos: uma reflexão sobre seu estilo dentro do repertório violonístico nacional da década de 1970. **Anais do XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Belo Horizonte, 2016.

AMARAL, Mayara; MEIRINHOS, Eduardo. As mulheres na composição musical e sua relação com o empoderamento feminino. **Anais do VI Simpósio Internacional de Musicologia** - Escola de Música e Artes Cênicas da UFG - Centro Cultural UFG, Goiânia, 13 a 17 de Junho, 2016.

AMARAL, Mayara; MEIRINHOS, Eduardo. Aspectos idiomáticos do *Estudo n. 1* para violão de Esther Scliar. **Anais do XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Campinas, 2017.

AMORIM, Humberto. A música na educação de mulheres em princípios dos oitocentos: traços históricos do paradigma “bela, recatada e do lar. **Seminário Nacional do Fórum Latino-americano de Educação Musical Músicas na Contemporaneidade: perspectivas e interações** - Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, Goiânia, 25 a 27 de set., 2017.

AMORIM, Humberto; WOLFF, Daniel. Paqueta Baylina: uma trajetória musical esquecida no sul do Brasil. **Revista Orfeu**, v. 3 n. 2, dez., 2018.

ANIDO, María Luisa. **Impresiones Argentinas**. Violão. Argentina: Editora Ricordi, 1968. 1 partitura.

BARBAN, Priscila Follmann; CAVINI, Maristella Pinheiro. Clarisse Leite: perfil biográfico e listagem temática das obras para piano. **Revista História e Cultura**, Franca-SP, v.3, n.1, p.329-346, 2014.

BARBOSA, Francisco Ernani de Lima; LIMA, Agostinho Jorge de. Construção do currículo da Banda de Música Maestro Orlando Leite-BMMOL por meio do seu repertório. **XXIV Congresso da Associação Brasileira de Educação Musical**, Campo Grande/MS, 11 a 14 de nov., 2019.

BARRENECHEA, Lúcia. Pesquisa no Brasil: balanço e perspectivas. Opus, n. 9, p. 113-118, 2003. Revista Opus, v. 9, 2003. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/91>. Acesso em: 20 ago. 2020.

BARTOLONI, Giacomo. **O violão na cidade de São Paulo no período de 1900 a 1950**. 1995. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1995.

BOCQUET, Mlle. **Prélude, Allemande, Sarabande e Gigue**. In: KRUISBRINK, Annette. Guitarr music by Women Composers. Québec, Canadá: Les Production d'OZ, 2009. 1 partitura.

BORÉM, Fausto; RAY, Sônia. Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas. In: **SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA**, Rio de Janeiro, p. 121-168, 2012.

BOUNY, Elodie. **Nodus: o desafio de compor para violão e orquestra**. 2019. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.

BOZÓKI, Andrea. **A magyar gitározás története a 19. Század Végéig**. Tese (Doutorado) - Academia de Música Franz Liszt, Hungria, 2009.

BURUCUÁ, Osvaldo; PEÑA, Raúl. **Ritmos folclóricos argentinos para guitarra: rasguidos y acompañamientos**. Buenos Aires: Ellisound S.A., 2001.

CALDEIRA, Arthur. **Leo Brouwer: figura incontornável da guitarra**. 2011. Dissertação (Mestrado em Interpretação Artística) - Instituto Politécnico do Porto, Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo, Porto, 2011.

CAMINHA, Pero Vaz de. A carta de Pero Vaz de Caminha. **Ministério da Cultura**. Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro, p. 1-14. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf Acesso em: 4 jul. 2021.

CAMPOS, José Henrique Rosa de. **Variazioni attraverso i secoli, op 71 de Mário Castelnuovo-Tedesco**: um estudo sobre a história da forma Tema e Variações no repertório violonístico. 2008. Trabalho equivalente apresentado como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008.

CESARCZYK, Paul. 'Delicate sweetness and sympathetic tones': Madam Sidney Pratten and her Guitar School (1859). **Mahidol Music Journal**, Tailândia, Vol. 24, No. 6, p. 36-41, fev., 2019.

COSTA, Marco Túlio Ferreira da Costa. **O violão clube do Ceará: habitus e formação musical**. 2010. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

COTTA, André Guerra. Uma valsa para violão solo no Museu da Música de Mariana. **Anais do XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Belo Horizonte, 2016.

COTTA, André Guerra. Conceição Tavares Coimbra: violonista e compositora brasileira. **1º SIM: Simpósio Internacional de Violão**, Belo Horizonte, 2017.

CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. **The University of Chicago Legal Forum**, Chicago, n. 140 p.139-167, 1989.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução de Heici Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DONINGTON, Robert. **The interpretation of early music**. Londres: Faber and Faber, 1963.

DUDEQUE, Norton. **História do Violão**. Curitiba: UFPR, 1994.

FANTI, Maria da Glória Corrêa di; BOENAVIDES, Débora Luciene Porto; MARTINS, Luciane Alves Branco. Contribuições bakhtinianas para um feminismo dialógico. **Letras de hoje** - PUC: Escola de Humanidades, Porto Alegre, v. 56, n. 3, p. 570-583, set.-dez. 2021.

FERNANDEZ, María Verónica; Presgrave, Fabio Soren. Um olhar sobre a escrita de Alberto Ginastera no primeiro movimento (Harawi) da Puneña No. 2, Op. 45 para Violoncelo Solo. **XIV SEMPEM** - Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG. Goiânia: Escola de Música e Artes Cênicas, 2014.

FREIRE, Vanda Lima Bellard; PORTELLA, Angela Celis Henriques. Mulheres Compositoras: da invisibilidade à projeção internacional. In: NOGUEIRA, Isabel Porto, FONSECA, Susan Campos (Org.). **Estudos de Gênero, Corpo e Música: Abordagens Metodológicas**. Série Pesquisa em Música Goiânia / Porto Alegre: ANPPOM, p. 279- 303, 2013.

GALLELLI, Fiorella. **Donne, musica e chitarra Germaine Tailleferre: Concerto per due chitarre e orchestra**. 2009. Trabalho para Diploma acadêmico. Conservatorio Statale di Musica "Girolamo Frescobaldi", Ferrara, 2009.

GARCIA, Cláudia Araújo. A Fuga da Donzela: Relações entre Mulheres, Violão e Discurso na Cultura Brasileira. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.8, n.3, p. 1-21, 2020.

GARCIA, Cláudia Araújo. **Amores, volúpias e memórias**: um retrato do violão na poesia brasileira. 2019. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belo Horizonte, 2019.

GOUVEIA, Roberta Alves. **Certificação de habilidade específica**: perspectivas de professores e estudantes do curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia - MG. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 100 f, 2016.

GREEN, Lucy. **Music, gender, education**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

GUGLIELMI, Emilia Giuliani. **Variazioni su un tema di Mercadante op. 9**. Violão. Itália: Edizioni Bèrben, 1989. 1 partitura. Revisado por Carlo Carfagna.

HEIDRICH, Adriano Figueiredo. **O ressurgimento da suíte para teclado na segunda metade do século XIX e início do século XX**. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

HISAMA, Ellie M. Feminist Music Theory into the Millennium: A Personal History. Signs: **Journal of Women in Culture and Society**, Chicago, Summer, vol. 25, n. 4, p. 1287-1291, 2000.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

JOSÉ, Maria das Graças dos Reis. **O discurso da escrita moderna para o violão de concerto no Brasil: análise comparativa de 5 Prelúdios de Heitor Villa-Lobos e 5 Prelúdios de Marcos Alan (1940-1973)**. 2015. Tese (Doutorado em História) - Instituto de História, Programa de Pós-Graduação em História Comparada, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

KATER, Carlos. **Eunice Katunda: musicista brasileira**. 2. ed. ampl. São Paulo: M&K, 2019.

KRUISBRINK, Annette. **Guitar music by women composers**. Québec, Canadá: Les Production d'OZ, 2009.

LACERDA, Luísa. Trajetórias silenciadas: a contribuição de Eunice Katunda para o repertório violonístico. **1º SIM!** - Simpósio Internacional de Violão. UFMG/UNIMONTES/UFSJ - O Violão na América Latina: diálogos, tendências, perspectivas (Anais), Belo Horizonte, 2018.

LATHAM, Alison. **Dicionário enciclopédico de la música**. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

LEITE, Clarisse. **Suíte Imperial [I.Sinhá Moça Chorou, II.Minha Rêde e Meu Violão, III.Senzala (Batuque)]**. São Paulo: Musicália S/A, 1976. 1 partitura.

LINDMAIER, Hannah. 'Die Gitarre – ein ‚Fraueninstrument‘ des 19. Jahrhunderts? Handlungsspielräume von Gitarristinnen am Beispiel von Catharina Josepha Pratten'. **Revista Phoibos**, Alemanha, p. 133-154, 2016.

LUCA, Maria Fetzer. **Violonistas compositoras do século XIX: um panorama histórico e a análise de obras do repertório**. 2019. Monografia (Graduação em música) - Faculdade de Artes e Comunicação, Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2019.

MADEIRA, Bruno. Revisão e digitação de Desterro – Noite, para violão solo, de Maria Ignez Cruz Mello. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.6, n.3, p.1-23, 2018.

MANSILLA, Silvina Luz. **Los conciertos de la guitarrista María Luisa Anido en la ciudad de San Juan, Argentina (1952-1963)**. Boletín Música # 39, 2015. Cuba

MEDEIROS, Daniel Ribeiro. Delsuamy Vivekananda Medeiros (1938 - 2004): Trajetória de um violão no Rio Grande do Sul. **Anais do 3º Simpósio de Violão da Embap**. Curitiba, out., 2009.

MENDES, Daniel de Souza. O imaginário cinestésico como estímulo composicional no percurso criativo de duas peças para violão solo. **XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Belo Horizonte, 2016.

MOTA, Yanaêh Vasconcelos. **Não se nasce professora, torna-se professora: um estudo sobre gênero e diversidade sexual no desenvolvimento profissional docente de duas professoras universitárias de violoncelo**. 2019. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.

NEIVA, Tânia Mello. **Mulheres Brasileiras na Música Experimental: uma perspectiva feminista**. 2018. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Comunicação, Turismo e Arte, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

NOGUEIRA, Isabel; PORTO, Patrícia Pereira. Imagem e representação em mulheres violonistas. **Anais do XVII Congresso da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, São Paulo, p. 1-12, 2007.

NOVO, Larissa da Costa; GUIMARÃES, Antônio Carlos. Cursos de graduação em flauta transversal em Minas Gerais em diálogo com a sociedade atual: uma pesquisa documental. **XXX Congresso da ANPPOM Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Manaus, 07 a 11 de dez, 2020.

O'KEEFFE, Linda; NOGUEIRA, Isabel. Applying Feminist Methodologies in the Sonic Arts: The Soundwalking as a Process. **Anais do XXVIII Congresso da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Manaus - 2018**.

OLIVEIRA, Elizabeth de Souza; LUCINI, Marizete. O Pensamento Decolonial: Conceitos para Pensar uma Prática de Pesquisa de Resistência. **Boletim Historiar**, Sergipe, vol. 08, n. 01, Jan./Mar, p. 97-115, 2021.

OLIVEIRA, Thaís Nascimento. Curso de Violão para Mulheres: a perspectiva de gênero em ensino coletivo de violão e em casa de referência à mulher. **Anais do ENECIM** - IX Encontro de Ensino Coletivo de Instrumento Musical, a IV Encontro do Fórum Permanente de Ensino de Instrumentos e Escolas Especializadas de Música. Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia/GO (sede), 15 a 18 dez., 2020.

OLIVEIRA, Thaís Nascimento. Obras de mulheres compositoras para violão: um panorama histórico-estilístico a partir de reflexões sobre música e gênero na universidade. **Anais do IX Congresso PERFORMUS'21** - Associação Brasileira de Performance Musical – ABRAPEM. Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia/GO (sede), 2021.

OLIVEIRA, Thaís Nascimento. Repertório de violão no curso superior de música: relato de experiência de uma estudante de graduação. **Anais do XVIII Encontro Regional Sul da ABEM** - Associação Brasileira de Educação Musical. Santa Maria, 2018.

PAIVA, Kauê Marques; MARTELLI, Paulo César. A obra para violão de Lina Pires de Campos. **Anais do VII Congresso – PERFORMUS'19**, Associação Brasileira de Performance Musical – ABRAPEM Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia/GO (sede), 2019.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo. **Revista da ABEM**. Londrina, v.22, n.32, p. 90-103, jan.jun, 2014.

PORTO, Patrícia Pereira. Reflexões sobre raça e gênero na performance musical. In: **Racismo em variação: contribuições para a crítica biopolítica**. **Educs**, Caxias do Sul, 2019.

PORTO, Patrícia Pereira; SOUZA, Márcio de. Violonistas. In: NOGUEIRA, Isabel. **História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel**. Pelotas: Palotti, p. 271-281, 2005.

PRATTEN, Catharina Josepha Sidney. **Carnaval de Venise**. Londres: published at her residence, [s.d.]. 1 partitura.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. Pedro, Joana; Grossi, Miriam (orgs.)- **MASCULINO, FEMININO, PLURAL**. Florianópolis: Ed.Mulheres, 1998.

RANNA, Luís Cláudio Cabral da Silveira. **Transcrições para canto e violão de sete canções de Dinorá de Carvalho**. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2017.

RECÔVA, Simone Lacorte. Na cadência do gênero: histórias de vida das docentes universitárias violonistas brasileiras (1980-2018). **Anais do XXIX Congresso da ANPPOM** - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Pelotas, 2019.

REZENDE, Camila Ribeiro de Almeida. Escrita Epistolar – cartografias de uma epistemologia feminista. **Revista Latinoamericana de Estudios en Cultura y Sociedad**, Paraná, v. 05, ed. especial, mai., 2019.

RIBEIRO, Geraldo. **Clarisse Leite** [10 abr. 2021]. Entrevistador: Thaís Nascimento. Entrevista particular.

ROSA, Laila. E se “humano” fosse no feminino?: contribuições das epistemologias feministas para pensar sobre músicas no plural. **II Encontro Regional Nordeste da ABET** - Associação Brasileira de Etnomusicologia. João Pessoa, 2010.

RUAS Júnior, José Jarbas Pinheiro. O violão feminino na Primeira República: um viés histórico através da revista o violão. **IV Simpósio Internacional de Musicologia** - Núcleo de Estudos Musicológicos da EMAC/UFG. VI Encontro de Musicologia Histórica Centro de Estudos de Musicologia e Educação Musical da UFRJ. Pirenópolis, GO - 02 a 06 de jun., 2014.

SÁ, Fábio Amaral da Silva; Leão, Eliane. Educação e currículo: reflexões sobre o repertório musical no ensino de música. **XXI Seminário Latinoamericano de Educação Musical – FLADEM**, Rio de Janeiro, p. 377-387, 2015.

SANTIAGO, Renan; IVENICKI, Ana. Diversidade Musical e formação de professores(as): qual música forma o(a) professor(a) de Música?. **Revista da FAEBA** - Educação e Contemporaneidade, Salvador, v. 26, p. 187-204, 2017.

SCARDUELLI, Fábio; FIORINI Carlos Fernando. O violão na universidade brasileira: um diálogo com docentes através de um questionário. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.31, p. 215-234, 2015.

SCARINCI, Silvana Ruffier. **Safo Novella: Uma poética do abandono nos lamentos de Barbara Strozzi Veneza, 1619-1677**. São Paulo: Algor Editora, Edusp, Fapesp, 2008.

SEWELL, David. **Harpsichord Suite in A Minor by Elisabeth Jacquet de la Guerre Arranged for Solo Guitar**. 2019. Tese (Doutorado em Artes Musicais) - Arizona State University, Tempe, 2019.

SILVA, Valdemir Aparecido da. **Edição e catálogo comentado das obras não publicadas da compositora Adelaide Pereira da Silva**. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2018.

TABORDA, Marcia. As senhoritas e o violão: os anos 20 na ‘Capital Irradiante’. **Estudos de gênero, corpo e música**: abordagens metodológicas / Isabel Porto

Nogueira (introdução e organização), Susan Campos Fonseca (introdução e organização) – Goiânia / Porto Alegre: ANPPOM, 2013.

VETROMILLA, Clayton Daunis. **O “CONCURSO INM-VITALE” e a presença do repertório violonístico na música brasileira dos anos 1970**. 2011. Tese (Doutorado em Música) - Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011.

WICHMANN, Jannis. Gitarrenwerke von Komponistinnen des 19. Jahrhunderts im heutigen Unterricht - Überlegungen zum Unterrichtskanon. **Open Journals**, 2021. Artigo disponível em: <https://openjournals.uni-bayreuth.de/index.php/phoibos/article/download/24/9/16>. Acesso em 13 jan. 2022.

WOLFF, Daniel. **Música gaúcha para violão**. Porto Alegre: Marcavisual, 2015.

ZERBINATI, Camila Durães; NOGUEIRA, Isabel Porto y PEDRO, Joana Maria. A emergência do campo da música e gênero no Brasil: reflexões iniciais. **Descentrada**, Buenos Aires, 2(1), e034, 2018. Disponível em: <<http://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe034>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

APÊNDICE – Levantamento de obras de mulheres compositoras para violão

Quadro 1: Período Barroco (séculos XVII e 1ª metade do XVIII)

NOME	ANO	NACIONALIDADE	OBRAS	LINK DE PARTITURA OU GRAVAÇÃO
Camila De Rossi	?-1710	Itália	Aus dem Oratorium II Sacrificio di Abramo, Sinfonia für Gitarre, Streicher und Basso continuo	Gravação de Chris Bilobran (ao violão): https://www.youtube.com/watch?v=qHzu2YCrcgk&list=OLAK5uy_kH6l1YH0--ZqCQQgoFU7pov9D3Hi7Af30&index=11
Élisabeth Jacquet de la Guerre	1665-1729	França	Suite em Lá menor	Arranjo de David Sewell: https://keep.lib.asu.edu/flysystem/fedora/c7/220449/Sewell_asu_0010E_19520.pdf
Francesca Caccini	1587-1641	Itália	Non so se quel sorriso e Ch'amor sia nudo	Arranjo de Mariette Stephenson: https://www.stringsbymail.com/caccini-francesca-caccini-works-for-solo-guitar-pdf-download-16144.html
Maddalena Casulana	1544-1590	Itália	Madrigal para cinco violões	Arranjo por Noël Akchoté: https://www3.livrariacultura.com.br/gesualdo-madrigals-for-5-guitars-108220748/p
Mlle Bocquet (Anne ou Marguerite Bocquet)	Cerca do Séc XVI – 1660	França	Prélude, Allemande, Sarabande e Gigue	Guitar Works by woman composers de Annette Kruisbrink (2009): https://productionsdoz.com/product/880-guitar-music-by-women-composers-cd-inclus?lg=en_US

Quadro 2: Período Clássico-Romântico (2ª metade do século XVIII - XIX)

NOME	ANO	NACIONALIDADE	OBRAS	LINK DE PARTITURA OU GRAVAÇÃO
Athénaïs Paulian	1821-1895	França	Airs et variations chantes par Madame Catalani	https://www.prestomusic.com/sheet-music/products/8695114--paulian-a-air-et-variatio-ns-chantes-par-madame-catalani
Emília Giuliani-Guglielmi	Cerca de 1813-1844	Vienna - Áustria	Variazioni su un tema di mercadante	https://idoc.pub/documents/emilia-giuliani-guglielmi-op9-variaciones-su-un-tema-mercadante-j3noz1v27x4d
			Sei preludi	https://imslp.org/wiki/6_preludi%2C_Op.46_(Giuliani-Guglielmi%2C_Emilia)
			Belliniana ossia vari pezzi tratti dalle opere del Maestro Bellini, op. 4	https://www.cglib.org/belliniana-ossia-vari-pezzi-tratti-dalle-opere-del-maestro-bellini-op-4-ossia-vari-pezzi-tratti-dalle-opere-del-maestro-bellini-op-4/
Julie Fondard	1819-1864	França	Introduction et Variations sur la Ballade de la Fiancée	https://www.digitalguitararchive.com/2016/09/julie-fondard/
Madame Knoop (Dolores Nevares de Goni)	Cerca de 1820-1855	Madri - Espanha	La jota aragonesa e L'Alhambra	Guitar Works by woman composers de Annette Kruisbrink (2009): https://productionsdoz.com/product/880-guitar-music-by-women-composers-cd-inclus?lg=en_US
Madame Huerta	séc. XIX		Andante e Allegretto	https://books.google.com.br/books?id=zLIUII7NNIAC&pg=PA57&lpg=PA57&dq=%22Madame+Huerta%22+guitarra+%22Andante+and+Allegretto%22&source=bl&ots=Vip4DP7B0k&sig=ACfU3U1qLiwe1Hi4djBesUCp17BU-KuYSA&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKewiamNrXg_H1AhUlqpUCHfr7DX0Q6AF6BAgCEAM#v=onepage&q=%22Madame%20Huerta%22&f=false
Madame Sidney Pratten	1821-1895	Mülheim -Alemanha	Carnaval de Venise	https://www.cglib.org/madame-r-sidney-pratten-s-repertoire

(Catharina Josepha Pelzer)				e-for-the-guitar-no-31-carnaval-de-venise/
			Forgotten e Sadness	Guitar Works by woman composers de Annette Kruisbrink (2009): https://productionsdoz.com/product/880-guitar-music-by-women-composers-cd-inclus?lq=en_US
			Songs without words	http://archlute.com/wordpress/?p=332
Miss Griffies Williams	séc XIX	Inglaterra	Fantasia on Favorite Airs for the Guitar e Long, Long Ago arranged with Variations for the Guitar	https://www.cglib.org/category/romantic/williams-griffies/
Susan C. Domett	1826-1911		Two original polkas	https://www.cglib.org/two-original-polkas-for-the-guitar/

Quadro 3: Final do séc. XIX e período Contemporâneo (séc. XX - início do XXI)

NOME	ANO	NACIONALIDADE	OBRAS	LINK DE PARTITURA OU GRAVAÇÃO
Adela del Valle	1897-?	Argentina	Guajiras e demais obras	http://www.guitarmusic.info/composer/21675
Antoinette Kirkwood	1930-2014	Inglaterra	Soliloquy op.19, No.3	https://www.prestomusic.com/sheet-music/composers/17555/browse?instrument=645
Camille Eynard	1882-1977	França	Étude en ut majeur	https://www.prestomusic.com/sheet-music/composers/29082--eynard-camille
Carmen Barradas	1888-1963	Uruguai	Estudio 1 para guitarra	https://imslp.org/wiki/Estudio_%C3%9Anico_para_guitarra_(Barradas%2C_Carmen)
Carmen Farré de Prat	1900-1980	Espanha	Billiken e Pinina	Guitar Works by woman composers de Annette Kruisbrink (2009): https://productionsdoz.com/product/880-guitar-music-by-women-composers-cd-inclus?lq=en_US

Carmen Guzman	1925-2012	Argentina	Valses y Tangos	https://www.spanishguitar.com/Product/6026/30/Valses-Y-Tangos_Guzman.-Carmen/
Carmen Lenzi Mozzani	1923-1969	Itália	Canto Triste	https://www.stretta-music.com/en/carmen-canto-triste-nr-253021.html
Carrie Hayden	1860-1950	Estados Unidos	Cambridge Gavotte e demais obras	https://imslp.org/wiki/Categoria:Hayden,_C._V.
Claudia Monteiro	1962-2021	Argentina	Luces y Sombras, concierto para guitarra y orquesta e demais obras	https://www.claudiamontero.net/catalogue
Clotilde Rosa	1930-2017	Portugal	Ode (1982)	https://cupdf.com/document/clotilde-rosa-ode.html?page=5
Dina Koston	1929-2009	Estados Unidos	Reflections	https://rogershapirofund.org/site/assets/files/1035/koston_reflections_for_solo_guitar_11x17.pdf
Dulcie Holland	1913-2000	Austrália	Song for guitar	https://www.australianmusiccentre.com.au/product/song-for-guitar
Edith Borroff	1925-2019	Estados Unidos	Sonata for guitar	https://composers.com/composers/edith-borroff/sonata-guitar
Elba Rodriguez Arenas	?		Aires nacionales de tardecita	https://www.youtube.com/watch?v=4Yj_TOqtULO
Eleanor Hovda	1940-2009	Estados Unidos	Lady Astor (1975)	http://www.iresound.umbc.edu/index.php/compositions/17-hovda/152-lady-astor
Elena Barbara Giuranna	1899-1998	Itália	Incipit	https://www.stretta-music.com/en/giurannaelenabarbara-incipit-nr-254372.html
Elisabeth Lutyens	1906-1983	Inglaterra	The Dying Of The Sun Op.73 e Romanza Op.121	https://www.prestomusic.com/sheet-music/composers/4460/browse?instrument=645
Elizabeth Cotton	1895-1987	Estados Unidos	Freight Train	https://www.8notes.com/scores/18159.asp
Elsa Respighi	1894-1996	Itália	Due Canzoni Italiane	https://pdfcoffee.com/angelo-gilardino-segovia-archive-elsa-olivieri-sangiaco-due-canzone-italiane-per-chitarrapdf-pdf-free.html

Ester Mägi	1922-2021	Estônia	Valse con variazione fur Gitarre e demais obras	https://www.sheetmusicplus.com/composers/ester-magi-sheet-music/1806799
Fernande Peyrot	1888-1978	Suíça	Preludes e Theme et variations	https://www.prestomusic.com/sheet-music/composers/67706--peyrot-fernande
Germaine Tailleferre	1892-1983	França	Guitare	https://kupdf.net/download/germaine-taille-ferre-guitare_59091186dc0d60db37959e9c_pdf
			Concerto for Two guitars and Orchestra	https://www.sheetmusicplus.com/title/germaine-tailleferre-concerto-for-two-guitars-and-orchestra-reduction-for-two-guitars-and-piano-digital-sheet-music/20740842
Gisèle Sikora	1952-2006	Bélgica	Daybreak	Guitar Works by woman composers de Annette Kruisbrink (2009): https://productionsdoz.com/product/880-guitar-music-by-women-composers-cd-inclus?lg=en_US
Graciela Agudelo	1945-2018	México	Delirante en la rí (com bula)	Gravação de José Luis Gálvez https://soundcloud.com/graciela-agudelo/delirante-en-la-rí
Graciela Paraskevaídis	1941-2017	Argentina	El nervio de Arnold	https://kupdf.net/download/graciela-paraskevaídis-el-nervio-de-arnold_5fc796e5e2b6f56f5f7becdc_pdf
Ida Presti	1924-1967	França	Six Études	https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/c/c2/IMSPLP636677-PMLP1021237-presti_6_etudes_pour_guitare.pdf
			Segóvia	https://pdfcoffee.com/segovia-ida-prestipdf-pdf-free.html
Irma Ravinale	1937-2003	Itália	Improvvisazione	https://www.spanishguitar.com/Product/3165/30/Improvvisazione(gangi)_Ravinale.-Irmal/
Isadora Zebeljan	1967-2020	Sérvia	Three pieces for guitar	https://webshop.donemus.com/action/front/sheetmusic/18342
Jana Obrovská	1930-1987	República Checa	32 pieces for guitar	https://pdfcoffee.com/32-pieces-for-guitar-by-jana-obrovská-pdf-free.html

Jofesina P. de Morisoli	1ª metade do séc XX	Argentina	Flor de Amancay	https://guitarmusic.info/system/files/pdf/Morisoli flor de amancay.pdf
Joyce H; Barrel	1917-1989	Reino Unido	Eight Studies For Guitar	https://www.boosey.com/shop/prod/Barrell-Joyce-Eight-Studies-For-Guitar/901221
Leonore Jenny	1923-2019	Suíça	Die Lauschenden	https://www.prestomusic.com/sheet-music/products/8396878--leonore-jenny-sr-die-lauschenden
Lisanella Gentili	? - 1928/29	Itália	Reminscenze e Impromptu	http://guitarmusic.info/composer/21810
Luisa Indovini-Beretta	1939-2010	Itália	Serenade	https://www.sheetmusicnow.com/products/serenade-p335114
Luise Walker	1910-1998	Áustria	Kleine Romanze e demais obras	https://www.prestomusic.com/sheet-music/composers/29378--walker-luise
Madeleine Cottin (Marie Madeleine Cottin)	depois de 1876-1952	França	Andantino	Guitar Works by woman composers de Annette Kruisbrink (2009): https://productionsdoz.com/product/880-guitar-music-by-women-composers-cd-inclus?lg=en_US
Maria Luisa Anido	1907-1996	Argentina	Obras para guitarra	https://dokumen.tips/documents/maria-luisa-anido-obras-para-guitarra.html
			Impresiones Argentinas	https://pdfcoffee.com/anido-impresiones-argentinas-5-pdf-free.html
Maria Rita Brondi	1889-1941	Itália	Melodia del Sannio	Guitar Works by woman composers de Annette Kruisbrink (2009): https://productionsdoz.com/product/880-guitar-music-by-women-composers-cd-inclus?lg=en_US
Maria Ruiz de Lara	?	?	Danzas et villancicos e 7 bagatelles	https://www.crescendo-music.com/en/search/Ruiz+De+Lara+Maria
Maria Tereza Lara	1904-1984	México	Noche de Ronda	https://qdoc.tips/maria-tereza-lara-noche-de-ronda-arr-paulo-barreiros-pdf-free.html

Marilyn Kind Currier	1931-2018	Estados Unidos	Sonata	https://marilyncurrier.com/index.php/guitar-sonata/
Marilyn Ziffrin	1926-2018	Estados Unidos	Rhapsody	https://www.sheetmusicplus.com/title/rhapsody-sheet-music/1958594?ac=1
Mary Criswick	1945-2004	Inglaterra	First Melody - Easy pieces for guitar	https://www.musicroom.com/mary-criswick-first-melody-volume-3-guitar-f%20469c--401?tduid=6bcb04e3a211ea6af0bb4c900a325246&utm_source=http%3A%2F%2Fwww.free-scores.com+%28UK%29&utm_medium=affiliates
Matilde Salvador	1918-2007	Espanha	Homenatge a Mistral for Guitar	https://www.youtube.com/watch?v=w69A9YAZ1Eo
Matilde T. de Calandra	1909-1995	Argentina	Tres preludios	https://www.sheetmusicwarehouse.co.uk/guitar-banjo-and-mandoline/matilde-t-de-calandra-tres-preludios-for-guitar/
			Aires de mi tierra e Pequeña serie	http://www.vpmusicmedia.altervista.org/biblioteca.php
Monique Gabus	1924-2012	França	Stèle pour une jeune indienne	https://www.henry-lemoine.com/en/catalogue/fiche/24544
Nanette (Antonietta Paule Pepin-Fitzpatrick) – Pablo del Cerro	1908-1990	França	La nadita	http://partiturasguitarragratias.blogspot.com/2014/10/pablo-del-cerro-la-nadita.html
Odette Gartenlaub	1922-2014	França	Ponctuations	https://www.musicshopeurope.com/ponctuations-guitare-rr%2000134900
Paquita Madriguera	1900-1965	Espanha	Humorada	https://pt.scribd.com/document/332270573/Madriguera-paquita-humorada-segovia-pdf
Rosa García Ascot	1902-2002	Espanha	Española	https://www.nkoda.com/instrument?ref=c8679657-33c0-4ce5-a55c-fa3c4702893a
Ruth Schonthal	1924-2006	Alemanha	Fantasia in a Nostalgic Mood e demais obras	https://www.stretta-music.com/en/author-ruth-schonthal/

Tera de Marez-Oyens	1932-1996	Holanda	Valalan Springtal	https://www.prestomusic.com/sheet-music/products/8396616--tera-de-marez-oyens-valalan-springtal
Teresa Borràs i Fornell	1923-2010	Espanha	De Cinco Danzas Op. 7 e demais peças	https://www.youtube.com/watch?v=XKhIVBlxWk4&list=OLAK5uy_kpVaAtVOabYqYhHz_tRgQHv9gtiFGn_Nc&index=22
Teresa de Rogatis	1893-1979	Itália	Gavotta della bambola	https://guitarmusic.info/system/files/pdf/Album_Vizzari_II_serie_n3_0.pdf
Ursula	1928-2016	Alemanha	Five Intermezzi	https://www.sheetmusicplus.com/title/five-intermezzi-sheet-music/1053942
Vahdah Olcott-Bickford	1885-1980	Estados Unidos	Beggar's Tale	https://www.cglib.org/op-127-blue-book-of-favorites-album/
Violet Archer	1913-2000	Canadá	Fantasy on "Blanche Comme la Neige"	https://cmccanada.org/shop/672/
Yvonne Desportes	1907-1993	França	Guitaromanie e demais obras	https://www.prestomusic.com/sheet-music/composers/18144/browse?instrument=678

Quadro 4: Século XX, XXI e atuantes – brasileiras

NOME	ANO	CIDADE	OBRAS	LINK DE PARTITURA OU GRAVAÇÃO
Adelaide Pereira da Silva	1928-2021	Rio Claro/SP	Ponteio n.1	Dissertação de Mayara Amaral: https://repositorio.bc.ufg.br/textos/bitstream/tede/7348/5/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Mayara%20Amaral%20-%202017.pdf
Andrea Perrone	1967-	Porto Alegre/RS	Tinhosidade e demais obras	https://andraperrone.com/
Carla Maffioletti	1980-	Porto Alegre/RS	The frog	Gravação de Carla Maffioletti: https://www.youtube.com/watch?v=fTq4u1tuatU
Caroline Charrière	1960-2018	Suíça	Une Minute	https://www.stretta-music.com/en/charriere-une-minute-nr-622375.html

Cintia Ferrero	1977-	São Paulo/SP	Ao extremo	Gravação de Thaís Nascimento: https://www.youtube.com/watch?v=UC-fZr_mUB8
Clarice Assad	1978-	Rio de Janeiro/RJ	4 miniaturas e demais obras	https://clariceassad.com/show/
Clarisse Leite	1917-2003	São Paulo/SP	Suite Imperial (1976)	https://www.musimed.com.br/suite-imperial-p33066/
Cristina Azuma	1964-	São Paulo/SP	Trois Pièces brésiliennes	http://www.henry-lemoine.com/fr/catalogue/fiche/28772
			Bang	https://www.musimed.com.br/cristina-azuma-apresenta-p-95/
Dinorá de Carvalho	1895-1980	Uberaba /MG	Pobre Cega	https://musicabrasilis.org.br/partituras/dinora-de-carvalho-pobre-cega
			7 canções	Dissertação de Luís Ranna https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/7804
Esther Scliar	1926-1978	Porto Alegre/RS	Estudo n. 1	Dissertação de Mayara Amaral: https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/7348/5/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Mayara%20Amaral%20-%202017.pdf
Eunice Katunda	1915-1990	Rio de Janeiro/RJ	Prelúdio n.1	Dissertação de Mayara Amaral: https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/7348/5/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Mayara%20Amaral%20-%202017.pdf
Graça Alan	1958-	Rio de Janeiro/RJ	Reencontro	Gravação de Graça Alan: https://soundcloud.com/gracaalanofficial/sets/solo-carioca
Jana Vasconcellos	1982-	Salvador/B A	Gota de Orvalho e demais obras	https://www.youtube.com/watch?v=YYC1c-XUqF0&t=3s
Laura Campanér	1966-	Ribeirão Preto/SP	Violões Dedilhados - 12 estudos para mão direita	https://www.lauracampaner.com.br/violoes-dedilhados-livro/

Lina Pires de Campos	1918-2003	São Paulo	Introdução, Ponteio e Toccatina (1979)	Dissertação de Mayara Amaral: https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/7348/5/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Mayara%20Amaral%20-%202017.pdf
-	-	-	III Prelúdios (1975)	https://www.musimed.com.br/preludios-de-pires-campos-p17626/
-	-	-	Prelúdio IV (1984)	https://www.musimed.com.br/preludio-n-4-para-violao-p17631/
Lizyane Santos	1998-	Mossoró/RN	Nordestinando	Gravação de Sabrina Souza: https://www.youtube.com/watch?v=oc2Nw4q41ms
Lourdes Saraiva	1966-	Porto Alegre/RS	Retrato metafísico de Porto Alegre (1995)	Livro Música Gaúcha para Violão de Daniel Wolff: https://danielwolff.com/pt-br/artigos-partituras/
Lúcia Teixeira	1968-	Porto Alegre/RS	O encontro das águas (1991)	Livro Música Gaúcha para Violão de Daniel Wolff: http://www.danielwolff.com.br/preview_musica_gaucha.html
Luciana Lins	1996-	Brasília/DF	Fé	https://www.youtube.com/watch?v=RTS1tn1XzAg
Mara do Nascimento	1956-	Belo Horizonte/MG	Bonito	https://www.youtube.com/watch?v=kAoiaBz0_0U&t=29s
Maria do Céu		Rio de Janeiro/RJ	Ousada Chiquinha	https://www.youtube.com/watch?v=XxerruMkwBA
Maria Helena da Costa	1941-?	Rio de Janeiro/RJ	Momentos (1975)	Dissertação de Mayara Amaral: https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/7348/5/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Mayara%20Amaral%20-%202017.pdf
Maria Ignez Cruz Mello	1962-2008	São Paulo/SP	Desterro - noite	Edição de Bruno Madeira: http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/2639/1750
Paula Renata dos Santos Graminho (Irmã Paula Maria)		Cruz Alta/RS	Urutau	https://vimeo.com/77779651

Regina Albanez	1964-	Sertãozinho/SP	Três peças para dois violões (1982)	Gravação por Cristina Azuma e Oscar Ferreira da Silva: https://open.spotify.com/album/5LpaefhG95TyZSxUK6JJ15
Rê Montanari	1962-	São Paulo/SP	Choro de criança e demais obras	https://www.remontanari.com/partituras
Sandra Mara Afonso	1962-	Uberaba/MG	Flora	Gravação de Ana Clara Guerra: https://www.youtube.com/watch?v=BGxwwZEhEMY
Silvia de Lucca		São Paulo	Três poemas	https://silviadelucca.art.br/catalogo-musical/
Tainá Caldeira	1989-	Rio de Janeiro/RJ	Viva África e demais obras	https://www.emmbra.com/songbook-partituras-emmbra
Thaís Nascimento	1994-	Porto Alegre/RS	Menina (choro gaúcho) (2020)	https://drive.google.com/file/d/19A1v1kTdWnwa4MugdTYw6vh9xvrVPfaH/view?fbclid=IwAR3CytphN0FTGex5373vOcdHZcnpWd5xECJ_FNuWCDHwrcGRcx2DfxkOZm8
Touanda Beal	1993-	Porto Alegre/RS	Prado (2012)	Gravação de Amanda Carpenedo: https://www.youtube.com/watch?v=-aLi1jn_K8U
Vanessa Rodrigues	1979-	Londrina/PR	Butterflies in the Stomach	Gravação de Teresinha Prada: https://soundcloud.com/van-rodrigues-7/butterflies-in-the-stomach?fbclid=IwAR1q8eheg7ERkDIsDFObbWYysOn9UimF7gYynle1bJhedTm5RqTKkDufwhM ; Partitura publicada no ANAIS do I Ciclo de Palestra sobre Música e Ciência - UFMT (2010)
Vera de Andrade	1962-	Rio de Janeiro/RJ	Chororô	Gravação de Maria Haro: https://www.youtube.com/watch?v=I5vnXGm4Nps

Quadro 5: Compositoras atuantes - internacionais

NOME	ANO	NACIONALIDADE	OBRAS	LINK DE PARTITURA
Ada Gentile	1947-	Itália	Perchitarrasola e demais obras	http://www.adagentile.it/comp2.htm
Adina Izarra	1959-	Venezuela	Silencios (1989)	https://qdoc.tips/adina-izarra-silencios-1989-pdf-free.html
Adriana Marconi	1978-	Itália	Quattro Studi Da Concerto e demais obras	https://www.prestomusic.com/sheet-music/composers/79348/browse
Akiko Yamane	1982-	Japão	Doku Kyoku	https://akikoyamane.com/post/169453299922/doku-kyoku
Alessandra Bellino	1970-	Itália	Gustavo B	http://www.arspublica.it/bellinoa_it.html?wa_key=wa_10_p/market_1cvshse6y1dd6e-0
Alessandra Fusaro	1972-	Itália	Guardando lassu in alto	https://www.spanishguitar.com/Product/3318/30/Guardando-Lassu-In-Alto_Fusaro.-Alessandra/
Alexandra du Bois	1981-	Estados Unidos	Preludes to solitude	http://alexandradubois.com/preludes-to-solitude-2001-for-solo-guitar/
Alicia Terzian	1934-	Argentina	Cuaderno de Imágenes	https://www.aliciaterzian.com.ar/alicia_terzian_obras_de_camara.htm
Aliya Mamedova	1971-	Azerbaijão	Dialogue with silence	https://www.sheetmusicplus.com/title/dialogue-with-silence-sheet-music/21116367
Amanda Handel	1958-	Austrália	Without feet they dance e demais obras	https://www.australianmusiccentre.com.au/artist/handel-amanda
Amy Brandon	-	Canadá	Five pieces for solo guitar	https://static1.squarespace.com/static/5e6feeb137044c7b5e28d114/t/5e722f3dae3bfc6fb940b46f/1584541502774/Scavenger_Suite_FullScore_2018_AmyBrandon.pdf
Amy Dunker	1964-	Estados Unidos	Pounce e demais obras	http://www.amydunker.com/index_files/Page497.htm
Amy Gaudia		Estados Unidos	Lullaby e demais obras	https://www.etsy.com/shop/AmySavvyDesigns
Amy Rubin	1952-	Itália	Ojala	http://www.amydrubin.com/works.shtml

			O mar, marée, bateaux	https://img1.wsimg.com/blobby/go/d5b9ff01-4a48-45e9-958c-f1c950025d85/downloads/oMar.pdf?ver=1602553072290 de https://analara.net/partituras3
Ana Larrubia	1985-	Argentina	Oración	https://www.youtube.com/watch?v=geY9cxMEjk
Ana Rodrigues Torres	-	Colombia	Mil y una caras	Gravação de Eduardo Fernandez: https://www.youtube.com/watch?v=T7rbQEOhaA
Anastasi a Sonaranda	1970-	México	Cinco Sonos (1997) e demais obras	http://dianacionaldelaguitarra.blogspot.com/p/anastasia-sonaranda.html
Andrea Clearfield	1960-	Estados Unidos	Glow	http://www.andreaclearfield.com/works/orchestral/glow/
Andrea Zurita	1983-	Argentina	Campo Alegre	https://linkr.bio/vv9z8v
Angela Centola	-	Itália	Zante e demais obras	https://www.prestomusic.com/sheet-music/composers/100007-centola-angela
Ângela Lopes	1972-	Portugal	Mirror 2	https://www.babelscores.com/catalogs/instrumental/mirror-2
Ann Ghandar	1943-	Austrália	Suite for guitar	https://www.australianmusiccentre.com.au/workversion/ghandar-ann-suite-for-guitar/10750
Anna Boffil Lev	1944-	Espanha	Suite de Tamanrasset	https://musikalien-thein.notenlink-shop.de/anna-bofill-levi-suite-de-tamanrasset-per-a-guitarra-311794
Anna Weesner	1965-	Estados Unidos	An August Rhythm	http://www.annaweesner.com/work.html
Annachia ra Gedda	1986-	Itália	Un éclair... puis la nuit!	https://www.sheetmusicplus.com/title/un-eclair-puis-la-nuit-per-chitarra-sheet-music/21905634
Anne Lauber	1943-	Suíça/Canadá	Arabesque (1983)	https://www.sheetmusicplus.com/title/arabesque-sheet-music/19100850
Annette Kruisbrink	1958-	Holanda	Don't give up Prelude & Fughetta	https://kupdf.net/download/annette-kruisbrink-donx27t-give-up-prelude-amp-fughetta_5bf54fd8e2b6f55a3d951908_pdf

Annette Schlüenz	1966-4-	Alemanha	verhalten, entgleiten, entfalten...	https://en.schott-music.com/shop/verhalten-entgleiten-entfalten-no8980.html
Anya Gowan	-	Canadá	Two short pieces e demais obras	https://www.anyagowan.com/scores
Arina Burceva	1982-	Ucrânia	Aquamarine e demais obras	http://www.arinaburceva.com/publications.html
Asha Srinivasan	1980-	Índia	Infinite Ephemera	http://www.twocomposers.org/asha/works.php
Ashley Lucero	1993-	Estados Unidos	Beede Lane e demais obras	https://www.ashleymucero.com/my-music
Avril Kinsey	1955-	Inglaterra/África do Sul	Mokoro (1988) e demais obras	http://www.avrilkinsey.net/shop-digital-music/
Barbara Kaszuba	1983-	Polónia	Fantasia	https://pwm.com.pl/en/sklep/publikacja/homenaje-a-manuel-de-falla-fantazja,barbara-kaszuba,15369,ksiegarnia.htm
Barbara Kolb	1939-	Estados Unidos	Three lullabies	https://www.sheetmusicplus.com/title/three-lullabies-sheet-music/4096136
Beth Denisch	1958-	Estados Unidos	Southern Lament	https://bethdenisch.com/downloads/southern-lament/
Bernadette Nicolas	1958-	-	3 petites offrandes lyriques e demais obras	https://editions-soldano.fr/1970/01/01/nicolas-bernadette/
Bunita Marcus	1952-	Estados Unidos	Apogee One	http://www.bunitamarcus.com/shop.html
Calliope Tsoupaki	1963-	Grécia	Compulsive Caress e demais obras	https://www.calliopetsoupaki.com/music/solo-works/
Carolina Velázquez	1970-	Argentina	Dos paisajes esteparios	https://drive.google.com/file/d/19A1v1kTdWnwa4MugdTYw6vh9xvrVPfaH/view?fbclid=IwAR3CytphN0FTGex5373vOcdHZcnpWd5xECJ_FNuWCDHwrcGRcx2DfxkOZm8
Caroline Szeto	1956-	Austrália	Cycles	http://www.carolineszeto.com/
Cathy Milliken	1956-	Austrália	Wie Fliehen	https://www.australianmusiccentre.com.au/work/milliken-cathy-wie-fliehen
Cecilia McDowall	1951-	Inglaterra	Kaleidoscope e Five Images	https://www.prestomusic.com/sheet-music/composers/12197/browse?instrument=645

Cecilia Zabala	1975-	Argentina	Tango	http://www.ceciliazabala.com.ar/lyrics-sheet-music/
Charlotte Bray	1982-	Inglaterra	Passing Shadows	http://charlottebray.co.uk/works/solo/passing-shadows/
Charlotte Piene	1985-	Noruega	Turn Back to that Point Where You (Think You) Were that Day	https://www.nb.no/sheet-music/product/turn-back-to-that-point-where-you-think-you-were-that-day-for-solo-guitar/
Chen Yi	1953-	China	Shuo Chang	https://www.presser.com/114-42214-shuo+chang.html
Chiara Benati	1956-	Itália	Dediche e Capriccio	https://www.prestomusic.com/sheet-music/composers/24831--benati-chiara
Christina Volpini		Canadá	For Emily	https://www.cvolpini.com/music
Clara Maida	1963-	França	Gitter für Gitarre	https://en.claramaida.com/data/uploaded/file/Partitions/Clara-Maida_Gitter-fuer-Gitarre_Score_Excerpt_Pages9-21.pdf
Clara Sinde Ramallal	1930-	Argentina	Barmi aire de Milonga e Prelude No.1	https://www.prestomusic.com/sheet-music/composers/87250--sinde-ramallal-clara
Clara Nogues	-	-	Musica para el collita	https://www.spanishguitar.com/Product/5883/30/Musica-Para-El-Collita_Nogues.-Clara/
Clare Shore	1954-	Estados Unidos	Cool Spring Meditations e demais obras	https://www.clareshore.com/ChSi.htm
Claudia Montero	1983-	Argentina	Tres colores porteños	https://www.guitarrasdeluthier.com/es/p/partitura-tres-colores-portenos/1581
Colette Mourey	1954-	França	Pièce Caractéristique	https://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=79662#
			Sonata brasileira	https://www.sheetmusicplus.com/title/sonata-brasileira-sheet-music/19757050
Concepción Planton	1937-	Espanha	Pureza e demais obras	http://www.concepcionplanton.com/Home/partituras
Consuelo Diez	1958-	Espanha	Preludio nel Giardino	https://www.guitarrasdeluthier.com/es/p/partitura-preludio-nel-giardino-consuelo-diez/1855
Dale Kavanagh	1958-	Canadá	Toronto 98	https://www.stretta-music.com/en/dale-toronto-98-nr-343131.html

Danielle Baas	1958-	Bélgica	Udi bimpe? Sur une litanie africaine	http://www.danbaas.be/
Delia Estrada	1957-	Argentina	Airs et danses populaires d'Amérique latine e demais obras	https://www.henry-lemoine.com/en/compositeurs/fiche/delia-estrada
Diana Pérez Custodio	1970-	Espanha	Tres golosinas mutantes e demais obras	https://dianaperezcustodio.com/publicaciones.html
Dobrinka Tabakova	1980-	Bulgária	Compass	http://www.dobrinka.com/music/index.htm
Edie Hill	1962-	Estados Unidos	Draw the Strings Tight e demais obras	https://www.ediehill.com/works
Edith Lejet	1941-	França	Balance e demais obras	https://www.prestomusic.com/sheet-music/composers/21791/browse?instrument=645
Eileen Betty Roe	1930-	Inglaterra	Roe Larcombe's Fancy Guitar e demais obras	https://musicalics.com/en/node/94955
Elaine F	1959-	Estados Unidos	Lorca's Guitar	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/38/IMSLP303009-PLP490295-Lorca's_Guitar_June_4_2013.pdf
Eleanor Cory	1943-	Estados Unidos	Phases	https://composers.com/composers/eleanor-cory/phases
Elena Mendoza	1973-	Espanha	Breviario de espejismos	http://www.elenamendoza.net/ElenaMusik.html
Elena Poplyanova	1961-	Rússia	Sonata	https://www.sheetmusicnow.com/products/sonata-p328834
Elisa Alberti	1975-	Itália	Tarantella burlesca e demais obras	https://myfreecompositions.com/tag/classical-guitar/
Elizabeth Start		Estados Unidos	Fedge Stück e demais obras	http://elizabethstart.com/wordpress/compositions/

Elke Tober-Vogt	1957-	Alemanha	Klezmer Suite e demais obras	https://www.stretta-music.com/en/author-elke-tober-vogt/guitar/
Elodie Bouny	1982-	Venezuela	Conversa das flores (2016)	https://www.violaobrasileiro.com.br/partituras/conversa-das-flores-elodie-bouny-violao-solo
			Cena brasileira n. 1	http://elodiebouny.com/cena-brasileira-n1
Emily Hazrati	1998-	Inglaterra	Cloudscapes	https://www.emilyhazrati.com/works
Emma Lou Diemer	1927-	Estados Unidos	Bell song e demais obras	https://www.sheetmusicplus.com/composers/guitar/emma-lou-diemer/1800985+900041?ge=6
Erica J. Ball	-	Estados Unidos	Suite for solo guitar	http://www.ericajball.com/compositions-erica-ball/suite-for-solo-guitar
Erika Fox	1936-	Áustria	Nick's Lament e demais obras	http://www.erikafox.co.uk/list-of-music/
Erin Rogers	-	Canadá/Estados Unidos	Another Sky e demais obras	https://www.erinmrogers.com/works/
Errollyn Wallen	1958-	Inglaterra	Three Ships e demais obras	http://www.errollynwallen.com/works
Esperanza Zubieta	1963-	Espanha	A través de una ventana	http://www.esperanzazubieta.com/musica.html
Eva Beneke	1979-	Alemanha	Coming home e Say it again	http://www.evabeneke.com/store/coming-home-pdf-download
Eva-Maria Houben	1955-	Alemanha	aeolian island	https://www.wandelweiser.de/houbenscores/ew16.321.pdf
Eva Tsin	-	França	Vent d'automne e demais obras	https://www.youtube.com/watch?v=XGGqWWtLO8s
Evelyn Stroobach	1965-	Canadá	Petition	https://cmccanada.org/shop/57016/
Fabienne Magnant	1967-	França	3 pièces Ballade, Clin d'Oeil, Un, deux, toi	http://www.fabiennemagnant.com/partitions.html
Faye-Elle Silverman	1947-	Estados Unidos	Processional e demais obras	http://fayeellensilverman.com//index.php?option=com_content&task=view&id=20&Itemid=40
Felicia Sandler	1961-	Estados Unidos	Coming home I e demais obras	https://www.feliciasandlercomposer.com/music.html
Florentine Mulsant	1962-	Senegal	Quatre Préludes	https://www.laflutedepan.com/partition/214135/florentine-mulsant-quatre-preludes-op-59-guitar-e-guitare.html

Fumie Shikichi	1964-	Japão	Eight Poems	https://www.sheetmusicplus.com/title/eight-poems-sheet-music/21008251
Gabriela Battistini	1974-	Argentina	Ser (huayno) e Inocencia	http://www.epsapublishing.com/index.php?modulo=artistas&accion=ver_compositor&idartistas=338#0
Gabriella Smith	1991-	Estados Unidos	the heaventree of stars hung with humid nightblue fruit (2013)	https://www.gabriellasmith.com/works/solo
Galina Gorelova	1951-	Bielorrússia	Biblical Motifs	https://bergmann-edition.com/collections/gorelova-galina/products/gorelova-biblical-motifs
Geneviève Duchesne	1974-	Canadá	Pièces faciles	https://www.prestomusic.com/sheet-music/composers/38034--duchesne-genevieve
Georgia Ghestem	-	França	Océane	https://les-éditions-soldano.fr/produit/ocane-pour-guitare
Gillian Whitehead	1941-	Nova Zelândia	Tamatea Tutahi	https://www.gillianwhitehead.co.nz/music/solo-instrument.html
Ginette Bellavance	1946-	Canadá	Scherzo for guitar and string orchestra	https://productionsdoz.com/product/108-scherzo-for-guitar-score
Gisèle Robin-Pereau	1957-	França	La Guitare bucolique (6 pièces très faciles)	https://www.henry-lemoine.com/en/catalogue/fiche/C05214
Gloria Rodriguez-Gil	1972-	Espanha	Shalom Aleichem	https://guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?19450-Nuevo-Lanzamiento-Shalom-Aleichem-para-guitarra-de-Gloria-Rodr%EDquez-Gil
Golfam Khayam	1983-	Irã	Lost Land	https://www.stringsbymail.com/khayam-lost-land-for-solo-guitar-25733.html
Graciane Finzi	1945-	Marrocos	Non si muove una foglia	https://www.presencecompositrices.com/oeuvre/non-si-muove-una-foglia
Hanne Deneire	1980-	Bélgica	Zear	https://hannedeneire.info/compositions26774712
Helen Walker	1963-	-	Five Divertissements	https://helenwalker.musicaneo.com/sheetmusic/?cat=5467
Hilary Field	-	Estados Unidos	Cantilena e demais obras	http://www.hilaryfield.com/music.html

Hilda Paredes	1957-	México	Metamorfosis	https://hildaparedes.com/compositions/metamorfosis
Ho Wai On	1946-	China/Inglaterra	Distance e demais obras	https://www.howaion.co.uk/music.html
Ida Lundén	1971-	Suécia	Dadodado	https://hands-on-music.org/2016/03/16/ida-lunden-dadodado-2003/
Ilse Schönfelder	1951-	Alemanha	Batman! e demais obras	https://www.musicalion.com/en/scores/sheet-music/6029/ilse-sch%C3%B6nfelder?arrangementid=&arrangercontactid=&arrangementgroupid=&contactid=&content=&contributorcontactid=&d=&downloadcontactid=&epochid=&favoritecontactid=&ft=&i=&tl=&metaarrangementid=66&repertoirecontactid=&serialid=&t=&tabs=
Inés Badalo	1989-	Espanha	Policromia Vidrada e Toru	https://www.scherzoeditions.com/catalogue/strings/guitar/
Ines Peragallo	1959-	Argentina	Mirando al sur	https://www.prestomusic.com/sheet-music/products/7086844--peragallo-ines-mirando-al-sur-guitar
Ingrid Guymer	1968-	Austrália	Diorama for guitar	https://www.australianmusiccentre.com.au/product/diorama-for-guitar
Irina Kircher	1966-	Alemanha	Twilight	https://www.all-sheetmusic.com/Sheetmusic/Irina-Kircher-Guitar-Sheet-Music/
Iris Szeghy	1956-	Eslováquia	Suite de poche e demais obras	http://www.szeghy.ch/de/werke/werkverzeichnis/
Isabel Etinger	1957-	França	Jeux d'enfants	https://lempreintemelodique.com/shop/fr/partition-guitare/127-isabel-etinge-jeux-d-enfants-9790560340609.html
Hilary Tann	1947-	Gales	A Sad Pavan Forbidding Mourning	https://hilarytann.com/compositions/?series=instrumental%20solos
Jane Bentley	1957-	Escócia	Capitain Sea dog and other tunes	https://www.boosey.com/shop/product/Bentley-Jane-Captain-Sea-Dog-Other-Tunes-Solo-Guitar/904520
Janet Beat	1937-	Escócia	Arabesque	https://www.sheetmusicplus.com/title/arabesque-scenes-from-jordan-sheet-music/16337065

Janet Dunbar	1952-	Estados Unidos	Sleepdancing e demais obras	http://www.janetdunbar.com/htmls/janet-dunbar-compositions.php
Janice Giteck	1946-	Estados Unidos	Puja: five pieces for solo guitar	http://frogpeak.org/fpartists/fpgiteck.html
Jeanne Artemis	1980-	Alemanha	4 erloschene Bilder	https://jeanneartemis.com/
Jeanne zaidel-rudolph	1948-	África do Sul	Five african sketches e Catch me if you can	https://www.samroscores.org.za/composer/jeanne-zaidel-rudolph/
Jennah Vainio	1972-	Finlândia	Driven e Leftoverture	https://www.prestomusic.com/sheet-music/composers/80773/browse?instrument=678
Joan Tower	1938-	Estados Unidos	Clocks	https://www.stringsbymail.com/sheet-music-3/classical-guitar-168/solo-guitar-1244/t-u-1471/tower-joan-1424/
Judith Bingham	1952-	Inglaterra	Moonrise	https://www.editionpeters.com/product/moonrise/ep71166
Kitty Brazelton	1955-	Estados Unidos	Four short subjects	https://www.kitbraz.info/solo-performer-scores/mrpuz6mp5z6as12u9pddnpjgnk9q57
Karen Amrhein	1970-	Estados Unidos	About the Shire e demais obras	http://www.karenamrhein.com/order.html
Karen Arango	1986-	Colombia	Aroma a café (Bambuco) 2020	Gravação por Karen Arango: https://www.youtube.com/watch?v=0q754QLGoNQ
Karen P. Thomas	1957-	Estados Unidos	Rhapsodic Ignition	https://karenpthomas.com/new-rfew/
Karin Wetzel	1981-	Alemanha	Amorphose I	https://www.babelscores.com/catalogs/instrumental/4039-amorphose-i4039
Karlin Greenstreet Love	1956-	Estados Unidos	Sweet Lemons: Dances for Broken Strings e demais obras	http://karlin-love.doomby.com/pages/scores.html
Kate Moore	1979-	Austrália	Tangible	https://www.australianmusiccentre.com.au/product/tangible-solo-guitar
Katerina Stamatelous	1951-	Grécia	BlueMoons e demais obras	https://www.katerinastamatelos.com/compositions-list.html
Katherine Saxon	-	Estados Unidos	Three Short Pieces for Solo Guitar	http://katherinesaxon.com/music.html
Kathryn Salfelder	1987-	Estados Unidos	Whispering into the night	http://kathrynsalfelder.com/solo-chamber/

Kati Agócs	1975-	Canadá	Canzona	https://www.katiagocs.com/printed-music/canzona
Katia Makdissi	1970-	Canadá	Deux airs de guitare	https://www.sheetmusicplus.com/title/deux-airs-de-guitare-digital-sheet-music/20207506
Katia Tiutiunnik	1967-	Austrália	Danza delle fate arabe	https://www.australianmusiccentre.com.au/product/danza-delle-fate-arabe-per-chitarra
Kendra Harder	-	Canadá	Babbit	https://www.kendraharder.com/babbit.html
Keyla Orozco	1969-	Cuba	Nengón Transformation 3	http://www.keylaorozco.com/nengoacuten-transformation-3.html
Kirsten Milenko	1993-	Austrália	à l'aube e demais obras	https://www.kirstenmilenko.com/music
Kirsten Volness	1980-	Estados Unidos	Instinct	https://www.kirstenvolness.com/music.htm
Larisa Vrhunc	1967-	Eslovênia	Pietà	https://femalecomposers.org/artists/vrhunc-larisa/
Laura Chavez-Blanco	1961-	México	Vuelo e demais obras	lchb.lcb@gmail.com
Laura Kaminsky	1956-	Estados Unidos	Spirit Lost and Found	http://billholabmusic.com/store/index.php?main_page=advanced_search_result&search_in_description=1&keyword=spirit+lost
Laura Snowden	-	Inglaterra/ França	The strange world of spiders e demais obras	http://www.laurasnowden.co.uk/scores
Laura Vega Santana	1978-	Espanha	El hombre que plantaba árboles	https://www.youtube.com/watch?v=QIB9RUPzeAs
Laura Zanolli	-	Itália	Inanimate Ere	https://davinci-edition.com/product/dv-10694/
Laurence Maufroy	1981-	França	Vertige e demais obras	https://www.prestomusic.com/sheet-music/composers/98544/browse?instrument=678
Laurie Randolph	1950-	Estados Unidos	Sea suite	https://www.prestomusic.com/sheet-music/composers/76556--randolph-laurie
Libby Larsen	1950-	Estados Unidos	Argyle Sketches e demais obras	https://libbylarsen.com/catalog
Lilith Guegamian	1971-	Armênia	Vestiges d'un château de sable e demais obras	https://en.lilithguegamian.com/partitions

Litha Efthymiou	-	Inglaterra	States of Ice Diamond Dust	https://www.sheetmusicplus.com/title/states-of-ice-diamond-dust-sheet-music/19959538
Li-Ying Wu	1978-	Taiwan	Canarie	https://edition-s.dk/music/li-ying-wu/canarie
Lizle Martínez	1990-	Paraguai	Alecrim	https://www.youtube.com/watch?v=6mf17l67etw
Louise Drewett	1989-	Inglaterra	Tree of Hundreds	https://louisedrewett.com/music/
Lucie Prod'homme	1964-	França	Bestiaire pour guitare	https://www.lucieprodhomme.fr/partitions.html
Ludmilla Ivanova	-	Rússia	25 Etudes for guitar e demais obras	https://compozitor.spb.ru/eng/google/?q=ludmila%20ivanova
Madeleine Isaksson	1956-	Suécia	Far...	https://madeleineisaksson.com/sites/default/files/pdf/far.pdf
Madeleine Ruggli	1964-	Suíça	Spuren Geritzt	https://www.musicshopeurope.com/spuren-geritzt-tme%20604
Marcela Pavia	1957-	Argentina	Fideal e demais obras	http://www.marcelapavia.com/html/catalogo.htm
Margriet Verbeek	1957-	Holanda	7 Performance Pieces e demais obras	https://www.margrietverbeek.nl/
Maria Angeles Sanchez Benimeli	1943-	Espanha	Suite melódica e demais obras	http://www.editorialalpuerto.es/autores/sanchez-benimeli-maria-angeles/1343/?order=titulo
Maria Camahort	-	Espanha	Ponent	https://mariacamahort.com/composition/#
Maria Gabriella Zen	1957-	Itália	Cinque Studi per chitarra	https://www.mariagabriellazen.it/en/compositions
Maria Grenfell	-	Malásia	Four Leunig pieces	https://www.australianmusiccentre.com.au/product/four-leunig-pieces-escore
Maria Linnemann	1947-	Holanda	13 pieces for guitar solo	https://pdfcoffee.com/maria-linnemann-13-pieces-for-guitar-solo-classical-sheet-music-pdf-free.html
Maria Mannone	1985-	Itália	Due diverse soluzioni	http://www.mariamannone.com/estratti_partiture/Due_diverse%20soluzioni.pdf
Maria Rosa Gil Bosque	1930-	Espanha	Melancolia	https://www.guitarrasdeluthier.com/es/p/partitura-melancolia/1586

Mariangeles Sanchez Benimeli	1943-	Espanha	Preludio Bachiano e demais obras	http://www.sanchezbenimeli.com/e-works.html#totop
Marleen Castele	1957-	-	Tres piezas con caracter sudamericano	https://www.partitura.be/en/artikel/72593/Tres-Piezas-con-Caracter-Sudamericano/Marleen-Castele
Mason Bynes	1997-	Estados Unidos	Zeus	https://www.masonbynes.org/music-media
Melinda Wagner	1957-	Estados Unidos	Arabesque	https://www.sheetmusicplus.com/title/arabesque-sheet-music/1791960
Melody Eötvös	1984-	Austrália/Estados Unidos	Beyond Lilith	http://melodyeotvos.com/work/work_lilith.html
Meme Chacon	1935-?	Espanha	Aires flamencos, 5 volumes	https://www.trito.es/es/tienda/articulo/3461/aires-flamencos-de-andalucia-num-5
Mercedes Zavala	1963-	Espanha	Mariposa, ¿qué sueñas?	https://mercedeszavala.blogspot.com/search?q=partitura
Meredith Connie	-	Austrália	Quarantine Station Variations for solo guitar e demais obras	https://www.meredithconnie.com/compositions
Michèle Reverdy	1943-	Egito	Triade e demais obras	http://www.michelereverdy.com/pages/oeuvres_par_instrument.php
Michelle Nelson	1987-	Dinamarca	La despedida e demais obras	https://www.michellenelson.com.au/store
Minna Leinonen	1977-	Finlândia	Kirkas, hämärä, kirkas	https://nuotisto.s3-eu-west-1.amazonaws.com/store/216a88a91872c6d1db61bcfe30c843e4372237e36f05f24ec36be7bbeb97
Mira Pratesi	1923-	Itália	Ballatelle	https://www.prestomusic.com/sheet-music/products/7402817--pratesi-ballatelle
Mirta Alvarez	1979-	Argentina	Huellas de luz (2011)	http://www.mirtaalvarez.com.ar/arreglos-composiciones
Molly Joyce	1992-	Estados Unidos	Electricity e demais obras	https://www.mollyjoyce.com/solo
Monica Houghton	1954-	Estados Unidos	Blue Shuffle	https://www.monicaoughton.com/works/blue-shuffle/

Monika Rost	1943-	Alemanha	10 Stücke für Gitarre	https://www.stretta-music.com/en/monika-10-stuecke-fuer-gitarre-nr-489109.html
Muriel Anderson	1960-	Estados Unidos	Friendship e demais obras	https://murielanderson.com/music/sheet-music/#solo
Nadia Borislova	1969-	Rússia/México	Sonnet e demais obras	https://www.all-sheetmusic.com/Sheetmusic/Partitions-Nadia-Borislova-guitare/
Nadia Gerber	1972-	França	Caravelle	https://lempreintemelodique.com/shop/en/guitar/97-nadia-gerber-caravelle-9790560340456.html
Naoko Tsujita	-	Japão	Gamelan Suite	https://www.naokomusic.com/compositions
Natalia Dominguez Rangel	1981-	Colômbia	Rain without rain	https://www.babelscores.com/catalogs/instrumental/6963-rain-without-rain6963
Nelly Decamp	1969-	França	Trois Preludes a l'été e demais obras	http://www.nellydecamp.com/compmpo.php
Nicole Clément	1946-	Suíça	Valse pour Oliver e demais obras	https://www.laflutedepan.com/partition/43619/yvon-rivoal-repertoire-du-guitariste-volume-2-partition-guitare.html
Nicole Murphy	1983-	Austrália	Divulsion	https://www.nicolemurphy.com.au/divulsion-2017
Nicole Philiba	1937-	França	Sequences 1	https://www.prestomusic.com/sheet-music/products/7755103--nicole-philiba-sequences-volume-1-sequence-1
Nicole von Hochschwarter	-	Áustria	Arpeggios and Friends e demais obras	https://www.nihogi.at/publikationen/
Nina Aristova	1964-	Rússia	Prelude and Fugue	https://qdoc.tips/the-russian-collection-vol-7-pdf-free.html
Nina Danon	1989-	França/Itália	(F)rammenti	https://www.ninadanon.com/works
Noelia Escalzo	1979-	Argentina	Milonga para un amigo e demais obras	http://www.noeliaescalzo.com/
Noriko Hisada	1963-	Japão	Phase	https://www.boosey.com/shop/rod/Hisada-Noriko-Phase-Guitar/2460676
Olga Amelkina-Vera	1976-	Bielorrússia	Ensueño y danza e demais obras	https://olgaamelkinavera.com/compositions/

Olga Virezoub	1975-	Rússia	Singa Nebah	http://olgavirezoub.kulturserver-nds.de/
Olivia Kieffer	1980-	Estados Unidos	Texture of Activity Suite e demais obras	https://oliviakieffer.com/guitar/
Paola Livorsi	1967-	Itália	Floe	https://core.musicfinland.fi/works/floe
Pascale Criton	1954-	França	La ritournelle et le galop	https://www.sheetmusicplus.com/title/la-ritournelle-et-le-galop-sheet-music/19472460?ac=1&aff_id=50330
Pascale Jakubowski	1960-	Argélia	Exil e demais obras	https://www.babelscores.com/PascaleJakubowski
Patricia Julien	-	Estados Unidos	After Many Days Without Rain	https://composers.com/composers/various-collections-and-antologies/nights-transfigured
Patrizia Frammolini	1961-	Itália	Sweet is the guitar	https://www.edizionicurci.it/printed-music/scheda.asp?id=19845
Persis Vehar	1937-	Estados Unidos	Time Studies e demais obras	https://www.persisvehar.com/works.html
Pierrette Mari	1929-	França	Concerto Guitare	https://www.prestomusic.com/sheet-music/composers/21768/browse?instrument=678
Pilar Jurado	1968-	Espanha	Zahir	https://www.musikarte.net/libros-musica-partituras/zahir
Rachel Larin	1961-	Canadá	Fantaisie op. 28	https://www.sheetmusicplus.com/title/fantaisie-op-28-digital-sheet-music/19864214
Rhian Samuel	1944-	País de Gales	Naming the Flowers	https://www.rhiansamuel.com/p/catalque-p-6f.html
Riikka Talvitie	1970-	Finlândia	Bow-wow	https://www.riikkatalvitie.com/works
Rikako Watanabe	1964-	Japão	Suite pour guitare	https://lempreintemelodique.com/shop/en/guitar/85-rikako-watanabe-suite-pour-guitare-9790560340395.html
Roberta Silvestrini	1964-	Itália	Pour toi e demais obras	http://www.federazioneceamat.it/index.php?id=5.1&lg=en&pag=recordings&cat=comp&let=S&wh=716
Rosa Gil del Bosque	1930-	Espanha	Evocacion romantica	https://www.nkoda.com/instrument?ref=b613b04b-ce12-43de-902c-af2e5e7c7c8a
Rita Torres	1977-	Portugal	Si amanece, nos vamos e demais obras	http://www.ritatorres.eu/composing-pieces_byinstrumentation.html

Ruta Paidere	1977-	Letônia	Different Lights	https://www.verlag-neue-musik.de/verlag/product_info.php?language=en&info=p2350_Different-Lights.html
Ruth Nunn	1954-	-	Moods	https://www.ebay.co.uk/itm/224307983240
Sally Beamish	1956-	Inglaterra	Madrigal	https://www.sallybeamish.com/single-post/2019/04/10/madrigal
Sanae Ishida	1979-	Japão	Jaunes Mouvements	https://www.babelscores.com/fr/catalogs/instrumental/jaunes-mouvements
Sanja Plohl	-	Eslovênia	Fugue e demais obras	https://www.sanjablohl.com/scores/
Smaro Gregoriadou	-	Grécia	Balkan Dances for solo guitar e demais obras	https://www.smarogregoriadou.com/original-compositions/
Sofia Gubaidulina	1931-	Rússia	Serenade	https://kupdf.net/download/sofia-gubaidulina-serenade-590ff50bdc0d607749959eb8_pdf
Sonia Bo	1960-	Itália	Dream piece	http://www.soniabo.eu/dream-piece/
Sonia Megias Lopez	1982-	Espanha	Estudio para guitarra zurda	https://edicionesdelantal.es/producto/osm94/
Ssu-Yu Huang	1970-	Taiwan	Morning Sunshine at the Temple e demais obras	http://musicated.com/syh/en/works_solo_guitar.htm
Stella Bendetowicz	1981-	Rússia	Invitation e The way you are	https://editions-soldano.fr/1970/01/01/bendetowicz-stella/
Suzanne Giraud	1958-	França	Eclosion	https://www.henry-lemoine.com/fr/catalogue/fiche/JJ16380
Tania Leon	1943-	Cuba	Bailarin	https://www.jwpepper.com/Bailarin/10810905.item#.YgREft_MJ_PY
Tatiana Stachak	1973-	Alemanha	Milonga e demais obras	http://tatianastachak.pl/?lang=de
Teresa Catalan	1951-	Espanha	El primer juguete	https://www.sheetmusicplus.com/title/el-primer-juguete-sheet-music/19771743
Teresa Procaccini	1934-	Itália	For guitar op. 237 e demais obras	https://www.teresaprocaccini.it/categoria-prodotto/partiture/musica-da-camera/
Thérèse Brenet	1935-	França	Des Grains de Sable D'Or Aux Mains -	http://www.classicalmusicnow.com/brenet.htm

			Concerto for Guitar and Orchestra e demais obras	
Tina Ternes	1969-	Alemanha	Fünf Stücke	https://www.tina-ternes.de/werk-verzeichnis/gitarre
Tsippi Fleischer	1946-	Israel	To the fruits of my land op.8	https://www.imi.org.il/To-the-Fruits-of-My-Land-Tsippi-Fleischer-guitar-solo-Scores
Valerie Hartzell	1974-	Inglaterra	Wanderlust e Three Nordic Sketches	https://www.valeriehartzell.co.uk/scores-for-purchase
Véronique Dufour	1964-	França	Quatre quarts	https://www.fortin-armiane.fr/oeuvres-pour-guitare-16/quatre-quarts-pour-guitare-369.html
Véronique Gillet	1957-	Bélgica	Hommage à Schubert	https://productionsdoz.com/product/2581-hommage-a-schubert
Virginia Yep	1960-	Peru	Serenata peruana e demais obras	https://virginiayep.de/#books
Ximena Matamoros	1958-	Chile	Mixturas	http://www.editorialnacional.cl/producto/mixturas/
Yenne Lee	1987-	Coréia do Sul	Arirang Fantasy	https://www.yennelee.com/product/sheet-arirang-fantasy-yenne-lee-%ec%9d%b4%ec%98%88%ec%9d%80/
Ying-Chen Kao	-	Twain/Estados Unidos	Lilac . Star . Bird e demais obras	https://yingchenkao.com/
Yuksel Koptagel	1930-	Turquia	Tamzara	https://www.sheetmusicplus.com/title/tamzara-sheet-music/21174077
Yvonne Bloor	-	Inglaterra	Absent Friend e demais obras	https://yvonnebloor.com/?page_id=118
Žibuoklė Martinaitytė	1973-	Lituânia	Aires de Ugnis	http://zibuokle.com/solo/index.html