

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Tania Mello Neiva

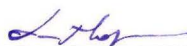
**Cinco Mulheres Compositoras na
Música Erudita Brasileira
Contemporânea**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas
para a obtenção
do título de Mestre em Música

Orientadora:

Profª. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira

Este exemplar é a redação final da Dissertação
defendida pela Sra. Tania Mello Neiva e aprovada pela
Comissão Julgadora
em 25.09.2006



Profª. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira
Orientadora

Campinas

2006

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

N319c	Neiva, Tânia Mello. Cinco mulheres compositoras na música erudita brasileira contemporânea. / Tânia Mello Neiva. – Campinas, SP: [s.n.], 2011. Orientador: Lenita Waldige Mendes Nogueira. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Música - História e crítica. 2. Música - Brasil - Séc. XX. 3. Compositoras. 4. Composição (Música) I. Nogueira, Lenita Waldige Mendes, 1956-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	---

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Five Women Composers in Contemporary Classical brazilian Music.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Music - History and criticism

Music - Brazil - 20th century

Women composers

Composition (Music)

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Lenita Waldige Mendes Nogueira [Orientador]

José Roberto Zan

Janete El Hauli

Claudio Richerme de Oliveira Azevedo

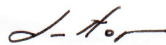
Data da Defesa: 25-09-2006

Programa de Pós-Graduação: Música

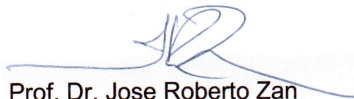
Folha de Aprovação

Instituto de Artes **Comissão de Pós-Graduação**

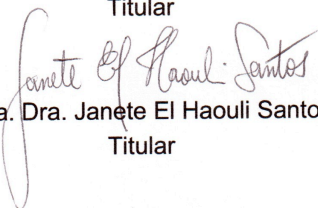
Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pela Mestranda Tânia Mello Neiva - RA 992488 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira
Presidente



Prof. Dr. Jose Roberto Zan
Titular



Profa. Dra. Janete El Haouli Santos
Titular

Dedico este trabalho ao Valério,
meu amor e companheiro de
todas as horas e aos meus pais e
irmãos, meus melhores amigos
por quem cultivo amor, carinho e
respeito infindáveis.

Agradecimentos

À FAPESP, que tornou possível essa pesquisa. À minha orientadora Lenita e ao professor ZAN.

À Valério, meu companheiro, presente em todos os momentos e, de certa forma, também responsável pelo trabalho.

A minha mãe e meu pai, Nena e Augusto. Minhas grandes referências, meus modelos. Meus melhores amigos, que tornaram possível essa dissertação.

Aos meus irmãos Júlia, Sara e Lucas. Queridos demais. Que me ajudaram em todos os momentos do trabalho.

À minha avó, Joana, à Yonne, aos meus tios e primos... À minha família que é tão importante para mim!

À Maria de Lourdes e Nazareno, que deram toda força e estrutura para que esse trabalho se realizasse.

À Cleide presente praticamente todos os dias de minha vida, partilhando os sucessos e fracassos e sempre muito querida!

À Henrique, um grande amigo que entrou para a família.

Aos meus amigos queridos Iarinha, Sandra, Tânia, Amanda, Marcelo, Sabrina, Ananay, Gimena, Letícia, Mairah, Fabio, Alê, Lelê, Luquinhas, Henrique, Mário, Gui, Carol e Dimitri, Enio, Rejane, Leonel, Marcinha e Baratão, Dayse e Bala, Verônica e Emil, Sebastien e Irina, Armando e Fernando, Baixinho, Maria, Amanda, Camilo e Milena e a todos os amigos que não foram citados diretamente mas que estão sempre presentes em meu pensamento e coração.

Amigos que deram força e tiveram paciência em esperar e esperar essa dissertação ser concluída...

Às compositoras Denise, Vânia, Marisa, Jocy e Maria Helena e seus familiares, que

aceitaram serem estudadas e me receberam em suas casas e em suas vidas.

Aos meus eternos professores e amigos Teca, Dimos, Shinobu, TeCris.

Ao Lino, à Frida e ao Theremin.

Ao meu cello que teve de ficar um tempo em silêncio

Resumo

A pesquisa consiste em discutir a inserção da mulher no *campo* da composição musical erudita brasileira na segunda metade do século XX através do estudo de caso. Foram escolhidas cinco compositoras: Maria Helena Rosas Fernandes (1933), Jocy de Oliveira (1936), Marisa Rezende (1944), Vânia Dantas Leite (1945) e Denise Garcia (1955). A partir da metodologia da *história oral*, baseada principalmente em coleta de dados, entrevistas e análise de documentos primários, juntamente com a metodologia de pesquisa de história de conteúdo, caracterizada pela pesquisa bibliográfica fundamentalmente, foram elaboradas as trajetórias de cada compositora, enfocando a composição musical em suas vidas. Trabalhamos com alguns conceitos específicos para realização das análises e da reconstrução do *campo*, tais como: *campo* e *dominação masculina* desenvolvidos por Pierre Bourdieu e de *geração* por Karl Mannheim. Procuramos compreender a maneira como essas mulheres se tornam compositoras dado uma realidade caracterizada pela quase ausência feminina nesse campo, apesar das inúmeras conquistas da mulher durante o século XX, no Brasil e no mundo.

Palavras chave:

Música - História e Crítica; Música – Brasil – Século XX; Compositoras; Composição (musical)

Abstract

This research aims to analyze woman inclusion in the Brazilian classical music composition *field* in the second half of the twentieth century, through the *case investigation*. Five composers were chosen: Maria Helena Rosas Fernandes (1933), Jocy de Oliveira (1936), Marisa Rezende (1944), Vânia Dantas Leite (1945) and Denise Garcia (1955). From the *oral history methodology*, based primary in data collection, interviews and analysis of primary documentation, together with the *content history research methodology*, based in bibliographic research, the biographies of each composers were elaborated, focusing the musical composition in their lives. We worked with some specific concepts for the realization of the analysis and the *field* re-construction, such as *Field* and *Male Domination* developed by Pierre Bourdieu and *Generation* by Karl Mannhein. We try to understand the way this women became composers inside a reality characterized by an almost female absence in this field, spite the incalculable woman conquests through the twentieth century, in Brazil and the World.

Key Words:

Music – History and Criticism; Music – Brazil - Twentieth Century; Women Composers, Composition (music)

Lista de Figuras

Figura 1: Esquema sinóptico das oposições pertinentes (feminino e masculino) Fonte: Bourdieu, 2003.....	19
Figura 2: Porcentagem de homens e mulheres matriculados no curso de bacharelado de Composição e regência da UNESP entre os anos de 1993 e 2004. Fonte: Anuário estatístico UNESP 2005.....	91
Figura 3: Porcentagem de homens e mulheres matriculados no curso de bacharelado em composição da Unicamp entre os anos de 1992 e 2006. Fonte: COMVEST – Vestibular Unicamp 1992 – 2006.....	92
Figura 4: Porcentagem de compositores homens e mulheres brasileiros participantes do BIMESP de 1996 a 2006. Fonte: Site eletrônico do compositor Flô Meneses.....	135
Figura 5: Cidades do Sul de Minas Gerais da Região de Itajubá em perspectiva em relação ao Estado de Minas Gerais e ao Brasil. Fonte: Sítio eletrônico: City Brazil , 2000/2005.....	160

Lista de Tabelas

- Tabela 1:** Festivais, Encontros, Seminários, Bienais e Mostras que abordam a Composição Musical Erudita Brasileira Atuais.
Fonte: Diversas fontes primárias – catálogos, anuários, programas etc.....102
- Tabela 2:** Concursos e Prêmios de Composição Musical Erudita no Brasil Atuais.
Fonte: Diversas fontes primárias – catálogos, anuários, programas etc.....110
- Tabela 3:** Número aproximado de reportagens ou artigos sobre compositoras populares e eruditas na Folha de São Paulo de 1994 a 2003
Fonte: Arquivo Folha de São Paulo 1994 – 2003.....120
- Tabela 4:** Rádios com programação com música erudita brasileira atuais vinculadas e não vinculadas à universidade.
Fonte: Diversas fontes primárias – catálogos, anuários, programas etc.....125
- Tabela 5:** Número de apresentações de obras de compositores brasileiros nas principais orquestras do Rio de Janeiro (OSB, OPPM) e São Paulo (OSESP, OSM), e em algumas outras orquestras e grupos de 2002 a 2004.
Fonte: Diversas fontes primárias – catálogos, anuários, programas etc.....132

Sumário

1. INTRODUÇÃO.....	1
2. PARTE I	
2.1 Capítulo I – Linhas teóricas e metodológicas da pesquisa.....	9
2.1.1 – campo.....	12
2.1.2 – dominação masculina	16
2.1.3 – geração.....	26
2.1.4 – a história de vida.....	31
2.2 Capítulo II – Contextualização Histórica – principais movimentos da composição musical erudita brasileira no século XX.....	39
2.2.1 – virada do século: música européia brasileira	41
2.2.2 – modernismo na música.....	45
2.2.3 – música viva.....	49
2.2.3.1 – música viva paulista.....	54
2.2.3.2 – ruptura do grupo.....	55
2.2.4 – nacionalismo brasileiro e as cartas abertas aos músicos e críticos do Brasil.....	58
2.2.5 – Música contemporânea brasileira.....	62
2.2.5.1 – Grupo Música Nova.....	65
2.2.5.2 – música contemporânea fora de São Paulo.....	69
2.2.5.3 – as décadas de 1970 e 1980.....	72
2.3 Capítulo III – Notas para formação do campo da composição musical erudita brasileira a partir da segunda metade do século XX.....	77
2.3.1 – os espaços de formação musical.....	81
2.3.2 – festivais, bienais, encontros, seminários e concursos.....	93
2.3.2.1 – festivais e afins.....	97
2.3.2.1 – concursos e prêmios.....	104
2.3.3 – da crítica.....	111
2.3.4 – outros fatores e espaços consagradores.....	122
3. PARTE II	

3.1 Capítulo IV – A trajetória de cinco compositoras brasileiras	139
3.1.1 – Maria Helena Rosas Fernandes	142
3.1.2 – Jocy de Oliveira	159
3.1.3 – Marisa Rezende	177
3.1.4 – Vânia Dantas Leite	191
3.1.5 – Denise Garcia	205
3.2 Capítulo V – A inserção da mulher no campo da composição musical erudita brasileira na segunda metade do século XX	225
3.2.1 – formação – piano – família	227
3.2.2 – estudo de composição	233
3.2.3 – casamento e família	237
3.2.4 – reconhecimento	241
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	247
BIBLIOGRAFIA	253

I. INTRODUÇÃO

Este trabalho analisa a trajetória de cinco mulheres compositoras e sua inserção no campo da composição da música erudita brasileira contemporânea, por meio do estudo de caso. As compositoras estudadas são as seguintes: Maria Helena Rosas Fernandes, Jocy de Oliveira, Marisa Rezende, Vânia Dantas Leite e Denise Garcia. O principal objetivo da pesquisa é compreender como se dá a inserção dessas compositoras no heterogêneo campo da composição musical erudita brasileira a partir da segunda metade do século XX, levando em consideração importantes transformações históricas, sociais, políticas e culturais, que ocasionaram mudanças gradativas da condição da mulher na sociedade brasileira contemporânea.

No início do século a atividade social da mulher era bem definida, cabendo-lhe a tarefa de cuidar do setor privado da família. A mulher não podia se tornar figura pública sem sofrer discriminação e marginalização, com ataques sistemáticos na imprensa e eventos sociais, por exemplo. É a partir somente das três primeiras décadas do século que os papéis da mulher e do homem começam a ser questionados no Brasil. Aos poucos a mulher sai de casa para trabalhar e contribuir com a renda familiar, estudar e adquirir uma profissão, ter uma formação e ser formadora de conhecimento, expor-se em uma sociedade na qual o público era reservado à figura masculina.

O estudo aborda alguns conceitos desenvolvidos pelo sociólogo francês Pierre

Bourdieu, como o de *campo* e de *dominação masculina*, pondo em questão a noção de que durante o século XX teria ocorrido verdadeira transformação social com a emancipação feminina, evidenciada, entre outros, pelos cargos públicos que a mulher teria passado a ocupar. Não restam dúvidas que a mulher passou a ocupar espaço público e a colaborar na renda familiar, como bem ilustram as estatísticas relativas à inserção da mulher nas mais diversas profissões e áreas. No entanto, não necessariamente o fato acarretou mudança na concepção dos valores associados ao homem e à mulher, ou ao masculino e o feminino.

Para Bourdieu, a verdadeira pesquisa histórica das relações entre os sexos não pode se contentar em descrever as transformações da condição da mulher no decorrer dos tempos, porque, se o fizesse, deixaria forçosamente de lado a investigação cuidadosa sobre os fatores geradores dos diferentes valores associados à mulher e ao homem, bem como a concepção de mulher e homem, ou do feminino e masculino, além da análise das condutas propriamente femininas e masculinas, responsáveis pelos fatores de *dominação*. Para Bourdieu:

O verdadeiro objeto de uma história das relações entre os sexos é, portanto, a história das combinações sucessivas (...) de mecanismos estruturais (como os que asseguram a reprodução da divisão sexual do trabalho) e de estratégias que, por meio das instituições e dos agentes singulares, perpetuaram, no curso de uma história bastante longa, e por vezes à custa de mudanças reais ou aparentes, a estrutura das relações de dominação entre os sexos (...) (BOURDIEU, 2003, p. 101).

Por meio da análise das estruturas responsáveis pela criação e perpetuação de uma certa disposição cultural (abrangendo o comportamento, como valores e crenças), é

possível conhecer, ao longo da história e dos agentes inseridos nela direta ou indiretamente, a forma de reprodução de uma possível *dominação* e, a partir dessa consciência, reconstruir a história e, se for o caso, poder pensar estratégias de mudança e transformação.

Nessa perspectiva, a pesquisa é dividida em duas partes. A primeira é destinada à conceituação e à investigação histórica dos principais movimentos e das estruturas reprodutoras da composição musical erudita brasileira. No primeiro capítulo foram abordados os principais conceitos e metodologias que foram utilizados na pesquisa, a saber, *campo* e *dominação masculina*, desenvolvidos por Pierre Bourdieu, e *geração*, desenvolvido pelo sociólogo Karl Mannheim. A metodologia adotada é a da história de conteúdo, por meio de pesquisa bibliográfica e história oral, através de levantamento e análise de documentos primários e realização de entrevistas.

Vale ainda ressaltar que a metodologia utilizada para as entrevistas, apoiadas na história oral, caracterizou-se, principalmente, pela técnica de entrevista *aberta*, na qual o entrevistador/pesquisador estabelece uma conversa com o depoente sobre algum tema determinado. No caso da presente pesquisa para todas as primeiras entrevistas com cada uma das cinco compositoras a pergunta de fundo foi: *Como você se tornou compositora?* Elas eram instigadas a falar sobre sua inserção no campo da música e da composição musical, abordando, para tanto, memórias de toda a sua vida, desde a primeira aula de música na infância e as primeiras influências para o surgimento do desejo de estudar e se dedicar à composição musical até os dias de hoje. A partir dessa primeira abordagem outras entrevistas foram realizadas trazendo questões mais específicas, sobre algum assunto

determinado relativo a cada trajetória. Por conta do caráter aberto das entrevistas, elas se tornaram grandes depoimentos, totalizando aproximadamente 18 horas.

No segundo capítulo procurou-se fazer uma contextualização histórica situando os principais movimentos musicais no Brasil ao longo do século XX, de acordo com a historiografia da música brasileira. O terceiro capítulo, e último da primeira parte da pesquisa, é uma reconstrução do campo da composição musical erudita brasileira a partir da segunda metade do século XX, no qual foram elucidadas as principais instituições de formação, consagração e reprodução desse bem simbólico, buscando evidenciar a posição da mulher dentro dele, quer em termos quantitativos e qualitativos.

A segunda parte da pesquisa diz respeito ao estudo de caso das cinco compositoras estudadas nessa pesquisa. Foram registradas suas trajetórias, com ênfase na inserção das compositoras no campo da composição musical. Fator importante para compreender a inserção das compositoras em um campo dominado pela cultura masculina, foram as entrevistas realizadas com cada uma delas, além-da documentação levantada durante a pesquisa e da bibliografia existente sobre elas. O quinto capítulo procura estabelecer relações entre as cinco compositoras e a maneira como elas se inserem no campo. O sexto tece as considerações finais da pesquisa.

Vale ressaltar que a escolha das compositoras está relacionada às “tendências” principais da composição musical erudita brasileira contemporânea, abrangendo ainda diferentes gerações e atuações profissionais.

Neste sentido, duas das compositoras escolhidas representam a faixa etária dos setenta anos de idade e participam da vida musical brasileira sem estar vinculadas à carreira universitária que, como veremos, desempenhará papel fundamental para a composição musical erudita do país a partir do final da década de 1960. São elas as compositoras Maria Helena Rosas Fernandes, mineira nascida em 1933 e Jocy de Oliveira, paranaense nascida em 1936. Em níveis e nichos diferentes, ambas conquistaram certo reconhecimento. Além de trabalhar com a música para concerto tradicional (utilizando muitas vezes elementos da música indígena brasileira), Maria Helena idealizou e realizou o Encontro Internacional de Mulheres Compositoras, o qual já contou com três (1993, 1995 e 2004, respectivamente) e está à caminho da quarta. Maria Helena ganhou alguns concursos ao longo de sua vida e freqüentemente representa a música brasileira em eventos fora do Brasil, como convidada. Jocy de Oliveira foi uma exímia pianista de música contemporânea. Sempre ligada às mais novas tendências em música, foi uma das primeiras compositoras no Brasil a trabalhar com suporte eletrônico e a realizar *happenings*. Sua obra mais significativa encontra-se no *teatro musical* ou *ópera*, nos quais utiliza, na maioria das vezes, recursos multimidiáticos. É uma das compositoras brasileiras mais reconhecidas, tanto no Brasil como no exterior, tendo gravado oito CDs de composições próprias e publicado quatro livros, sendo um autobiográfico, além de ser citada em praticamente todos os livros e dicionários que abordam a produção musical brasileira desse período publicados no Brasil e outros publicados no exterior, sobretudo Estados Unidos e Inglaterra.

As outras três compositoras fazem parte de uma geração ligada à universidade.

Marisa Rezende e Vânia Dantas Leite, representando a faixa etária dos sessenta anos e Denise Garcia a dos cinquenta.

Marisa Rezende, carioca de 1944, é compositora, pianista e professora. Atuou durante mais de vinte anos no curso de música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, lecionando diversas disciplinas teóricas e de composição musical. É fundadora da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM, e tem participado ativamente das Bienais de Música Brasileira Contemporânea além de ter obras tocadas em países da Europa, América do Sul e Estados Unidos. A obra mais significativa da compositora encontra-se na música de câmara para instrumentos tradicionais.

Vânia Dantas Leite, também carioca, de 1945, foi uma das primeiras compositoras a trabalhar com música eletroacústica no país. Também de carreira acadêmica, é professora de composição eletroacústica na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, UNIRIO, onde lecionou diversas disciplinas teóricas, como análise e harmonia. Conquistou reconhecimento no Brasil e no exterior participando com certa frequência dos principais eventos de música contemporânea, principalmente de música eletroacústica.

E, por fim a paulistana Denise Hortência Lopes Garcia, de 1955. Tendo atuado com música para cena por diversos anos e trabalhado como professora de música para dança na Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, onde hoje é professora de composição e vem produzindo uma obra variada, que vai desde a música tradicional para concerto até a música eletroacústica e música para cena. Tem participado também dos mais

importantes eventos da música contemporânea e, sobretudo, como Vânia Dantas Leite, da música eletroacústica no país e no exterior. Desenvolve importantes funções no meio acadêmico, sendo a única mulher a ocupar a cadeira de professora de composição musical erudita nas três universidades paulistas.

A principal dificuldade encontrada durante esta pesquisa foi com relação à bibliografia. A maioria das informações sobre as instituições que constituem o campo da composição musical erudita brasileira contemporânea foi encontrada em guias e documentação primária. Também no que diz respeito à condição da mulher na composição musical erudita contemporânea brasileira pouco se encontrou. Finalmente é um trabalho que procurou, nas devidas proporções, sistematizar os dados referentes ao campo da música erudita brasileira contemporânea, bem como trazer para debate na musicologia brasileira a atuação e o papel da mulher, evidenciando as possíveis relações de *dominação masculina* reproduzidas por todos e das possíveis reinvenções dos papéis da mulher e do homem, através das mais variadas estratégias de superação da *dominação masculina*, presentes nas trajetórias das compositoras escolhidas.

2.1 – Capítulo I

Linhas teóricas e metodológicas da pesquisa

Acreditando como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. (GEERTZ, 1989, p.15).

A pedra de toque é a leitura crítica, a interpretação fiel, a busca do significado que transcende aquela biografia: é o nosso trabalho, e muito belo seria dizer, a nossa luta. (BOSI, 2003, p.69).

O estudo a que nos propusemos, a saber, o da discussão da inserção da mulher no *campo* da composição musical erudita brasileira na segunda metade do século XX, requer a apresentação dos principais conceitos com os quais nos deparamos durante o trabalho e as metodologias abordadas. São eles os de *campo*, *dominação masculina* e *geração*, abordados, principalmente, pela metodologia da *história de conteúdo* da *história oral*, e da *descrição densa*.

O conceito de *campo* foi desenvolvido pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu¹ para compreensão da *mediação entre o agente social e a sociedade* (ORTIZ, 1994, p.8). O conceito é de difícil definição e constitui praticamente a base de grande parte do

¹ Nascido em 1º de agosto de 1930, na cidade de Deguin, na França. Graduou-se em filosofia pela École Normale Supérieure. Desenvolveu pesquisa principalmente nos campos da Sociologia e da Antropologia, abordando diversas áreas, como educação, cultura, arte, literatura, lingüística, mídia entre outros. É considerado um dos mais importantes sociólogos do século XX. Faleceu em 2003 em sua residência em Paris.

pensamento do sociólogo, par a par com a noção de *conhecimento praxiológico* e de *habitus*. Uma dificuldade inicial é o fato de o sociólogo não ter sistematizado um conceito fechado de *campo*. Para Renato Ortiz, Bourdieu tentou resolver o problema criado pelas correntes sociológicas em voga no século XIX e XX – *objetivismo* e *fenomenologia* – caracterizado pelo embate entre *objetivismo* e *subjetivismo*². Bourdieu estava preocupado em criar uma ciência que pudesse entender o social a partir do indivíduo, considerando nessa abordagem que o indivíduo é, ele próprio, produto das relações sociais. Essa nova forma de entender a relação entre agente social e sociedade foi chamada pelo pesquisador de *conhecimento praxiológico*.

Dentro da perspectiva de rever as correntes em voga da sociologia, Bourdieu reinterpreta alguns conceitos sociológicos como o de *habitus*, que, segundo Ortiz (1994, p. 14), era compreendido, antes do sociólogo, como uma espécie de *modus operandi habitus*, ou maneira como as coisas tendem a acontecer, de acordo com suas disponibilidades “naturais”. No dizer do autor, uma “disposição estável para se operar numa determinada direção” (ORTIZ, 1994, p.14). Para Bourdieu *habitus* é:

sistema das disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de

2 Resumidamente o objetivismo e o subjetivismo podem ser compreendidos como maneiras antagônicas de abordar e entender um objeto ou fenômeno. O objetivismo, por exemplo, caracteriza-se, principalmente, pela idéia de que as coisas têm em si os valores e elementos os quais o homem pode conhecer e identificar, ou seja, é caracterizado por aquilo que é dado externamente ao homem e que, portanto, não depende dele para existir. O subjetivismo, por sua vez, é caracterizado, principalmente, pela idéia de que as coisas passam a ter valor ou características a partir das necessidades e olhares dos homens. Ou seja, depende diretamente de uma opção humana. (DEMO, 1995, p. 94 – 97).

agentes. Tais práticas e ideologias poderão atualizar-se em ocasiões mais ou menos favoráveis que lhes propiciam uma posição e uma trajetória determinadas no interior de um campo intelectual que, por sua vez, ocupa uma posição determinada na estrutura da classe dominante. (BOURDIEU, 2004, p.191)

Ou seja, *habitus* é a maneira como as ações e as práticas estão relativamente determinadas e sujeitas a uma espécie de *condição* de permanência. Contudo não se trata realmente de uma *condição*, pois não está sujeita a uma regra intransponível, e sim de uma predisposição a certas ações e práticas, que se tornam, numa forma circular, novos geradores dessas situações de disposição. É a *estrutura estruturada* que é, ao mesmo tempo, *estruturante*, em que o próprio princípio gerador é produto de si mesmo. O *habitus* ocorre porque os agentes, que são, simultaneamente, produtos e produtores deste, o são de forma inconsciente. As ações, práticas, valores e concepções, geradas pelo *habitus*, estão internalizadas nos agentes e nas formas de ação e práticas destes, de forma que, mesmo não percebendo, eles as reproduzem quase que infinitamente, o que não significa, contudo, que sejam *naturais* dos agentes, não se tratando, pois de *essência*.

Com a noção de *habitus* surge a relação do poder e de dominação, diretamente ligadas às classificações hierárquicas produzidas pelas internalizações das ações, práticas, valores e concepções. Para Bourdieu, o *habitus* pressupõe “um conjunto de ‘esquemas generativos’ que presidem a escolha; eles se reportam à escolha que é, logicamente, anterior à ação” (ORTIZ, 1994, p.16). Significa dizer que no processo de interiorização dos valores e das práticas há, necessariamente, uma classificação dos mesmos, a qual também

sofre o mesmo processo de reprodução. É essa classificação hierárquica que irá definir e será produto das relações de poder e dominação mais profundos nos indivíduos e nas sociedades. Para compreender o modo estruturante de determinado *habitus*, Bourdieu propõe uma investigação das instituições socializantes dos agentes.

Em outras palavras, Bourdieu prioriza em seu estudo a pesquisa de campo, a elaboração de relações hierárquicas entre fatores – elaboração de gráficos e tabelas estatísticas - bem como o estudo de caso, buscando os fatores mais enraizados no sujeito, aqueles que normalmente nunca foram percebidos, ou já foram esquecidos, com o objetivo de fugir do lugar comum da pesquisa etnológica. É nesse ponto que nasce o conceito de *campo* na sociologia de Bourdieu, que veremos a seguir.

2.1.1 - Campo

O conceito de campo está intimamente ligado a uma teoria da prática na qual o agente social é considerado em função das relações que determinam a estruturação da sociedade de um modo geral.³ Considerando o *habitus* como um “*sistema de disposições duráveis*” e, portanto, “matriz de percepção, de apreciação e de ação, que se realiza em determinadas condições sociais” (ORTIZ, 1994, p.19), torna-se inevitável o

3 Não nos alongaremos neste capítulo com uma predefinição do que seria *campo* para Bourdieu. Acreditamos que no terceiro capítulo, no qual pretendemos delimitar os principais elementos constitutivos do campo da composição musical erudita brasileira na segunda metade do século, o conceito se torne mais claro, o que, em última análise, está de acordo com a própria prática investigativa de Pierre Bourdieu. Vale ressaltar que essa prática procura extrair de seus próprios objetos os elementos geradores de uma certa teoria, ao invés de aplicar a realidade na teoria desenvolvida.

reconhecimento de que a prática é fruto de uma, nas palavras de Bourdieu (1972, p.178), “relação dialética entre uma situação e um *habitus*”, citado por Ortiz (1994, p.19)⁴. Em outras palavras, o agente social, ou o indivíduo, o qual tem internalizado em si uma série de valores e ações determinadas pelo *habitus*, está inserido em certas situações sociais que condizem com o *habitus* do indivíduo em questão. Dessa forma sua posição no espaço social está, de antemão, fixada. Este *espaço social* é o *campo*. “O campo se define como o locus onde se trava uma luta concorrencial entre os atores em torno de interesses específicos que caracterizam a área em questão”. (Opus citatum).

Há infinitos campos diferentes em uma mesma sociedade. Há, por exemplo, o campo econômico, o campo científico, ou o campo artístico, para citar alguns. Cada um desses campos é definido de acordo com suas próprias especificidades; no caso das artes, como aquilo que possibilita a formação do artista, os próprios artistas (os agentes) e sua consagração. Para Bourdieu, o campo das artes define-se principalmente em torno da noção de concorrência, da questão da legitimidade dos produtos artísticos. Isso se dá dentro de uma rede complexa de relações hierárquicas entre fatores, tais como: instituições de ensino; classe social; meios de divulgação e venda; relação entre as diversas *escolas* internas dentro do campo; relação entre os próprios artistas; entre os artistas e os críticos; entre os artistas e os comerciantes ou donos de galerias, diretores de teatros, de salas de concerto; entre os artistas e o governo; entre os artistas e o público e o consumidor. Outro fator importante

4 BOURDIEU, Pierre. Esquisse d’une théorie de la pratique. Genève: Lib. Droz, 1972, p. 178 apud Renato Ortiz, **Pierre Bourdieu – sociologia**, São Paulo: Editora Ática S. A., 1994, p.19.

em relação à constituição de um campo se dá pelas relações de poder e de dominação que determinam a posição que cada agente social irá ocupar dentro do campo em questão. É o que o sociólogo chama de *capital social*.

Com isso, é possível compreender o *capital social* como o elemento responsável pela posição de dominante ou de dominado de cada agente em seu campo. No caso dos intelectuais, por exemplo, o que define sua posição dentro do campo é a legitimidade de seu trabalho, que dizer, se ele é reconhecido como o ponto de partida para o resto dos trabalhos intelectuais, mesmo que estes se oponham ao oficial legítimo. O mesmo ocorre no campo das artes. Em *A Produção da Crença – contribuição para uma economia de bens simbólicos*, Bourdieu relaciona o surgimento de hierarquias entre os produtores de bens culturais com a própria lógica de funcionamento do campo de produção desses bens:

A lógica de funcionamento dos campos da produção de bens culturais como campos de luta que favorecem as estratégias de distinção faz com que os produtos de seu funcionamento, quer se trate da criação da moda ou de romances, estejam predispostos a funcionar diferencialmente, como instrumentos de distinção, em primeiro lugar, entre frações e, em seguida, entre as classes. (BOURDIEU, 1977, p. 103)⁵.

A construção de determinado campo, como já fora dito, pressupõe necessariamente uma relação de poder entre os agentes, os quais assumem uma condição de dominantes ou de dominados, de acordo com o *habitus* que ocupam. Como o objeto de estudo dessa pesquisa é justamente a maneira como a mulher se insere em determinado

⁵ Bourdieu, Pierre. *A produção da crença – contribuição para uma economia dos bens simbólicos*, 1977, p. 103, nota de rodapé nº 43. In: Pierre Bourdieu. **A produção da crença** – contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2004.

campo, fora abordada uma relação de poder explícita, dentro de uma noção de que a relação de poder entre homens e mulheres é desigual. Preocupado em investigar as diferentes relações de dominação nas sociedades, Pierre Bourdieu pesquisou aquela que está no topo hierárquico das relações entre dominantes e dominados – entre os sexos masculino e feminino:

A divisão dos sexos parece estar na ‘ordem das coisas’, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas ‘sexuadas’), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação. (BOURDIEU, 2003, p.17)

Em *A dominação Masculina*, Bourdieu observou, por meio de estudo *etnológico* da sociedade Cabila⁶, as maneiras simbólicas de como o *poder* masculino se impõe ao feminino, através da linguagem, da construção social dos corpos, da divisão sexual do trabalho e dos espaços, da sexualização dos espaços e das práticas sociais e de todo o universo simbólico dessa sociedade.

6 O pesquisador escolheu estudar a sociedade Cabila, dos bérberes da Cabília, porque considerou que estando os fatores da dominação masculina *ocidental* já enraizados no seu próprio *habitus*, seria necessário sair de sua condição de realidade cotidiana, para se distanciar e poder, dessa forma, enxergar com *estranhamento*, ou seja, perceber aquilo que normalmente não é percebido no dia-a-dia. Nas palavras do autor: “*Como estamos incluídos, como homem ou mulher, no próprio objeto que nos forçamos a apreender, incorporamos, sob a forma de esquemas inconscientes de percepção e de apreciação, as estruturas históricas da ordem masculina; arriscamo-nos, pois, a recorrer, para pensar a dominação masculina, a modos de pensamento que são eles próprios produto da dominação. Não podemos esperar sair desse círculo se não encontrarmos uma estratégia prática para efetivar uma objetivação do sujeito da objetivação científica. Essa estratégia, que é a que vamos adotar, implica em (...) tratar a análise etnográfica das estruturas objetivas e das formas cognitivas de uma sociedade histórica específica, ao mesmo tempo exótica e íntima, estranha e familiar, a dos bérberes da Cabília, como instrumento de um trabalho de socioanálise do inconsciente androcêntrico capaz de operar a objetivação das categorias deste inconsciente.*” (Bourdieu: 2003, p. 13).

2.1.2 - Dominação masculina

Para Bourdieu a construção da História é feita através da *eternização* de alguns conceitos, valores, costumes, culturas (e não teria como ser diferente) e são justamente essas *eternizações* responsáveis, em maior parte, pela criação dos *essencialismos* na História. Para ele, é através da repetição de *eternos status quo* que durante séculos construímos a *mulher*; o *homem*, o *Deus*, os conceitos mais gerais e originários da sociedade. É aquilo que chama de *eternização do arbitrário*. É a *prática* fundamentada em certo *habitus*.

Esse processo de eternização de conceitos, valores, costumes e relações Bourdieu chama de *des-historização*, uma vez que tira a ação histórica das mãos dos seus próprios agentes, homens e mulheres e transfere esta ação, de maneira quase mágica, à autonomia gestora de permanência das instituições formadoras, como o próprio autor cita no livro *A Dominação Masculina*, tais como a família, a igreja a escola, entre outros.⁷

A percepção e o conceito de mulher e de homem são viciados nessas estruturas de eternização. São percepções e conceitos construídos e eternizados que foram e são reproduzidos durante toda a História, de forma que já estão internalizados em nós, no nosso

⁷ “Se é verdade que o princípio de perpetuação dessa relação de dominação não reside verdadeiramente, ou pelo menos principalmente, em um dos lugares mais visíveis de seu exercício, isto é, dentro da unidade doméstica, sobre a qual um certo discurso feminista concentrou todos os olhares, mas em instâncias como a Escola ou o Estado, lugares de elaboração e de imposição de princípios de dominação que se exercem dentro mesmo do universo mais privado, é um campo de ação imensa que se encontra aberto às lutas feministas, chamadas então a assumir um papel original, e bem definido, no seio mesmo das lutas políticas contra todas as formas de dominação” (Bourdieu: 2003, p. 11).

corpo, no nosso raciocínio, nos nossos sentimentos, enfim, em todas as esferas da vida.

Bourdieu ressalta, no entanto, que identificar o *habitus* e a prática como geradores de uma certa permanência e dos naturalismos e essencialismos na História, não significa desistir de pensar e tentar mudar uma situação posta e já assimilada. Torna-se evidente que ao longo da história, para a sua construção e manutenção, as sociedades criam mecanismos de eternização e essencialização, que fazem com que as coisas sejam compreendidas como *naturais* e *imanentes*. A questão, então, é conseguir se desvencilhar desses vícios assimilados e demonstrar os processos que são responsáveis pela transformação da história em natureza, do arbitrário cultural em natural. Para o sociólogo, o ato de pensar, pesquisar e identificar as estruturas eternizantes e eternizadas é em si o início de um possível processo de desestabilização dessa situação e, portanto, necessário para a proposição de uma nova realidade.

A divisão entre os sexos está, como já fora dito, na ‘ordem das coisas’. Ela está na mulher e no homem. Está na rua, na casa, na cidade, nas roupas, nos corpos, em tudo. A casa é um exemplo muito claro da divisão sexual nas coisas, pois há nela espaços e funções femininos (como a cozinha – limpar, cozinhar, mexer com os alimentos, com a natureza, com os restos, com o sujo, e todas as áreas relacionadas à limpeza e à natureza, como o quintal, a horta, a terra- espaços de manutenção e repetição); e masculinos (a biblioteca, o escritório, a sala de estar - espaços de criação, de estudo, de transformação e formação, espaços de civilização). A cidade também é um bom exemplo da divisão sexual das coisas,

pois assim como na casa existem os espaços e funções da mulher e do homem, na cidade também há: a rua, os prédios de escritório, as livrarias, as bibliotecas, os consultórios médicos são espaços masculinos. Os locais privados como a casa são espaços femininos, repetindo no macro aquilo que é reproduzido na casa, que, por sua vez, segundo Bourdieu, tem origem na construção social dos corpos. Os corpos, para ele, não são simplesmente biológicos, mas são construídos em função de uma cultura de oposições como *alto/baixo; em cima/em baixo; frente/atrás; direita/esquerda; reto/curvo (e falso); seco/úmido; duro/mole; temperado/insosso; claro/escuro; fora (público)/dentro (privado)*, entre outros. Essas oposições, aparentemente naturais, definem como também naturais os corpos masculino e feminino, usando como principal parâmetro de comparação o falo. O falo representa tudo aquilo que é positivo: alto, em cima, frente, direita, reto, seco, etc. A falta do falo significa exatamente a *falta de*, ou seja, o negativo: baixo, em baixo, atrás, esquerda, curvo, úmido e assim por diante. A tabela seguinte demonstra como essas oposições são aplicadas ao feminino e ao masculino.

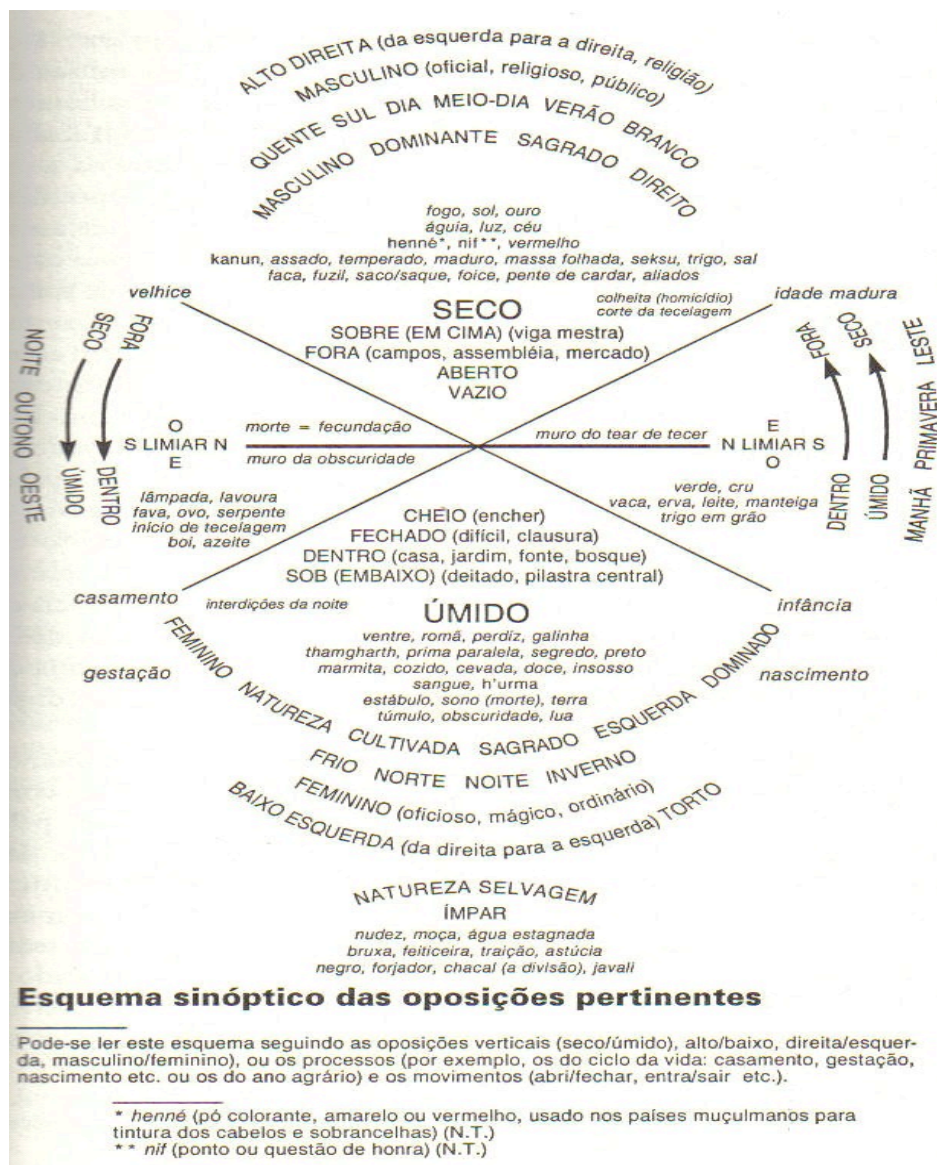


Figura 1: Esquema sinóptico das oposições pertinentes (feminino e masculino)
 Fonte: Bourdieu, 2003.

Pela figura acima, aquilo que está relacionado ao feminino tem sempre um fator de introjeção, ocultamento, como algo que se fecha, é escuro, para dentro, associado à

obscuridade, como a magia, a feitiçaria, àquilo que não é reto, o torto, que não é claro, a traição. O feminino, portanto, representa sempre as noções *negativas* em oposição ao masculino que é associado sempre ao fator de projeção, do oficial, do público, do religioso (em contraposição ao mágico); associado à luz, à claridade, à transparência, à maturidade e à honestidade. Também podemos ver que o masculino é associado ao rompimento, com os objetos como a faca, o fuzil e a foice e a mulher com a manutenção, a gestação, como a terra e a água estagnada.

A analogia realizada pelo sociólogo permite concluir que os corpos são construídos dentro da mesma lógica de eternização e essencialização da história, de modo que mesmo aquilo que aparentemente seria somente uma diferença biológica devido à natureza das coisas, também está sujeito a ser uma invenção, ou uma escolha humana. Esses esquemas de pensamento de oposição entre positivo/negativo, falo/falta de falo demonstram como a diferença dos corpos é uma construção social, embutida de hierarquização e valores que vai refletir na construção social como um todo, transferindo esses valores e essas oposições hierarquizados para todas as esferas sociais, criando um ciclo autônomo de reprodução desses esquemas.

A diferença anatômica entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os gêneros e, principalmente, da divisão social do trabalho. (...) Dado o fato de que é o princípio de visão social que constrói a diferença anatômica e que é esta diferença socialmente construída que se torna o fundamento e a caução aparentemente natural da visão social que a alicerça, caímos em uma relação circular que encerra o pensamento na evidência de relações de dominação inscritas ao mesmo tempo na objetividade, sob a forma de

esquemas cognitivos que, organizados segundo essas divisões, organizam a percepção das divisões objetivas. (BOURDIEU, 2003, p.20)

O falo representa toda a virilidade, a potência humana, porque nele estão embutidas todas aquelas características de projeção e de interferência fecundante na natureza representadas na tabela. Ele é a representação máxima daquilo que se insere de forma clara e *violenta* (no sentido de cortar, romper de forma incisiva), com a finalidade de criar e produzir naquilo que é constante, permanente. É a representação máxima daquilo que é responsável pelos processos de enchimento, de fecundação, como, obviamente, na imagem da reprodução humana ou como em qualquer outra imagem de reprodução e criação.

Com isso, sendo associado à responsabilidade de fecundação, o falo ganha uma grande importância na construção social. O espaço que será preenchido pela inserção, pelo rompimento causado pelo falo é também importante, mas há uma diferença fundamental de valores. O falo representa a possibilidade de mudança, de transformação, de criação, e também a humanidade civilizada que, através, da consciência de si e da escolha, pode interferir e criar.

Por sua vez, o espaço de enchimento representa a continuidade que só pode ser transformada com a interferência daquilo que o falo representa, ou seja, representa a própria natureza. É nele (no signo do falo) que está inserida a idéia de escolha, de responsabilidade, de invenção e de interferência. Dessa forma, ele passa a ser o fator

racional em oposição ao instinto o que o torna dominador, pois, através das possibilidades de escolha, ele se projeta e se insere em contraposição à natureza, que é permanente e instintiva, não racional, que não tem o potencial de escolher e inventar.

Pensando no falo como a representação máxima da potencialidade fecundadora pode-se transferir a relação de dominação existente entre o falo e a falta de falo para tudo aquilo que se associa aos mesmos. Tudo aquilo que é considerado masculino, viril, embutido de poder criador tem em si esse fator de dominação, por causa dos opostos mencionados anteriormente. Pode-se dizer que o *falo*, numa sociedade dominada pela distinção sexual, é o *capital social* primeiro dessa sociedade. É aquilo que determina, mesmo inconscientemente, as medidas de referências de valor.

No entanto, é necessário ressaltar que o falo ou a falta do falo não é em si o responsável pelo fator dominação inscrito no mesmo, mas o valor que se dá às características deste:

O paradoxo está no fato de que são as diferenças visíveis entre o corpo feminino e o corpo masculino que, sendo percebidas e construídas segundo os esquemas práticos da visão androcentrica, tornam-se o penhor mais perfeitamente indiscutível de significações e valores que estão de acordo com os princípios desta visão: não é o falo (ou a falta de) que é o fundamento dessa visão de mundo, e sim é essa visão de mundo que, estando organizada segundo a divisão em gêneros relacionais, masculino e feminino, pode instituir o falo, constituindo em símbolo da virilidade, de ponto de honra (nif) caracteristicamente masculinos, e instituir a diferença entre os corpos biológicos em gêneros construídos como duas essências sociais hierarquizadas. (BOURDIEU, 2003, p.33)

Assim, a *divisão de trabalho sexual* e a divisão sexual do trabalho e, logo, todo

o *cosmos* deixam de ser compreendidos como conseqüências naturais da reprodução biológica e das supostas diferenças naturais dos corpos, e passam dentro dessa lógica a serem vistos também como construção social.

A força particular da sociodicéia masculina lhe vem do fato de ela acumular e condensar duas operações: ela legitima uma relação de dominação, inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria uma construção social naturalizada. (op. Cit.).

O homem e a mulher são, dessa forma, construídos simbolicamente em processos longos e duradouros perceptíveis e inconscientes, que não só definem o masculino e o feminino, como também exclui do universo, do pensável e do factível, tudo o que caracteriza pertencer ao outro gênero.

O que interessa no momento, no entanto, é perceber onde ocorre a dominação masculina sobre a mulher. Considerando que ambos os sexos têm sua identidade construída ao longo da história, e que para o homem se designa tudo aquilo que é masculino – portanto, potente, viril, direito, correto – e, para a mulher, o feminino, o que é natural, a essência do ser, o torto, a permanência, cabe então entender de que maneira essas características são objetivadas na vida prática e cotidiana. Onde está de fato essa dominação masculina sobre o feminino? Se a mulher tem de ser feminina e isso implica em se *esconder*, em não se projetar, pois o feminino está associado sempre àquilo que é sem precisar ser, a mulher precisa então ser criada, de forma a não querer nem poder se projetar. Exemplo clássico, citado por feministas é o tipo de roupa considerada feminina e que,

portanto, cabe à mulher, bem como o comportamento corporal e gestual *essencialmente* femininos, como por exemplo, a saia justa que limita os movimentos da mulher, fazendo com que ela tenha de andar com passos curtos e não possa se sentar de qualquer jeito, pois não pode (moralmente, dentro da mesma lógica) deixar aparecer suas roupas íntimas. A saia larga, mesmo sendo mais flexível que a justa, também impede alguns movimentos às mulheres, que precisam sempre estar atentas ao seu corpo e postura. O salto alto é um outro exemplo típico de dominação; a mulher usa porque é considerado elegante, mas é uma elegância que deixa seu corpo torto, que a impede de correr, que dificulta seu deslocamento. O elegante para mulher é se mostrar submissa e o salto alto é um ótimo exemplo dessa submissão simbólica.

É possível listar inúmeros casos desse tipo, como, por exemplo, a mulher baixar o olhar quando estiver sendo encarada. Ou seja, nunca a mulher deve encarar (pois esta é uma atitude masculina), ou aceitar uma interrupção se for masculina quando estiver falando. Enfim, são muitos os exemplos da dominação masculina desse tipo.

Mais difícil de perceber e identificar é um tipo de dominação ligada às áreas do conhecimento. Considerando que a construção da história não está isenta do fator dominação, então toda a lógica de construção da história ou de pesquisa científica, ou da produção artística oficial tem em si o fator dominação masculina. A mulher é criada e formada para ser feminina e não para se projetar. Todo o conhecimento humano oficial depende diretamente ou indiretamente de projeção.

As divisões constitutivas da ordem social e, mais precisamente, as relações sociais de dominação e de exploração que estão instituídas entre os gêneros se inscrevem, assim, progressivamente em duas classes de *habitus* diferentes, sob a forma de *hexis* corporais opostos e complementares e de princípios de visão e de divisão, que levam a classificar todas as coisas do mundo e todas as práticas segundo distinções redutíveis à oposição entre o masculino e o feminino. (Ibidem p.44).

Pierre Bourdieu explica o conceito de *dominação masculina* utilizando a noção de *habitus*, *capital social* e *campo* e, com isso, a noção de reprodução de símbolos e *bens simbólicos* por meio das instituições formadoras e das instâncias de consagração. Dentro da perspectiva de que os mais variados *campos* estão *dominados* pelo *poder simbólico masculino*, procurou-se identificar de que maneira a mulher se insere no campo específico da composição musical erudita brasileira, a partir da segunda metade do século XX.

Há ainda outro conceito fundamental utilizado na pesquisa: o conceito de *geração*. Apesar de considerarmos, segundo a visão *bourdiana*, que, de modo geral, na história, as relações simbólicas de poder têm pouca mobilidade e transformação – pois, como visto, são fruto de um ciclo vicioso, no qual o produto gerado é também gerador das instâncias produtoras – existem nuances no processo histórico e verdadeiras transformações sociais. O século XX é um dos maiores exemplos disso, tendo sido palco das mais diversas transformações nos mais diferentes campos sociais. Uma análise mais detalhada talvez pudesse revelar que os principais fatores estruturantes do *habitus* e dos *agentes* não sofreram tantas transformações como o que é visível, por exemplo, o funcionamento, a

logística das instituições de formação e consagração. Quanto a isso vale ressaltar o fenômeno da geração, que, para Karl Mannheim (1982), é uma espécie de termômetro dos processos de transformação social.

2.1.3 - Geração

Para Mannheim (1982), a questão das gerações torna-se central na pesquisa sociológica, na medida em que considera que, cada vez mais, as transformações sociais ocorrem em um menor espaço de tempo. O primeiro problema que se coloca é o fato da sociologia clássica não ter se dedicado a conceituar o fenômeno da geração, contentando-se em considerar *geração* uma situação de proximidade biológica entre os indivíduos que, por conta de causalidade, compartilham do mesmo *ritmo biológico de nascimento e morte*, sendo tradicionalmente considerado um espaço de trinta anos entre uma e outra geração. Essa definição, no entanto, não é útil para a análise sociológica, baseada numa *investigação do tipo dinâmica*. Para Mannheim, há duas premissas em relação ao fenômeno das gerações. A primeira é que este não pode ser considerado um grupo concreto. Segundo o autor, um grupo concreto é caracterizado fundamentalmente pela participação consciente e física de seus membros, o que não é, em hipótese alguma, uma condição para o fenômeno da geração. Mais adiante ver-se-á que o autor considera um certo tipo de formação de um grupo de uma mesma geração, que pode até se caracterizar como um grupo concreto. A

segunda premissa considerada pelo pesquisador é que o fenômeno das gerações está ligado ao fator biológico de nascimento, envelhecimento e morte, mas que não pode a ele ser reduzido.

Evidenciando os dois aspectos principais que não definem o fenômeno da geração, o sociólogo permite-se iniciar a elaboração de sua teoria baseada na idéia de que “o fenômeno social da geração não representa nada mais do que um tipo particular de identidade de situação, abrangendo ‘grupos etários’, relacionados, incrustados em um processo histórico–social.” (MANNHEIN, 1982, p.73).

A começar pela identificação de cinco características: i) novos participantes do processo cultural estão surgindo, enquanto; ii) antigos participantes daquele processo estão continuamente desaparecendo; iii) os membros de qualquer uma das gerações apenas podem participar de uma seção temporalmente limitada do processo histórico, e; iv) é necessário, portanto, transmitir continuamente a herança cultural acumulada; v) a transição de uma para a outra geração é um processo contínuo.

Tendo em mente que o surgimento de novos participantes e o desaparecimento de antigos do processo histórico é uma constante, não é difícil perceber a conseqüente perda de *possessões culturais acumuladas* e, ao mesmo tempo, a renovação destes, através do *contato original*⁸ por parte dos novos participantes, pois, na visão do autor, a realidade

8 Um contato original, segundo o autor, significa um relacionamento modificado, isto é, “*um distanciamento em relação ao objeto e uma abordagem original na assimilação, uso e desenvolvimento do material oferecido*”. No caso da geração, Mannheim concebe o *contato original coletivo* (ibidem, p.74).

só se constitui na medida em que é produzida e reproduzida no presente.

Significa dizer que é com o olhar, os valores, os sentimentos e as práticas próprias do presente – contato original – que certo dado *psíquico e cultural* torna-se real, tanto de forma consciente, como de forma inconsciente. Essa apreensão da realidade através do presente é o ponto crucial para o surgimento de uma geração, o qual está associado a uma situação de participação de um mesmo acontecimento histórico e social, o qual desempenha em seus participantes uma consciência particular de presente. É o que o sociólogo chama de *similaridade de situação*. É importante ressaltar que a *similaridade de situação* depende, fundamentalmente, dos membros constituintes de um mesmo momento histórico vivenciarem e *experenciarem* os mesmos acontecimentos e, também, que esses acontecimentos incidam sobre uma consciência *estratificada*. A mera contemporaneidade não é suficiente para a formação de uma *situação similar* de geração.

Somente onde os contemporâneos estão definidamente em posição de partilharem, como um grupo integrado, de certas experiências comuns podemos falar corretamente de similaridade de situação de uma geração. (ibidem, p.80).

A partir de uma *similaridade de situação de geração*, as novas visões - contato original - compartilhadas por pessoas integrantes de um mesmo processo histórico-social e de uma faixa etária similar, dão origem a uma nova situação de geração, que, por sua vez, serve de termômetro para medir o dinamismo das mudanças sociais em certa sociedade, pois é através dessas mudanças que se torna possível a formação de um contato original. E,

de forma circular, é também através desses novos impulsos originais que surgem as novas realidades sociais, construídas a partir do presente, necessariamente.

Dessa forma Mannheim elege outras duas categorias dentro do fenômeno da geração: *geração enquanto realidade* e *unidade de geração*. É como se o sociólogo estivesse observando do alto: primeiro vê as formas básicas do fenômeno – aquilo que é o seu princípio gerador – e, à medida em que vai se aproximando do objeto, este vai se tornando mais complexo e com outras categorias interiores. A *similaridade de situação de geração* é, assim, a primeira categoria dentro do fenômeno geral da geração, caracterizada pela co-presença em uma dada região histórica e social, dentro de um grupo da mesma faixa etária. A *geração enquanto realidade* pressupõe uma interferência no destino do dado histórico-social: os membros de uma situação similar de geração podem ou não gerar novos processos históricos e sociais, a partir do momento em que vivem um *contato original coletivo*. Quando isso ocorre, a geração passa a interferir diretamente nos acontecimentos históricos e sociais de determinado momento e região, concretizando-se enquanto realidade. A última categoria é proveniente da segunda. Quando ocorre de uma *geração enquanto realidade* se firmar, ou seja, quando uma geração se torna responsável pelas mudanças geradas no social, não significa que seus membros participem igualmente das posições político-ideológicas tomadas. Dentro dessa mesma *geração enquanto realidade* surgem grupos que divergem entre si em torno de um mesmo dado histórico social, idéia, slogan e outros. Esses grupos são chamados de *unidades de geração*.

Tornar-se assimilado a um grupo envolve mais que a mera aceitação de seus valores – envolve a capacidade de ver as coisas a partir de seu ‘aspecto’ particular, de dotar os conceitos de sua nuance particular de sentido, e de experimentar impulsos psicológicos e intelectuais na configuração característica do grupo. Significa, além do mais, absorver aqueles princípios formadores interpretativos que habilitam o indivíduo a tratar impressões e acontecimentos de uma maneira predeterminada em linhas gerais pelo grupo (...) A importância social desses princípios formadores e interpretativos é que estabelecem uma ligação entre indivíduos espacialmente distantes que podem nunca chegar a entrarem em contato pessoal. Enquanto a mera ‘situação’ comum em uma geração é de uma significação apenas potencial, uma geração enquanto uma realidade é constituída quando contemporâneos similarmente ‘situados’ participam de um destino comum e das idéias e conceitos de algum modo vinculados ao seu desdobramento. Dentro dessa comunidade de pessoas com um destino comum podem então surgir unidades de geração particulares. (MANNHEIN, 1982, p.89).

Em suma, a geração para Mannheim é um fenômeno cuja natureza é essencialmente cultural e social, consistindo em um grupo de pessoas nascidas na mesma época, que viveu os mesmos acontecimentos sociais durante sua infância, adolescência e velhice; e que compartilha a mesma experiência histórica, significativa, que dá origem à consciência comum, a qual permanece ao longo do respectivo curso de vida. A ação de cada geração, em interação com as imediações precedentes, gera tensões potenciadoras de mudança social, o que pode caracterizar outras categorias de geração, subordinadas à *similaridade de situação*.

A relevância da questão da geração na pesquisa é justificada pelo fato de as cinco compositoras escolhidas como objeto de investigação se situarem em um mesmo campo regional – Brasil –, representando faixas etárias diferentes: Jocy de Oliveira e Maria

Helena Rosas Fernandes representando a casa dos setenta anos; Vânia Dantas Leite e Marisa Rezende, a faixa etária dos sessenta; e Denise Garcia, representando a casa dos cinquenta. Acreditamos que compreender o fenômeno das gerações como fenômeno social está dentro de uma perspectiva abordada de que as coisas não *são* de antemão definidas, de que as relações entre as pessoas e as instituições são construções históricas e sociais. Uma mera contemporaneidade não serve para explicar a maneira como a mulher se insere em um determinado campo, por exemplo, ao mesmo tempo também que não é suficiente constatar os ‘progressos’ da ocupação feminina neste ou naquele campo, se não for investigado a causa das dominações simbólicas que perpetuam, mesmo quando essas mulheres passam a ter mais direitos. Compreender o fenômeno da geração como resultado de um processo social associado a uma condição biológica é, portanto, compartilhar da proposta de investigação sugerida por Bourdieu, na qual as eternizações e naturalizações da história são questionadas.

2.1.4 - A história de vida

A memória oral, longe da unilateralidade para a qual tendem certas instituições, faz intervir pontos de vista contraditórios, pelo menos distintos entre eles, e aí se encontra a sua maior riqueza. Ela não pode atingir uma teoria da história nem pretender tal fato: ela ilustra o que chamamos hoje de a História das mentalidades, a História das Sensibilidades. (BOSI, 2003, p. 15).

Discutir a inserção da mulher no campo da composição musical erudita brasileira através do estudo de cinco casos é trabalhar no campo de pesquisa e investigação da *história oral*, aliado à pesquisa em história de conteúdo através da bibliografia já existente. A partir da história de vida e das memórias das compositoras escolhidas e de uma memória social (no caso dos jornais e revistas pesquisados), em conjunto com a história oficial dos livros e artigos julgamos poder traçar um perfil de sua inserção em um determinado campo.

Ecléa Bosi (2003), em *O tempo vivo da memória*, chama a atenção para a valorização atual da chamada *história oral*, corrente de pesquisa que se baseia fundamentalmente na reconstrução de memórias, com o objetivo de descobrir o que não está escrito na História oficial. São as histórias e memórias de indivíduos, de classes, de *minorias simbólicas*, que não cabem à institucionalização da História. Para Sônia Maria de Freitas em *História Oral: Possibilidades e Procedimentos*, a História Oral pode ser dividida em três gêneros, tais quais: *tradição oral*, *história de vida* e *história temática*. Freitas define cada um dos gêneros da seguinte maneira:

- 1) A tradição (oral) pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra. (FREITAS, 2002, p. 20)
- 2) Na história de vida é feita a reconstrução do passado, efetuado pelo próprio indivíduo, sobre o próprio indivíduo. Esse relato que não é necessariamente conduzido pelo pesquisador – pode abranger a totalidade da existência do informante. (Idem, p. 21)
- 3) Com a História Oral temática, a entrevista tem caráter temático e é realizada com um grupo de pessoas, sobre um assunto específico. Essa entrevista – que tem característica de depoimento – não abrange

necessariamente a totalidade da existência do informante. (Ibidem, p. 21-22)

Em diferentes pesquisas em história oral é possível associar os gêneros, como é o caso a que se pretende neste trabalho, buscando associar a história de vida à história temática – é história de vida de cinco compositoras e, ao mesmo tempo, a história temática acerca da inserção da mulher no campo da composição musical erudita brasileira contemporânea.

Para Bourdieu, a construção da história dá-se através dos essencialismos e naturalismos, incorporados e reproduzidos *ad infinitum* pelas instituições formadoras e pelos agentes sociais. Estudar a história de vida, entrar no universo do indivíduo e do particular permite uma compreensão diferente da História Oficial. A história de vida é mais próxima e mais humana do fenômeno investigado. Mas por isso mesmo é também mais questionável. Por meio do estudo da memória, é possível resgatar sentimentos e sensações que também não são inseridos no campo das *oficialidades*. Entretanto, se no espaço oficial percebemos as escolhas e tomadas de posição, conscientes ou inconscientes, de forma a prevalecer aquela visão, postura ou prática que é dominadora, no campo do *não-oficial* ocorre o mesmo, e a razão se deve, ao fato dos indivíduos também internalizarem em si os fatores dominadores, reproduzindo-os de maneira circular, em um movimento de eterno retorno. Para Bosi, contudo, não é função, e nem poderia ser, da história oral atingir uma teoria da história, como citado acima. Ela se debruça no indivíduo e no particular,

resgatando uma *História das mentalidades* e das *sensibilidades*, possibilitando outras visões das histórias.

Por conta disso, dirá a historiadora:

Quando um acontecimento político mexe com a cabeça de um determinado grupo social, a memória de cada um de seus membros é afetada pela interpretação que a ideologia dominante dá desse acontecimento. Portanto, uma das faces da memória pública tende a permear as consciências individuais. (BOSI, 2003, p.22).

A história, de modo geral, não pode ser concebida como um campo das verdades, nela estão inseridos os mais diferentes grupos e posicionamentos. Há uma tendência em uma certa linha de investigação histórica – o historicismo – em tentar inculcar uma visão de verdade factual e linear dos processos históricos. Em *Teses sobre o conceito da História*, de Walter Benjamin, presente em *Obras Escolhidas*, vol 1, o autor apresenta um contraponto entre o pesquisador *historicista* e o *materialista histórico*, como segue:

O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas pára no tempo e se imobiliza. Porque esse conceito define exatamente aquele presente em que ele mesmo escreve a história. O historicista apresenta a imagem ‘eterna’ do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única. Ele deixa a outros a tarefa de se esgotar no bordel do historicismo, com a meretriz ‘era uma vez’. Ele fica senhor das suas forças, suficientemente viril para fazer saltar pelos ares o continuum da história (tese 16)⁹ (BENJAMIN, 1987, p. 222-232).

⁹ Walter Benjamin escreveu um ensaio intitulado *Teses sobre o conceito de História*. O termo “tese 16” é em referência à 16ª tese elaborada por Benjamin, na referida obra. O autor escreveu 18 ‘teses’.

Na dimensão do historicismo, as histórias pessoais e das minorias perdem valor e importância, sendo até mesmo esquecidas, permanecendo, no entanto como memória coletiva de um grupo ou memórias individuais. A memória, para Bosi, é “um trabalho sobre o tempo, mas sobre o tempo vivido, conotado pela cultura e pelo indivíduo”. (BOSI, 2003, p.53). Ela é também a visão presente de um passado vivido pelo indivíduo, de forma que está sujeita a transformações ao longo de uma vida. Essa memória está na fala, nos objetos das pessoas, na casa, nos móveis, nos gestos, em todo o universo do particular.

Como a memória faz parte desse universo que não está presente na história oficial, é através de entrevistas com seus protagonistas, de resgate de documentos como fotos, jornais, revistas e de intensa pesquisa de documentação primária, que não sofreu ainda nenhuma interpretação nem análise científica – isso não só é necessário como fundamental – que o pesquisador fundamenta suas interpretações e *descobertas*. Contudo, como as próprias memórias também são fruto de interpretações e escolhas de seus protagonistas e estão, portanto, sujeitas a se formarem a partir do discurso do dominador, o pesquisador não pode perder de vista realizar intensa pesquisa teórica e da história considerada oficial, pois são esses que vão dar fundamento para o pesquisador analisar criticamente seu objeto. Assim, ressalta a historiadora:

Depoimentos colhidos, por mais ricos que sejam, não podem tomar o lugar de uma teoria totalizante que elucide estruturas e transformações econômicas, ou que explique um processo social, uma revolução política. Muito mais que qualquer outra fonte, o depoimento oral ou escrito necessita esforço de sistematização e claras coordenadas interpretativas.

(BOSI, 2003, p.49).

Outra técnica de pesquisa utilizada no estudo de caso é a descrição. Em *A interpretação das Culturas* Clifford Geertz define o trabalho do etnógrafo como sendo caracterizado pela *descrição densa*: coleta de dados, análise e interpretação destes. O objeto de estudo do pesquisador é essencialmente o universo do *caso*, especificamente, o *microscópico*. O etnógrafo, como esclarece o autor, debruça-se sobre particularidades de sociedades específicas e tende a não generalizar. Por meio de entrevistas com seus membros, da coleta de materiais culturais, como música, escritos e desenhos, entre outros – principalmente derivados da observação de rituais, costumes, comportamentos – o etnógrafo pode descrever essa dada particularidade. E é justamente nessa descrição que entra o trabalho do pesquisador.

A descrição nunca é neutra, pois parte de um indivíduo com todos os seus valores e costumes assimilados e muitas vezes inconscientes, de forma que mesmo tendo a pretensão de ser neutra, a marca de uma classe social, de uma geração, dos fatores dominantes da sociedade *materna* do indivíduo aparecerão na linguagem, na estruturação, nas escolhas e por assim adiante. Mas, consciente disso, o pesquisador busca dentro das minúcias da descrição os elementos embutidos dos *grandes problemas da sociologia*.

Diante do exposto, ressaltamos que utilizamos neste estudo a metodologia de pesquisa da história de conteúdo, da história oral junto com a descrição densa, segundo a

concepção de que a sociedade está organizada em estruturas que são, ao mesmo tempo, geradoras e geradas dentro de um processo de naturalização e essencialização da história, dos valores, das relações de dominação, entre outros, para abordar o nosso objeto de estudo. Por meio de entrevistas com as compositoras, da análise de currículo e de artigos de jornal, cremos que foi possível reconstruir a trajetória das compositoras pesquisadas e traçar uma rede dos elementos constitutivos do campo da composição musical erudita brasileira, a partir da segunda metade do século XX no qual essas compositoras se inserem.¹⁰

Para finalizar, vale recorrer de novo a Ecléa Bosi, que, no processo do conhecimento, assume como fundamental a resistência a uma opinião, geralmente à opinião endossada pelo poder (a qual não necessariamente é endossada pelo poder por expressar, supostamente, uma verdade, a de quem detém o poder). Junto com a resistência vem a tomada de consciência por parte do *conhecedor* de sua situação histórico-social. Somente a partir dessa tomada de consciência é possível iniciar um processo real de conhecimento e transformação.

10 A metodologia utilizada na elaboração das entrevistas será apresentada de forma mais aprofundada no quarto capítulo destinado ao estudo sobre as trajetórias das cinco compositoras.

2.2 Capítulo II

Contextualização Histórica – principais movimentos da composição musical erudita brasileira no século XX

O historicismo se contenta em estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. (BENJAMIN, tese A, idem, op. Cit. Pg 527, em Zeron, 330)

Vimos que a pesquisa histórica não deve se basear apenas em fatos que constam nos meios oficiais de construção e divulgação dessa história, mas que deve ser construída a partir de ampla pesquisa desses fatos e das condições geradoras destes, ou seja, das instituições, dos agentes e dos habitus que possibilitam essa oficialidade se firmar. Somente assim, surge a possibilidade de construção e não apenas de reprodução.

Com isso, é necessário rever a bibliografia de história da música brasileira a fim de compreender as visões até então consideradas oficiais nesse campo. O presente capítulo, portanto, é baseado nas visões de alguns dos principais autores brasileiros que escreveram sobre a história da música do país, como Vasco Mariz, José Maria Neves,

Carlos Kater, Arnaldo Daraya Contier, Carlos Zeron, e alguns historiadores especializados em Brasil, como Boris Fausto, FernandoVieira Aquino, Gilberto Agostino e Hiran Roedel.¹¹

Segundo Arnaldo Contier, até as primeiras décadas do século XX, aproximadamente 1930, os principais pensadores sobre a história da música brasileira eram Mário de Andrade e Renato Almeida que propuseram uma periodização da história da música brasileira na qual até início da década de 1920 a música brasileira seria caracterizada pela presença da mentalidade européia. Analisando os escritos dos autores, Contier sugere uma outra periodização, na qual a primeira metade do século XX na música brasileira poderia ser dividida em dois momentos. Um terceiro momento, surgido a partir da segunda metade foi sugerido pelo pesquisador Carlos Zeron. Adotando a periodização proposta por Contier e Zeron e, propondo uma quarta consideramos que música brasileira nesse século pode ser compreendida nos seguintes momentos históricos:

A primeira fase iniciaria com a virada do século, contando com as últimas décadas do século XIX e as primeiras duas décadas do século XX. Período marcado essencialmente por influência européia na música brasileira. Já no início do século alguns compositores começam a buscar uma identidade nacional e na música brasileira aparecem propostas que buscam negar a influência estrangeira e priorizar elementos considerados brasileiros.

Uma segunda fase seria o período caracterizado por duas propostas estético-

¹¹ Apesar de não termos utilizado as obras de Mario de Andrade e Renato Almeida diretamente, estas estão presentes indiretamente na bibliografia escolhida.

ideológicas divergentes e antagônicas - os nacionalistas e a vanguarda. Esse período teria início na década de 1920 com o surgimento do movimento modernista e seria estendido até final da década de 1950 e início da década de 1960 com o fim do Grupo Música Viva (em 1950) e a reminiscência de um movimento nacionalista.

Uma terceira fase da música brasileira no século XX pode ser considerada a partir da década de 1960 se desenvolvendo até a década de 1980. Seria caracterizada pelo desgaste do nacionalismo de Mário de Andrade e do surgimento de uma música nacionalista associada às novas tendências da música contemporânea e à música popular brasileira, ao mesmo tempo que seria também caracterizado pelo surgimento do Grupo Música Nova, grupo que se opôs a esse nacionalismo e surgiu como uma espécie de alternativa ao status quo vigente. Outra característica do período seria a introdução da música em cursos superiores de Universidades. Seria um período de independência dos compositores e individualização de sua música.

A quarta fase iniciar-se-ia na década de 1980 e estaria ainda em desenvolvimento, sendo fundamentalmente caracterizada pela inserção de tecnologia na composição musical nacional. A partir da década de 1980 tem-se no Brasil uma proliferação de estúdios de música eletroacústica, geralmente vinculados à universidade, direta ou indiretamente.

2.2.1 - Virada do século – música européia brasileira

A chamada primeira república no Brasil dura de 1889 a 1930, caracterizada por aceleração da urbanização das grandes capitais, principalmente São Paulo e Rio de Janeiro. Período de crescimento dos movimentos sociais rurais e urbanos e de grande influência estrangeira, principalmente européia, na cultura urbana das cidades, devido ao crescimento de uma elite intelectual que saía do país em busca de formação acadêmica e cultural e caracterizado por estabelecimento de vínculo econômico mais forte com os Estados Unidos, ao mesmo tempo em que cresce um sentimento de nacionalidade e nação, principalmente entre os artistas plásticos, músicos e escritores, provenientes, geralmente, da burguesia.¹² Estes movimentos, que se expandiram muito entre os anos de 1870 a 1914, baseavam-se em algumas referências como raça, língua, território e às vezes religião. (HOBSBAWN, 1990, p. 101-159). Os brasileiros que viviam a experiência do nacionalismo europeu traziam para o país, ao retornarem, a idéia de nacionalidade brasileira. Segundo Arnaldo D. Contier:

Na Europa e Américas, manifestaram-se – nas primeiras décadas do século XX – através de um forte interesse pelas canções e danças populares, como uma reação às culturas oficiais mantidas pelas elites conservadoras e como uma *tentativa* no sentido de preservar a identidade cultural de uma nação, mediante a coleta e organização de núcleos

12 “A burguesia brasileira, desde fins do século XIX, vinha apoiando espetáculos artísticos cujos programas eram predominantemente de autores italianos, franceses e alemães. A partir da independência política, essa elite burguesa já estava estreitando laços com a cultura européia. Muitos bacharéis passaram a estudar em Coimbra, Montpellier, Paris, Londres, de sorte que o contato direto com tais pólos culturais favorecia a intensificação desses cosmopolitismos, ou dessa troca de informações estéticas” (CONTIER, 1988, p. XXXIII)

documentais sobre o imaginário popular prestes a ‘desaparecer’, devido à modernização do sistema capitalista e dos processos de urbanização. (CONTIER, 1986, p. 272).

No entanto, para Mário de Andrade (1895 – 1941) e Renato Almeida (1895 – 1981) - (considerados os maiores teóricos do nacionalismo e modernismo brasileiros entre 1920 e 1960) -, segundo Contier, os compositores dos primeiros anos do século ainda não podem ser caracterizados como nacionalistas, porque é somente a partir do término da Primeira Guerra Mundial, em 1918, que se constitui o *marco zero na construção de um projeto cultural para o Brasil* por Mário de Andrade (Idem, 1978, p. 273). Para Mário de Andrade e Renato Almeida, compositores como Alberto Nepomuceno (1864 – 1920), Brasília Itiberê da Cunha (1846 – 1913) e Alexandre Levy (1864 – 1892) representavam: “experiências consideradas ‘solitárias’ e ‘individuais’(...) sobre a introdução de temas populares em algumas de suas obras”, (Ibidem, p. 272), pois faziam parte da geração de compositores pertencentes ao primeiro período do nacionalismo – o *nacionalismo-romântico* ou *pré-nacionalismo*. Contier divide o nacionalismo brasileiro em duas etapas diferentes. A primeira delas é a chamada *nacionalismo romântico*, que vai do final do século XIX ao início do século XX. Os compositores desse período viviam o dilema de buscar uma identidade nacional dentro dos signos da música e da cultura européia. Para os historiadores e críticos como Mário de Andrade e Renato Almeida esse nacionalismo foi classificado como pré-nacionalismo ou nativismo, pois o verdadeiro *nacionalismo* viria

com o projeto modernista de Mário de Andrade tendo como marco a Semana de 22. Esse segundo momento do nacionalismo é chamado por Contier de nacionalismo – moderno¹³ (CONTIER, 1986).

Os principais representantes do *nacionalismo romântico* foram: Brasília Itiberê da Cunha, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Ernesto Nazareth (1863 – 1934)¹⁴, Francisco Braga (1868 – 1945), Barroso Neto (1881 – 1941), Luciano Gallet (1893 – 1931) e Luiz Levy (1861 – 1935). Alguns desses compositores foram diretores do Conservatório do Rio de Janeiro, transformado em Instituto Nacional de Música em 1890, um ano após a proclamação da república. A presença de compositores considerados nacionalistas românticos em instituições oficiais de ensino de música demonstra como se formava aos poucos um projeto de nacionalização da música, também evidente na transformação do nome da instituição que passa de Conservatório para Instituto Nacional, enfatizando o fato de ser brasileiro. O primeiro diretor da escola foi o compositor Leopoldo Miguez (1850 – 1902), premiado em primeiro lugar no concurso que escolheu o "Hino à Proclamação da República". O segundo diretor da instituição foi Alberto Nepomuceno que permaneceu no

13 Para Mário de Andrade a verdadeira arte nacional é aquela que já o é sem tentar ser. Dessa forma o estudo das músicas e da cultura popular de tradição oral não deveria ser utilizado sistematicamente como uma forma de se fazer música nacional, mas sim como forma de assimilação dessa cultura e dessa estética de maneira que não seria possível fazer algo que não fosse genuinamente brasileiro.

14 Contier em *Brasil Novo – música nação e modernidade : os anos 20 e 30*, Iº vol. Tese de livre docência em história apresentada para a Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1986, sugere uma classe de músicos que são chamados de *pianeiros*. Os *pianeiros* eram músicos desse período da história que eram pianistas que sustentavam-se tocando piano nos bares e botequins. Faziam uma interlocução entre a música popular considerada de *baixa* qualidade pela elite cultural, como xotes, maxixes, sambas, etc e a música erudita que começava a procurar uma identidade nas raízes culturais folclóricas. Ernesto Nazareth é considerado por Contier um *pianeiro*, assim como Chiquinha Gonzaga.

cargo por mais de dez anos. O instituto contou com diversos diretores, como Abdon Milanez, Alfredo Fertin de Vasconcelos, Luciano Gallet¹⁵ e Guilherme Fontainha. É interessante notar que, depois de Miguez (considerado wagneriano) todos os diretores do Instituto Nacional de Música eram estética ou ideologicamente ligados à música nacionalista. (CONTIER, 1978, p. 272-273).

2.2.2 – Modernismo na Música

São Paulo no início do século era a cidade que mais se desenvolvia no Brasil. Tanto a agricultura como a indústria, ambas se sobressaíram em relação a outras cidades do país. O café foi o eixo principal desse crescimento imediato. Outro fator importante para o salto da capital paulista foi a urbanização acelerada nos primeiros trinta anos do século¹⁶, que se deu em função, principalmente, do afluxo de imigrantes espontâneos e de outros que saíram das atividades agrícolas. (FAUSTO, 2004, p. 284). É dentro desse cenário de desenvolvimento urbano da cidade, de importação de culturas estrangeiras, de uma sensação de que o futuro era essa cidade e essa realidade urbana, que surge em São Paulo um grupo de jovens artistas preocupado, essencialmente, em criar algo novo. Inspirados no nacionalismo de modelo europeu¹⁷, esses jovens se reúnem propondo uma visão moderna e

15 Importante reforma curricular foi a elaborada por Mário de Andrade e Antônio de Sá Pereira durante a gestão de Luciano Gallet.

16 O Brasil inteiro, de forma geral, iniciou um processo de urbanização, no começo do século XX, mas a cidade que teve esse processo mais intensamente foi São Paulo. (FAUSTO, 2004 p. 284)

17 O discurso dos *modernos* incitava, principalmente, o fazer artístico que fosse essencialmente brasileiro e

“brasileira” na literatura e nas artes. (ANDRADE, 1922, p. 125) ¹⁸. Nasce o *modernismo* nas artes brasileiras cujo mentor é Mário de Andrade.

Este acreditava ser necessária a elaboração de uma arte brasileira, que consistisse do resultado de uma pesquisa das raízes da cultura do país, da expressão popular de tradição oral, do tradicional, e que, necessariamente, negasse tudo aquilo que viesse de fora. Ele, inclusive não estava preocupado com a arte pura, mas sim com uma arte funcional, cuja função seria mostrar a cultura rica e única brasileira, sem usar os meios europeus consagrados para fazê-lo, mas descobrindo os meios brasileiros.

O artista não precisará abandonar a pesquisa estética, mas tem de voltar à arte que ele abandonou. Ele tem de se aproximar o mais possível das coletividades. E para isto tem de revalorizar o assunto, torná-lo de novo objeto mesmo da Arte. Como ele sempre foi nas grandes épocas. E se a beleza é desinteressada, a arte é interessada: e é da fusão, do equilíbrio entre desinteresse e interesse que a obra de arte se torna uma crítica da vida. E a aspiração a uma vida melhor (...) Na realidade o artista moderno não precisará abandonar a pesquisa estética para que as artes contemporâneas readquiram a legitimidade perdida. A técnica está na base mesma da consciência profissional e a beleza em máxima parte é uma consequência da técnica. Se não o for totalmente... (ANDRADE 1963, 115).

Segundo José Maria Neves, os primeiros 30 anos do século XX no Brasil representam o período de maior força da expressão nacionalista em música. Liderado por Mário de Andrade na sua concepção e teorização e por Villa-Lobos, se forma, em São

que não tivesse influência estrangeira, mas esse próprio discurso é em si fruto da influência dos nacionalismos europeus do início do século e que foram presenciados pela elite cultural brasileira que ia estudar na Europa. (CONTIER: 1978, p. 259 – 285)

18 Andrade, Mário de. Notas de Arte / Pró. *A gazeta* (São Paulo, 13 /02/1922), citado por Amaral, Aracy, *Artes plásticas na Semana de 22*, p. 125.

Paulo e no Rio de Janeiro, uma classe de compositores nacionalistas totalmente comprometidos com o estudo e divulgação da cultura brasileira. Entre eles destacavam-se Luciano Gallet, Oscar Lorenzo Fernandez (1897 – 1958), Francisco Mignone (1897 – 1986) e Mozart Camargo Guarnieri (1907 – 1993).

Essas indagações sobre o rumo das artes e o engajamento dos artistas para construir algo novo e brasileiro culminou na Semana de 1922, que deu início oficialmente ao modernismo brasileiro nas artes.

Para os artistas do movimento ser moderno significava “explorar a coerência possível entre as forças construtivas de seu momento histórico” (KATER, 2001, p. 28). Era uma necessidade de busca por formas inovadoras, atuais e verdadeiras em relação à cultura e a realidade social, que ultrapassava o engajamento e o compromisso.

Os compositores do começo do século XX encontram-se diante da problemática da ‘evolução’ musical na história do ocidente. O tonalismo se instaurou e permaneceu durante séculos intacto proporcionando diferentes tendências baseadas basicamente em três aspectos: “reforço/afirmação, alargamento/ampliação e abandono/negação”. Desde o fim do século XIX os compositores de vanguarda tentaram estabelecer princípios até então ignorados e diferentes daqueles aceitos pelo sistema tonal. (NEVES, 1981, p. 46).

‘Ser moderno’, independentemente de uma tendência estético – cultural específica, implicava o desejo de o compositor reformular *radicalmente* seus critérios metodológicos para escrever suas músicas. Em geral, nos

primeiros pólos culturais europeus – Paris, Milão, Berlim, Viena -, os compositores de vanguarda almejavam contestar as culturas oficiais preservadas pela burguesia e aristocracia, durante o século XIX até a eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918). (CONTIER, 1978, p. 259)

Os compositores brasileiros preocupados em dar voz à cultura do país buscam assumir uma postura funcional, com o intuito de construir uma identidade nacional. Segundo Wisnik, por causa da sua função social, a produção musical se liga explicitamente à sociedade, contribuindo para formação do civismo, aparecendo em três funções: descritiva, nacionalista e cívica, sendo representada, respectivamente, por três exemplos musicais tradicionais, quais sejam, o poema-sinfônico, a música popular de tradição oral brasileira e o hino nacional. (WISNIK 1983, p. 28).

Até a década de 30, apesar de existirem outros compositores, a música erudita brasileira se concentrava na figura de Villa-Lobos. A música desse compositor era tida para os maiores fundamentadores do modernismo, por exemplo, Mário de Andrade, como a expressão maior da cultura brasileira.

Assim como Andrade, Villa-Lobos também acreditava em uma arte com função social, no entanto nunca se dedicou à pesquisa da cultura Brasileira de forma sistemática – primeiro passo para se fazer uma arte funcional, na visão de Mário de Andrade. Segundo José Maria Neves, o compositor só começou a assumir de fato essa postura depois da década de 1930 com seus programas de educação musical, nos quais propunha um ensino

baseado nas músicas folclórica e popular, principalmente.

Para Carlos Kater, em *Música Viva e H. J. Koellreutter – movimentos em direção à modernidade*, Villa-Lobos pode ser caracterizado mais como *compositor moderno e afinado com seu tempo, do que brasileiro nacionalista*. Depois da década de 30, evocando as tradições nacionais estabelecendo um marco importante para a produção e educação musical, suas preocupações maiores eram no sentido de fornecer, por meio da música e educação musical, uma formação cívica para criação de uma nação civilizada, fator condizente com os ideais da classe média de São Paulo e do estado Getulista a partir de 1930.

Em meio a esse fervor nacionalista entre os escritores, artistas plásticos e músicos, começa, na década de 1930, a surgir no Brasil uma outra tendência, que pretendia fazer música não de expressão direta de uma cultura, mas uma música universal.

2.2.3 - Música Viva

Hans Joachin Koellreuter nascido a 02 de setembro de 1915 em Freiburg, Alemanha, chega ao Brasil em 1937 onde se naturaliza. Desde então representa um papel fundamental para a música brasileira, sendo responsável por criar o Grupo Música Viva no Brasil e trazer novas tendências para a realidade musical do país.

Através de Luís Heitor Côrrea de Azevedo, chefe da Seção de Música da

Biblioteca Central do Rio de Janeiro, em 1938, Koellreutter conhece o pianista Egydio de Castro e Silva, com quem monta um duo e viaja pelo nordeste, lançando as primeiras sementes para a formação daquilo que viria a ser o *Grupo Música Viva*. Em linhas gerais o Movimento Música Viva surgiu no Rio de Janeiro e depois foi recriado em São Paulo. Tinha o objetivo de fazer música universal, em contraposição à música nacionalista. Vindo da Europa, Koellreutter representava no Brasil toda a contemporaneidade no que se referia à música e juntou ao seu lado um grupo, que teve três fases principais, de compositores, instrumentistas e artistas no geral. Em 1938 Koellreutter funda o grupo Música Viva, que só se efetivará concretamente em 1939, sendo a primeira formação do grupo composta por Brasília Itiberê, Octávio Belivilácqua (1897 – 1969), Claudio Santoro (1919 – 1989), Andrade Mauricy, Alfredo Lage, Werner Singer e Luiz Heitor¹⁹. Segundo Carlos Kater, o grupo foi concebido para atuar em três perspectivas principais: formação, criação e divulgação da música contemporânea e “*aquela de todas as épocas e estilos*” (KATER, 2001, p. 50).

A primeira fase do grupo ocorre aproximadamente durante o período de 1939 à 1944. Nessa fase o grupo dedicou-se principalmente à divulgação de um amplo leque de tendências e períodos, caracterizando-se, segundo Kater, somente pela iniciativa de divulgar as diversas músicas *universais*, como uma “proposta inusitada para o período” (KATER, 2001, p 51).

19 O principal responsável pelo encontro de Koellreutter com os outros participantes que freqüentavam a loja de música Pingüim junto com Luiz Heitor. (KATER, 2001, p. 50)

Em agosto de 1942, mesmo afastado do Brasil por questões políticas, Koellreutter publica a revista *Música Viva* em Montevideu, apresentada como órgão oficial da Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores. Isso mostra uma tentativa de constituição do grupo *Música Viva* paralelo ao grupo no Brasil. Teve como grande auxílio nisso Francisco Curt Lange que tentou fazer o grupo *Música Viva* fora do Brasil, mas não obteve muito sucesso, a não ser a edição de algumas peças de alguns compositores de diversas tendências como Koellreutter, Villa-Lobos, Guarnieri, Santoro, Guerra Peixe e outros.

Em 1944 inicia-se a segunda fase do grupo marcada pela elaboração de seu primeiro manifesto, no dia 1º de Maio (dia do trabalhador)²⁰ de 1944. Na época o grupo era constituído por Aldo Parisot, Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Egydio de Castro e Silva, João Breitinger, Mirella Vita, Oriano de Almeida e Koellreutter. No manifesto o grupo ressalta sua tendência contemporânea e universalista, ressalta sua posição de acreditar no *novo* e no *futuro* sem preconceitos, sua preocupação em relação à divulgação e ensino dessa música comprometendo-se a fazê-los por meio de concertos, palestras, irradiações e outros. Enfim, no manifesto o grupo se responsabiliza por fazer, divulgar e ensinar música nova de todas as tendências.

20 A data do 1º de Maio é simbólica em se tratando do Grupo Música Viva, pois vários de seus integrantes tinham posicionamento político de esquerda e o dia 1º de Maio – dia do trabalhador - é uma data geralmente caracterizada por manifestações da esquerda que se utiliza do símbolo do dia do trabalhador para fazer denúncias de exploração aos trabalhadores e às classes sociais e econômicas desfavorecidas, para questionar o sistema político vigente, no caso capitalismo entre outras coisas.

Koellreuter junta todos os seus esforços no sentido de reorganizar o grupo no Rio de Janeiro – que por conta de divergências políticas entre os membros estava se desvirtuando da idéia original do compositor - e, nesse mesmo ano, a 13 de maio, inicia uma série de programas radiofônicos *Música Viva*, junto à PRA-2, rádio do Ministério da Educação e Saúde. (Ibidem, 2001, p. 55).

O manifesto serve basicamente para legitimar e dar voz aos compositores brasileiros contemporâneos, dando ênfase à produção experimental e renovadora. O grupo começa a aparecer com as obras de Santoro e Guerra-Peixe que já haviam iniciado a transição do atonalismo simples ao dodecafonismo.

Ao mesmo tempo em que o grupo começa a aparecer e a ser apreciado pelos críticos da música nova, Koellreuter não deixa de fazer a crítica ao ensino de música no Brasil, em especial ao ensino de composição da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro (antigo Instituto Nacional de Música). De modo geral, o grupo começa a se posicionar e a conquistar um espaço de vanguarda da música brasileira. Movidos por uma necessidade grande de mudar os rumos da educação e produção musical viveram um período de muitas comunicações, apresentações e revisões do manifesto. Pode-se dizer que a sustentação do grupo se dá sobre o Estatuto redigido antes do Manifesto de 44, datado, provavelmente, segundo Kater, de 1943.

Em 1945 um novo manifesto é redigido, que serve de ponte entre o de 1944 e 1946 - os mais importantes e conhecidos manifestos do grupo. Kater considera que o

Manifesto de 1946 assume um formato mais maduro no que diz respeito às idéias reivindicatórias e de indignação em relação à realidade do músico e da música brasileira, como, por exemplo, quando explicita sua discordância em relação à arte acadêmica:

MÚSICA VIVA refuta a assim chamada arte acadêmica, negação da arte” ou quando fala: “MÚSICA VIVA, compreendendo que a técnica da música e da construção musical depende da técnica da produção material, propõe a substituição do ensino teórico-musical baseado em preconceitos estéticos tidos como dogmas, por um ensino científico baseado em estudos e pesquisa das leis acústicas, e apoiará as iniciativas que favoreçam a utilização artística dos instrumentos rádio-elétricos. (Ibidem, pp. 63-64).

De modo geral, o grupo, nesta fase, está preocupado em fazer e divulgar uma música que pudesse representar a humanidade como um todo, ao invés do indivíduo.

Da declaração de princípio de 1946 participaram Cláudio Santoro, Egydio de Castro e Silva, Eunice Katunda, Gení Marcondes, Guerra – Peixe, Heitor Alimonda, Koellreutter e Santino Parpinelli. A partir desta declaração retoma-se a edição dos boletins e se inicia o terceiro momento do movimento.

Essa terceira fase é caracterizada por ser uma ampliação e aprofundamento de questões abordadas anteriormente, como é o caso da ênfase que se dá à criação musical e ao novo. Entretanto pode ser também caracterizada como uma fase em que surge um elemento novo, qual seja, o cuidado que tiveram para redigir a declaração de princípios adotando claramente posições estéticas e condutas em relação à música muito detalhadas e minuciosas. Apesar de todos no grupo estarem em sintonia em relação à preocupação com o social e com a música e o músico brasileiros, a forma como isso deveria ser abordada não

era consenso.

O manifesto apresenta incoerências e contradições ideológicas que já faziam parte do grupo em 1945, no que se refere à música essencialmente universal e nacional. Alguns integrantes do grupo, como Claudio Santoro e Eunice Katunda eram filiados ao Partido Comunista e as diretrizes do partido, para a produção artística e cultural, pressupunham uma música muito similar à nacionalista. Em 1948, ocorre em Praga o *II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais* do qual fez parte Cláudio Santoro. O contato direto com os músicos do evento e suas teses faz com que Cláudio Santoro comece a compartilhar dos ideais do *realismo socialista*, que culminará na dissolução do grupo em 1950.

2.2.3.1 - Música Viva paulista

A partir de 1941, Koellreutter começa a ministrar cursos em São Paulo, como já fazia no Rio de Janeiro. Tinha a idéia de se mudar para a cidade e desenvolver um Grupo *Música Viva* em São Paulo. Entretanto, isso só ocorrerá de fato em 1944. Nessa época o grupo tinha como integrantes Gení Marcondes, os jornalistas Ruy Coelho e Álvaro Bittencourt, a família Simon, Rodolpho Lanz, Gustavo Stern e esposa, Eva Kovach, Helena Parizot e, possivelmente, Lúcia Alimonda, Jenny Pereira e Magdalena Nicoll.

Na segunda fase do movimento, em 1947, fazem parte do grupo seus alunos

Nininha Gregori, Damiano Cozzella, Roberto Schnorrenberg, Hans Trostoli, Eunice Katunda e Jorge Wilhelm. O movimento em São Paulo, segundo Kater, não teve a mesma força que o do Rio de Janeiro, nem o seu corpo era constituído de um grupo autêntico de compositores. Sobrevive até o ano de 1951 devido às várias audições que eram realizadas no MASP .

Por volta de 1950 e 51, o grupo já estava praticamente desativado. A falta de consenso estético e ideológico em relação à música nacionalista e universalista, e os desacordos internos acabaram por dissolver o grupo. Koellreuter, no entanto, continuou atuando como educador de forma intensa: desenvolveu um trabalho importante e pioneiro na Bahia e até setembro de 2005 (mês de seu falecimento), foi foco de atenção no que se refere à educação musical e música contemporânea brasileira.

2.2.3.2 - Ruptura do grupo

Segundo Carlos Kater, desde o final da Segunda Guerra Mundial, surgem no grupo posições claras de engajamento político tanto na produção musical, como na maneira de se pensar o ensino de música e na ideologia geral que permeava as diretrizes do grupo. Exemplo disso são as obras de Cláudio Santoro - *Ode à Stalingrado* (1945), Eunice Katunda - *Cantada ao Soldado Morto* (1949) e Koellreutter - *Salmo Proletário* (1946) que apresentam caráter político.

Referente às diretrizes do grupo, as posições políticas se manifestavam numa ideologia socialista e universal, tendo como principais pontos os que seguem abaixo:

1. Privilégio da criação musical.
2. Importância da função social do criador contemporâneo.
3. Questão do coletivo.
4. Contemporaneidade e Renovação.

Para Kater, essas eram as preocupações básicas provenientes de um engajamento político do grupo, que norteava todas as suas atividades.

No entanto, é justamente esse engajamento político que faz o grupo se romper. Já em 1947, Cláudio Santoro discordava, em parte, do posicionamento em relação ao nacionalismo presente no manifesto de 1946 e depois com o contato mais próximo com os músicos do realismo socialista em Praga, Santoro rompe com o grupo porque acreditava que este estava se afastando das massas. Decisivo nesse processo foi o *Apelo* votado por unanimidade pelo *IIº Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga* (Kater: 2001, p. 85), no qual ficava determinado que a música e a arte no geral deveriam seguir regras estéticas estritas exaltando o sentimento de nação através da valorização das tipicidades nacionais, como a música folclórica e outras manifestações populares.

Quando Santoro traz esse documento para o grupo, as divergências aumentam, principalmente entre este e Koellreutter e em pouco tempo já não é mais possível um consenso entre eles. Também já nesse período, Eunice Katunda e Guerra – Peixe começam

a discordar de algumas diretrizes do grupo, pelos mesmos motivos de Cláudio Santoro.

No Brasil e no mundo há uma alternativa forte para os descontentes com o atonalismo, com o dodecafonismo e o serialismo: a opção é o nacionalismo. No Brasil, tendo como referência máxima Mário de Andrade e Villa-Lobos, essa opção já estava muito mais estruturada e consolidada. Para os nacionalistas, a música de vanguarda era uma pseudo música moderna, que falhava tanto em conteúdo como em objetivos. Para a música ser brasileira era necessário buscar seu ponto de partida nas tradições do povo, na música folclórica principalmente. Cláudio Santoro, apesar de não concordar com tudo que Mário de Andrade falava e propunha, também acreditava que só fazia sentido fazer música se ela fizesse sentido para o povo, e para fazê-lo seria necessário que ela estivesse intimamente ligada à sua tradição, de forma que nesse ponto dialogava com o crítico.

Santoro mostra que é necessário o compositor sair da sua torre de marfim, que participe das lutas do povo, pois só assim refletirá os conteúdos democráticos e progressistas dessa luta; que o compositor perca o receio de estar dando um passo atrás, importando-se apenas com a realidade do povo e com o novo caminho a construir (...), que era preciso lutar contra o fascismo disfarçado, o imperialismo americano, e que o único universalismo é aquele que se liga à tradição e ao povo, levando-o ao mesmo sentimento de coletivismo e alevantamento, pelo progresso, pela paz e bem estar de seu semelhante. (NEVES, 1981, p. 120).

No entanto, Cláudio Santoro também faz a crítica ao nacionalismo vigente, ciente da correspondência existente entre classe dominante e o nacionalismo contemporâneo. Para o compositor o nacionalismo deveria significar uma forma de repúdio ao imperialismo americano. Propõe, então, um nacionalismo estético, reconsiderando obras

de Villa – Lobos, Camargo Guarnieri e Glauco Velásquez. Será seguido por seus colegas, como Eunice Katunda e Guerra – Peixe.

Segundo Carlos Kater, ainda em Praga, Santoro escreve uma carta ao grupo propondo basicamente que se forme um outro grupo com outras diretrizes, mais voltado para a música popular e folclórica, assumindo de vez as regras do realismo-socialista, definidas em Praga. Propõe que seja o líder e sutilmente sugere o afastamento de Koellreutter. Cita o nome de Guerra Peixe e Eunice Katunda para serem responsáveis pela efetivação de tal grupo. Enfim, declara seu descontentamento com o movimento *Música Viva* sugerindo uma substituição total de caráter do grupo, mudando, inclusive, o nome para *Seção Brasileira da Sociedade Internacional de Compositores e Críticos Progressistas*. O grupo formado não se sustenta nas mãos de Guerra Peixe, Eunice Katunda e Cláudio Santoro.

2.2.4 - Nacionalismo brasileiro e as cartas abertas aos músicos e críticos do Brasil

Durante a década de 40 a música nacionalista brasileira adota explicitamente os modelos tradicionais da música ocidental com um quê da cultura nacional. Se antes com o modernismo existia a preocupação de se criar o novo neste momento o que mais importa é a música do povo brasileiro, presumindo que esta é música folclórica aliada às velhas

formas tradicionais clássicas.

Mesmo Villa-Lobos, com sua frutífera indisciplina e com seu anticonformismo que estavam na origem de suas obras que realmente apresentavam novas proposições em termos composicionais (como Choros, o Noneto ou o Amazonas), mesmo Villa-Lobos adotará, à sua maneira, a estética neoclássica. Os outros compositores deste período, dentre os quais destacam-se Lorenzo Fernandez, Mignone e Camargo Guarnieri, formados dentro da disciplina tradicional, valorizavam ainda mais o aspecto estrutural de suas obras, tendendo para uma síntese que tem muitas relações com o neoclassicismo internacional. (Ibidem, 1981, p. 116)

Apesar de parecer uma postura contraditória aliar as formas tradicionais clássicas à busca pela cultura essencialmente brasileira, no contexto em que isso ocorre é perfeitamente coerente, pois a necessidade de se construir o nacional havia se tornado um objetivo político. Era agora mais um veículo de socialização, fazendo valer a idéia de arte funcional ou interessada a que se referia Mário de Andrade. No entanto, segundo Contier, Mário de Andrade não expressou um posicionamento político favorável, por exemplo, ao governo de Getúlio Vargas, apesar das possíveis semelhanças de projeto²¹, o que pode demonstrar que apesar de ser um projeto político de construção de uma nação o nacionalismo-moderno de Mário de Andrade, não era o mesmo nacionalismo proposto por Getúlio Vargas que também tinha um projeto político de construção de uma nação.

Se para Koellreuter essa arte engajada só poderia ser feita através da libertação, na universalização, da experimentação de novas formas, para os nacionalistas, ela só seria

21 “*Durante a década de 30, Mário não compactuou com os ideais getulistas, mas ‘... suas tentativas teóricas de lidar com conceitos políticos são sempre ambíguas e hesitantes.*” (CONTIER 1978, p. 19).

alcançada através das velhas formas já conhecidas pelo povo, que se reconheceria na obra de arte nacional.

Exemplo disso é o próprio Villa-Lobos que a partir da década de 1930 começa a se dedicar à educação musical implementando alguns métodos nacionalistas novos nas escolas estaduais e federais. Essa política nacionalista estava em total harmonia com o governo em vigência. Getúlio Vargas adotou a política do populismo, abrindo portas para os artistas nacionalistas, que deveriam exercer uma função social de despertar o ufanismo útil ao processo de afirmação nacional. (ZERON: 1991)

No fim da década de 1940, tem-se, então, um ambiente de tensão instaurado: de um lado o grupo *Música Viva* (quando ainda não dissolvido, mas já em período de crise interna), e de outro a música nacionalista.

Em 1950, momento no qual tanto Santoro como Guerra-Peixe já haviam deixado o grupo *Música Viva*, Koellreuter escreve uma carta aberta em resposta a um artigo em que Octávio Bevilacqua comenta a postura de Guerra-Peixe. Em sua carta, Koellreuter convida o crítico a participar de um debate para poderem discutir melhor algumas questões levantadas por Bevilacqua a respeito de alguns conceitos técnicos, estéticos e históricos os quais Koellreuter considerou errôneos. O debate não aconteceu, mas dois meses depois desta carta Camargo Guarnieri lança a famosa *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, na qual se diz preocupado com a situação da música brasileira que se perdia em uma música *formalista, cerebralista e antinacional*, sendo Koellreuter o principal responsável.

Para Guarnieri o dodecafonismo, caracterizado como uma estética, além de ser um refúgio para compositores *mediócras* era nocivo para a música brasileira, pois afastava os jovens compositores de suas raízes. Zeron define a carta de Camargo Guarnieri como sendo um ataque ao Grupo Música Viva em quatro operações básicas: “resgatando a noção de nacionalismo a partir de outro pressuposto político-ideológico²², redefinido os conceitos de alienação e de universalização, e repropondo uma técnica composicional alternativa à vanguardista” (ZERON, 1991, p. 47).

A carta teve ampla divulgação e repercussão entre os músicos e críticos, sendo também publicada em alguns jornais da época. Após o lançamento da carta Koellreuter convidou Guarnieri para participar de um debate a respeito das questões musicais levantadas nesta. Guarnieri não aceitou e Koellreuter respondeu, também de forma agressiva, em outra carta aberta publicada no dia 28 de dezembro de 1950. A resposta de Koellreuter procura esclarecer o músico sobre questões referentes à música atonal e à técnica dodecafônica, confundida, na carta de Guarnieri, por uma tendência estética.

Ambas as cartas tiveram muita repercussão, fazendo com que muitos músicos se pronunciassem publicamente em jornais ou outros periódicos da época, em favor de um ou de outro. Houve muitos que, apesar de não gostarem da música dos compositores que

22 Esse “outro” pressuposto político ideológico diz respeito ao realismo socialista zhdanoviano, no qual há um *inimigo a ser combatido, um estrangeiro, O outro*, no caso a música não operária, caracterizada pela elite cultural. No caso de Camargo Guarnieri, o compositor associa o realismo socialista ao nacionalismo de Mário de Andrade ao considerar o *dodecafonismo* esse elemento *estrangeiro*, personalizado na figura de Koellreuter.

utilizavam a técnica dodecafônica, criticaram a carta de Guarnieri por demonstrar um preconceito em reação às tentativas de inovação, as quais, acreditavam, deveriam ser sempre bem vindas. Foi uma polêmica importante para os novos caminhos da música brasileira.

Tanto Kater, Neves e Zeron atentam para a tese de que o surgimento da polêmica do nacional versus universal no ano de 1950, tem, mais do que objetivos estéticos, objetivos políticos inclusive marcados pelo retorno do governo de Getúlio Vargas, em 1950. Por um lado, havia as exigências do partido comunista, com as declarações de princípios de 1948 em Praga, que definia os limites da criação naquilo que deveria servir ao povo e à cultura nacional, por outro se tinha o retorno de um governo populista que fornecia todas as melhores condições para que esse tipo de produção, nacionalista, tivesse visibilidade.

2.2.5 - Música contemporânea brasileira

A partir de 1945, com a morte de Anton Webern, a morte de Alban Berg dez anos antes e a saúde de Arnold Schoenberg debilitada parecia que o serialismo estava com os dias contados, mas no início dos anos 50 Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, principalmente, iniciam um novo movimento do serialismo, que se desenvolveria, na mão dos compositores, ao serialismo integral.²³ Em linhas muito diferentes os dois compositores

²³ Anton Weber (1883 – 1945) foi um dos compositores mais importantes do início do século tendo

são os maiores responsáveis pelo desenvolvimento desse novo serialismo durante a segunda metade do século. Além do serialismo que ganha novas características e força na segunda metade do século, esse período também é fortemente marcado pela introdução da eletrônica. (GRIFFITHS, 1978, p.145) Já na primeira metade do século alguns compositores começaram a utilizar os instrumentos eletrônicos como ondas martenot ou o theremin como instrumentos musicais, que traziam novos timbres para a música, como por exemplo, Messiaen em *Turangalila*, peça de 1949. No entanto, os recursos desses instrumentos, apesar de serem inovadores, eram limitados. Na segunda metade do século XX com o avanço tecnológico surge o gravador de fita, que transformará toda a música feita a partir de então. Edgar Varèse (1883 – 1965) foi um dos primeiros compositores a fazer experimentos com fita e com gravação sendo o seu primeiro *ensaio eletrônico* a obra *Déserts* (1949 – 54) e sua obra mais importante do gênero *Poème Électronique* (1958) que é referência tradicional da música eletrônica. As consequências do desenvolvimento tecnológico para a música são muitas, entre elas a música eletroacústica.

A partir da década de 50, a difusão do uso de computadores modificou nitidamente a produção em diversos setores da sociedade - da indústria aos meios de comunicação. No caso da produção musical esse quadro não

desenvolvido o *serialismo* iniciado por seu *mestre* Arnold Schoenberg (1874 – 1951). Schoenberg é o pai da técnica dodecafônica e, por isso, considerado um dos compositores mais importantes do século XX, pois a partir dele iniciou-se toda a escola do serialismo. Alban Berg (1885 – 1935) também austríaco foi contemporâneo de Weber e também aluno de Schoenberg. Juntos, os três austríacos, Schoenberg, Weber e Berg representam a segunda escola de Viena. Pierre Boulez, (1925) francês, aluno de Olivier Messiaen, representa uma outra corrente da música serialista e Karlheinz Stockhause (1928), Alemanha, um dos primeiros compositores a trabalhar com *síntese senoidal* (criação do som *puro em* computador) é considerado hoje um dos maiores compositores do século, tendo obra extensa em música eletrônica, ópera e todos os tipos de instrumento.

é diferente. Especialmente durante os anos 80, com o barateamento da tecnologia digital e o aperfeiçoamento e disseminação de programas específicos, boa parte das atividades musicais esteve, de um modo ou de outro, conectada a algum tipo de utilização de recursos de informática. (IAZZETTA, 1997, p. 3)

O Brasil começou a experimentar as novas tecnologias eletrônicas no final da década de 1950 e início de 1960. O primeiro compositor brasileiro a compor música eletroacústica foi Reginaldo Carvalho, que durante a década de 1950 fez um estágio no GRM- *Groupe de Recherches Musicales* (Grupo de Pesquisas Musicais) em Paris com o compositor Pierre Schaeffer²⁴ e trouxe para o Brasil, em 1956 as peças *Sibemol*, *Troço I* e *Temática*.

O trabalho de Koellreutter, rebatido na década de 1950, começa a ter mais repercussão. O compositor nesse período estava partindo para Alemanha e Oriente, mas ficavam os centros musicais criados e orientados por ele, como os Seminários de Música de São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia, os cursos internacionais de férias de Teresópolis e seus alunos que atuaram na origem de quase todos os movimentos de renovação musical que se desenvolveram no Brasil a partir dos anos 60.

Como acontecera ao não objetivismo puro, a obra de arte se afastará de todos os condicionamentos exteriores, de todas as justificativas e explicações que não correspondem ao próprio objeto artístico. Cada experiência musical será medida e julgada por ela mesma, por sua própria organização. Por outro lado a noção mesma de ‘beleza’ será purificada, afastando-se de toda sentimentalidade e de conotação de sensualidade

24 Pierre Schaeffer criou o grupo de pesquisa em música *Club d'Essai* em Paris em 1948, com o objetivo de desenvolver pesquisa sonora das mais diversas. Em 1958 a instituição muda de nome passando para *Groupe de Recherche Musicales* – GRM, o qual permanece até hoje.

fácil e superficial do belo, insustentável depois de toda experiência artística depois do primeiro quarto de século; os critérios tradicionais de medida e julgamento não bastam para cobrir toda a gama de possibilidades exploradas pelos criadores. De fato, toda a crítica baseada nas velhas idéias de concepção melódica, rítmica, harmônica, polifônica ou instrumental, válida quando a música se estruturava sobre estes princípios, perde sua razão de ser quando a composição musical se constrói sobre visão alargada destes princípios ou sobre novas proposições de manipulação criativa. (NEVES, 1981, p. 146).

Esse período é caracterizado pelo surgimento de diversos festivais de música contemporânea que, por um lado, criam espaços para as obras dos compositores serem apresentadas e com isso incentivam cada vez mais a produção e por outro criam a possibilidade de se construir um público para a música contemporânea brasileira. É dentro desse universo, de renovação musical, que surge em São Paulo em 1963 o Grupo *Música Nova*.

2.2.5.1 - Grupo Música Nova

Em meados da década de cinquenta é criado o grupo *Música Viva* em São Paulo em torno dos poetas concretos Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, que se uniram à compositores paulistas. Durante esse período em companhia também de outro grupo que trabalhava com poesia e música, *Movimento Ars Nova*, o Grupo *Música Viva* organizou alguns eventos como, por exemplo, o V Concurso Internacional de Férias Pró Arte de Teresópolis, dirigido por Koellreuter. Eram apresentações que misturavam poesia e música e contavam com a participação dos compositores Damiano Cozzella, Ernst Mahle e

Julio Medaglia.

Surge o Grupo *Música Nova*, formado por sete integrantes, quais sejam, Damiano Cozzela, Rogério Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Correia de Oliveira e Alexandre Pascoal. Dentre eles quatro, Damiano Cozzela, Rogério Duprat, Gilberto Mendes e Willy Correa de Oliveira eram compositores. A primeira tendência do grupo foi para o *serialismo* por causa da influência européia nos compositores, que participaram de festivais e cursos de música contemporânea na Alemanha, França e Espanha. Mas é somente em 1961, na VI Bienal de São Paulo, que o grupo começa a ganhar visibilidade com a apresentação da orquestra de Câmara de São Paulo, dirigida por Olivier Tony, que apresentou obra dos quatro compositores.

Em 1963 a revista *Invenção* publica o manifesto do grupo: *Por uma nova música Brasileira*. Para eles a música nova deveria ter compromisso total com o mundo contemporâneo (levando em consideração as escolas e estéticas que surgiram ao longo do século XX na música, tais como impressionismo, politonalismo, atonalismo, músicas experimentais, serialismo, processos fono-mecânicos e eletro-acústicos em geral). Levavam em consideração os meios de informação, como o cinema, desenho industrial, telecomunicações e noções de ciência como a física quântica, relatividade e tudo aquilo que se ligasse à contemporaneidade (KATER, 2001, p. 351).

Segundo Carlos Zeron o engajamento do grupo dá-se primordialmente através da pesquisa sobre a incidência e as consequências das novas linguagens do mundo

contemporâneo (ligadas, normalmente ao mercado) na realidade brasileira, assumindo a possibilidade da existência de um mercado da arte ao invés de conceber a arte como manifestação pura, independente de mercado. Dentro dessas pesquisas os compositores do grupo ressignificam *nacionalismo* e *universalismo* em função da noção de mercado na sociedade capitalista e procuram compor suas músicas negando o que consideram fruto das dominações presentes necessariamente em um sistema mercadológico.

O manifesto do grupo teve grande impacto nos compositores da época, a ponto de ter sido publicado em outras revistas, inclusive estrangeiras, e ter rendido um importante debate no Teatro de Arena de São Paulo.

Em 1965, na VII Bienal de Arte de São Paulo, Willy Correa e Gilberto Mendes apresentam pelo Grupo *Música Nova* duas peças que causaram grande indignação no público. A peça de Willy Corrêa de Oliveira, intitulada *Ouviver a Música* era baseada em “*participação coletiva e da percepção plurissensorial da mensagem musical*” (Neves: 1981, p. 163) e a de Gilberto Mendes, *Blirium C-9* não tinha partitura, apenas instruções. Aquela música foi considerada, segundo José Maria Neves, música de barulho, ou anti-música. Foi nesse período que Cozzella e Duprat deixaram o grupo e, praticamente, deixaram a composição erudita, dedicando-se, a partir daí, a arranjos para música popular, jingles entre outros.

Willy Corrêa e Gilberto Mendes continuaram com os princípios e ideais declarados no manifesto *Música Nova*, por algum período, continuando a compor e

pensando sempre no novo e contemporâneo e passando sua ideologia através do ensino, no caso de Willy Corrêa de Oliveira, e de Festivais, no caso de Gilberto Mendes, que em 1962 idealizou o Festival Música Nova em Santos. Hoje o festival ainda é realizado e é dividido entre as cidades de São Paulo e Santos. Contudo, ao longo dos anos, principalmente durante a década de 1980 os compositores se afastaram. Nesse período Gilberto Mendes, sobretudo, passou a criticar os posicionamentos do grupo alegando que muitas de suas atitudes, consideradas “violentas” na época, eram reflexo de ingenuidade ‘juvenil’, pois acreditavam que a música que faziam não estava subordinada às leis do mercado o qual tinham a pretensão de “detectar” e negar.

Para Zeron (que considera que o procedimento técnico o qual o compositor utiliza para *materializar* em obra sua tendência política depende, de forma circular, desta mesma), o grupo Música Nova pode ser caracterizado como sendo um *trapeiro*, ou *catador de lixo*²⁵ :

que apanha os dejetos da história, esquecidos ou negados pela memória vencedora, e que podem então ter outra significação ao serem recontextualizados pela perspectiva do presente. ‘O primeiro gesto do trapeiro é assim a recusa categórica de uma cultura afirmativa’ (ZERON, 1991, p. 346)

Em outras palavras, Zeron considera que o grupo, dentro de suas crenças na negação do mercado e das relações de dominação impregnadas no sistema capitalista,

25 Zeron utiliza o termo em referência à Walter Benjamin. “O trapeiro apanha os objetos que já não circulam mais como mercadoria – quer dizer, os objetos que não estão alienados de sua situação histórica -, ou que nunca existiram como tal, e dá-lhes um outro significado dentro do contexto social em que se inserem.” (ZERON, 1991, p. 343)

compôs músicas que traduziam esse sentimento, mesmo sendo elas marcadas pelos fatores da dominação.

2.2.5.2 – Música contemporânea fora de São Paulo

Durante a década de 1960 alguns compositores como José Antônio de Almeida Prado, Aylton Escobar e Jorge Antunes começaram a ganhar visibilidade no cenário da música erudita contemporânea, ganhando prêmios e desenvolvendo trabalho singular, mas, tanto José Maria Neves quanto Vasco Mariz consideram que esses compositores desenvolveram trabalhos isolados, ao contrário do *Grupo de Compositores da Bahia*. O Grupo de Compositores da Bahia nasceu, oficialmente, em 1966 em um evento de comemoração à Semana Santa, em Salvador. A cidade já vinha desenvolvendo trabalho com música contemporânea desde os *Seminários Internacionais de Música*, iniciados em 1954 na Universidade Federal da Bahia, por Koellreuter. Os seminários ganharam importância e se tornaram tradição na Bahia, sob a orientação musical e pedagógica de Ernst Widmer (1927 - 1990), compositor suíço naturalizado brasileiro. Mais tarde os seminários foram integrados à universidade sob o nome de Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade da Bahia.

Em 1966 Rinaldo Rossi, compositor ligado aos seminários, organizou um concerto especial com obras do grupo para um evento da Semana Santa. Segundo Neves, o

sucesso foi tão grande que o grupo começou a fazer concertos todos os anos nesse período. O grupo não escreveu nenhum manifesto nem estatuto. Aos poucos começou a ter cada vez mais infra-estrutura. Na primeira versão do concerto, em 1966, o instrumental fornecido para o grupo era somente um coro, mas gradualmente a Universidade Federal da Bahia criou uma orquestra sinfônica, um coro experimental, um madrigal entre outros, além de poderem contar com os instrumentos criados e construídos por Walter Smetak (1913-1984).²⁶ Faziam parte do grupo de Compositores da Bahia Ernst Widmer, Lindenbergue Cardoso, Milton Gomes, Jamary de Oliveira, Carlos Rodrigues Carvalho, Antonio José Santana Martins (Tom Zé), Fernando Cerqueira, Nicolau Kokron, Carmen Mettig Rocha e Rinaldo Rossi. Juntaram-se ao grupo como convidados Walter Smetak, Rufo Herrera, Alda Oliveira, Lucemar de Alcântara Ferreira, Ilza Costa, Marco Antonio Guimarães e Agnaldo Ribeiro dos Santos.

Brasília também é um foco importante em relação aos compositores contemporâneos. Não houve um movimento ou qualquer continuidade nos trabalhos desenvolvidos naquela cidade que permitisse a criação de um movimento propriamente dito, mas compositores como Cláudio Santoro, Rogério e Régis Duprat, Damiano Cozzela e, mais tarde, Jorge Antunes desenvolveram trabalho de divulgação e ensino da composição erudita contemporânea. Cláudio Santoro montou o Departamento de Música da Universidade Nacional de Brasília em 1962 e desde então o curso de música mostra-se

²⁶ Smetak foi compositor e construtor de instrumentos suíço que se naturalizou brasileiro. Inventou e construiu mais de 150 instrumentos musicais.

ligado à diversas tendências musicais. (Neves: 1981, p. 175).

No Rio de Janeiro, depois do *Música Viva*, não aparecerá nenhum outro grupo que se caracterize especificamente como um movimento, com um estatuto ou manifesto. A partir da década de 1970 vê-se nascer e morrer na cidade diversos grupos diferentes comprometidos com a interpretação da música contemporânea, fosse ela brasileira ou não. Exemplo de alguns desses grupos são: o grupo *Ars Contemporânea*, de 1971, do que fez parte uma das compositoras estudadas no presente trabalho, Vânia Dantas Leite e o grupo *Música Nova* fundado por Marisa Rezende, também estudada na pesquisa, em 1989.

No entanto, voltando ainda para as décadas de 1960 e 1970, surgem no Rio de Janeiro e São Paulo compositores que vão desenvolver trabalhos isolados. Entre eles deve-se citar compositores como Bruno Kiefer (1923), ex-aluno de Koellreutter, que usa livremente recursos de estruturação que derivam da música *dodecafônica* (Neves: 1981, p. 185), Luiz Carlos Vinholes (1933), ex aluno de Koellreutter também, considerado o primeiro compositor de *música aleatória* a partir da obra *Instruções 61*, Almeida Prado (1943), ex-aluno de Camargo Guarnieri, O. Messian e N. Boulanger, um dos compositores mais respeitados da música brasileira atual, Mario Ficarelli (1937), Kilza Setti, Aylton Escobar, Cecilia Conde, Vânia Dantas Leite, Maria Helena Rosas Fernandes, entre tantos outros.

É ainda durante a década de 1960 que a música eletroacústica começa a ganhar visibilidade entre os compositores brasileiros e é explorada, nesse período, principalmente

pelo compositor Jorge Antunes, pela compositora Jocy de Oliveira (que trabalhará com a música eletroacústica mista dentro do contexto de cena, principalmente)²⁷ e pela compositora Marlene Fernandes. Cláudio Santoro também irá experimentar a música eletroacústica. Mais tarde outros compositores vão se destacar nesse tipo de música, como, por exemplo, Vânia Dantas Leite, Marlene Fernandes, Flô Meneses, Rodolfo Caesar, Fernando Iazzeta, Denise Garcia, Conrado Silva, Rodolfo Coelho de Sousa, Reginaldo Carvalho, Silvio Ferraz, Jonathas Manzolli, José Augusto Mannis, entre alguns outros.

2.2.5.3 - As décadas de 1970 e 1980

Na música erudita dos anos 70 e 80 tem-se aqueles compositores mais antigos que não se estabeleceram em nenhuma universidade e que continuaram tendo uma produção independente da dinâmica acadêmica como Francisco Mignone (1897 – 1986), Camargo Guarnieri (1907 – 1993)²⁸, Lorenzo Fernandes²⁹, Radamés Gnattali (1906-1988), Waldemar Henrique (1905-1995), José Siqueira (1907 – 1985), Osvaldo Lacerda (1927)³⁰

²⁷ Trajetória mais detalhada da compositora no Capítulo IV p. 159.

²⁸ Apesar de não ter sido professor universitário, criou junto a USP a orquestra de cordas da universidade, atuando como regente da mesma de 1973 a 1992. Guarnieri compôs uma vasta obra, atingindo mais de setecentas peças, sendo um dos autores nacionais mais interpretados no exterior. Foi agraciado com inúmeros prêmios, condecorações e medalhas, somando mais de cem títulos nacionais e estrangeiros. Foi premiado também em mais de dez concursos nacionais e internacionais de composição.

²⁹ Lorenzo Fernandes, durante sua vida, se dedicou muito ao ensino de música, criando em 1934 o Conservatório Brasileiro de Música no Rio de Janeiro, que mais tarde tornou-se curso superior de música.

³⁰ Lecionou de 1969 a 1992 na Escola Municipal de Música de São Paulo.

entre outros. Esses compositores já citados anteriormente são principalmente associados à música de caráter nacional. Nas décadas de 1970 e 1980 continuam escrevendo suas obras e tendo prestígio entre as orquestras mais importantes do país, como as orquestras do Rio de Janeiro e de São Paulo, também são esses compositores que obtiveram grande reconhecimento no Brasil, tendo sua obra publicada bem como biografias.

Alguns compositores desse período, que também já em décadas anteriores começaram a ganhar reconhecimento e estão ou estiveram vinculados à universidade são H. J. Koellreuter (1915 – 2005), Cláudio Santoro (1919 – 1989), Esther Scliar (1926 – 1978), Willy Correa de Oliveira (1938), Luís Carlos Vinholes (1933), Edmundo Villani-Côrtes (1930), Kilza Setti (1932), Almeida Prado (1943), Marlos Nobre (1939), Ricardo Tacuchian (1939), Mário Ficarelli (1937), Lindemberg Cardoso (1939 – 1980), Guerra-Peixe (1914 – 1993), Gilberto Mendes (1922), entre outros.

Na década de 1970, portanto, convivem os compositores de gerações anteriores que não estavam vinculados à universidade, que estavam vinculados e os de gerações mais recentes, que em muitos casos serão fruto dessa geração primeira de compositores professores universitários e também vão frequentemente integrar, a partir da década de 1980, o corpo docente dos departamentos de música das universidades. São esses jovens compositores músicos como Jorge Antunes (1942), Maria Helena Rosas Fernandes (1933)³¹, Rodolfo Caesar (1950), Rodolfo Coelho de Souza (1952), Fernando Cerqueira

31 Trajetória da compositora no Capítulo IV pp. 142.

(1941), Agnaldo Ribeiro (1943), Aylton Escobar (1943), Jamarly Oliveira (1944), Vânia Dantas Leite (1945)³², Luís Carlos Csekö (1945), Marisa Rezende (1944)³³, Ronaldo Miranda (1948), Ernani Aguiar (1950), Egberto Gismonti (1944), Ilza Nogueira (1948), entre muitos outros. A próxima geração é formada no início da década de 1980, composta por compositores que começam a se integrar ao corpo docente nas universidades a partir do final da década de 1980. São nomes como Roberto Victorio (1959), Denise Garcia (1955)³⁴, José Augusto Mannis (1958), Lívio Tragtenberg (1960), Tim Rescala (1961), Flô Menezes (1962), Sívio Ferraz (1959), Jônatas Manzolli entre outros.

A composição erudita dos anos 70 e 80 teve algumas características interessantes. Depois do movimento do Grupo Música Nova e juntamente com o período histórico da Ditadura Militar, a composição musical erudita se viu *fechada* dentro do ambiente acadêmico. Isso gerou alguns sotaques típicos dessa época. Os compositores desse período acabam se envolvendo com uma prática de pesquisa própria da universidade que faz com que a composição fique cada vez mais individualizada, bem como os próprios compositores. Depois do Grupo Música Nova não houve no Brasil outro movimento de compositores em torno de uma proposta estético política, com manifesto ou declaração de princípios. Tem-se a partir da década de 1970, e mais acentuadamente a partir da década de 1980, a formação de grupos de pesquisa e de arrecadação de recursos para conseguir

32 Idem, pp. 191

33 Idem, pp. 177

34 Idem, pp. 205

implementar projetos particulares (mesmo que estes estejam associados a algum grupo de pessoas). Os estúdios de música eletroacústica e os núcleos de pesquisa que surgem no período são fruto de trabalhos individuais de diversos compositores que se agrupam para ter mais possibilidade de realização de seus projetos. É o caso, por exemplo, do Estúdio da Glória ou do LaMut, ambos no Rio de Janeiro.

Há também durante esse período uma proliferação de grupos instrumentais e músicos autônomos que se dedicam à interpretação e divulgação de música contemporânea brasileira, como, por exemplo, o Grupo Música Nova, instituído em 1989 pela compositora Marisa Rezende que tem como principal objetivo a divulgação de obras de compositores brasileiros contemporâneos.

Vemos também que nesse período houve muitas mulheres que começaram a aparecer no cenário da composição musical erudita nacional, no entanto ainda hoje os cursos de composição universitários são compostos quase que exclusivamente por homens. Ao mesmo tempo em que não se vê tampouco uma representatividade grande das mulheres nas bienais e festivais.

Apesar de haver algumas dezenas de mulheres compositoras brasileiras hoje, de acordo com o MUSICON 2005 – Guia da Música Contemporânea Brasileira, escolhemos cinco representantes da categoria para através de sua trajetória de vida verificar como se deu sua inserção no campo da composição musical erudita brasileira.

2.3 – Capítulo III

Notas sobre a formação do campo da composição musical erudita brasileira a partir da segunda metade do século XX

Como já abordado no primeiro capítulo, a noção de campo utilizada na pesquisa foi desenvolvida pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu e por ele utilizada para a compreensão das relações que compõem o *todo social*. Para o sociólogo, a sociedade é formada por uma série de estruturas que são fundamentalmente frutos da relação entre o indivíduo e a sociedade. Essa relação é responsável pela formulação de infinitos *campos* e estruturas sociais, que se desenvolvem por meio de uma rede complexa de relações de poder e dominação entre os diferentes *agentes* e o *capital*³⁵, criado e mantido por esses agentes em cada campo³⁶.

Em *O Mercado de Bens Simbólicos*, Bourdieu atribui a constituição de um campo intelectual e artístico europeu “à autonomização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos” (BOURDIEU, 2004, p. 99). Apesar

35 Capital simbólico ou não, como as práticas ou as instituições, por exemplo.

36 Vale lembrar que os agentes são variados de acordo com a classe social, geração, profissão, sexo etc. Todo agente social é um sujeito estruturado externamente (no sentido de que tem de contar com os limites e as possibilidades que lhe são dados pela posição efetiva que ocupa na estrutura objetiva do campo) e estruturado internamente (pela mediação do *habitus*). E também a sua prática estruturante do campo social e do *habitus* (BOURDIEU, 1983, 1992; BOURDIEU & St. MARTIN, 1982).

do autor tomar como referência a Europa, sua fundamentação pode ser aplicada, com os devidos cuidados, à realidade brasileira. O sociólogo determina três motivos principais para efetivação do que chama autonomização:

a) a constituição de um público de consumidores anônimos, que faz com que os produtores dos bens simbólicos se tornem cada vez mais independentes e sua produção cada vez mais legitimada;

b) o próprio corpo dos produtores e dos *empresários* dos bens simbólicos, cada vez mais numeroso, diversificado e especializado, com maior poder de definição do próprio campo profissional e técnico de determinado bem simbólico;

c) o aumento quantitativo das instituições de consagração (como, por exemplo, salões, academias, escolas) e de difusão.

Paralelamente ao desenvolvimento desse sistema de produção de bens simbólicos, inicia-se um processo de diferenciação entre os produtores, determinado, principalmente, pelo público, que assumirá diversas categorias: produtores (artistas e intelectuais) e produtos especializados para cada tipo de *consumidor* (de diferentes origens sociais).

Para o sociólogo, o campo de produção erudita se diferencia do campo da indústria cultural, principalmente pelo fato de seus principais *produtores produzirem*³⁷,

37 A repetição do termo produto flexionado como *produtores*, *produtos*, *produção* e *produzido* é adotada por Pierre Bourdieu em *O Mercado de Bens Simbólicos* e *A produção da Crença*. Quando no texto presente aparecer a redundância do termo é, portanto, em referência direta ao sociólogo.

essencialmente, para uma classe de consumidores similar à dos produtores, quando não ocorre de produzirem diretamente para os próprios produtores dos bens simbólicos. No caso da composição musical erudita, portanto, o compositor comporia para seus colegas compositores ou para um consumidor que, mesmo não sendo compositor, pode compreender esse produto tão específico. O mesmo ocorreria com relação aos meios de consagração desse bem, por exemplo, por meio da crítica ou da elaboração de eventos etc. Verificou-se então que, ao longo do século XX, a crítica da música erudita contemporânea brasileira foi se tornando cada vez mais responsabilidade de seus próprios produtores, ou seja, compositores e intérpretes (como alguns regentes). Do mesmo modo, a organização de festivais e bienais, concertos, congressos e outros eventos de divulgação da música erudita contemporânea brasileira ficou sob a responsabilidade dos próprios compositores. Ou seja, constatou-se que, por ser uma cultura erudita, especializada tanto no que se refere ao produto como no que se refere à produção propriamente dita, a música erudita brasileira contemporânea tornou-se, cada vez mais ao longo do século, responsabilidade de seus próprios produtores em todas as esferas constituintes do seu campo de produção e consagração: escola, universidade, conservatórios, grupos de instrumentistas, orquestras, festivais, bienais, encontros, salas de concerto, sociedades, revistas, jornais, críticos, rádio e tudo o que legitima e justifica sua existência e permanência. Vale a pena conhecer o pensamento de Bourdieu a respeito:

Enquanto que a recepção dos produtos do sistema da indústria cultural é

mais ou menos independente do nível de instrução dos receptores (uma vez que tal sistema tende a ajustar-se à demanda), as obras de arte erudita derivam sua raridade propriamente cultural e, por esta via, sua função de distinção social, da raridade dos instrumentos destinados a seu deciframento, vale dizer, da distribuição desigual das condições de aquisição da disposição propriamente estética que exigem do código necessários à decodificação (por exemplo, através do acesso às instituições escolares especialmente organizadas com o fim de inculcá-la), e também das disposições para adquirir tal código (por exemplo, para fazer parte de uma família cultivada). Em consequência, uma definição completa do modo de produção erudito deve incluir as instâncias capazes de assegurar não apenas a produção de receptores dispostos e aptos a receber (pelo menos a médio prazo) a cultura feita, mas também a produção de agentes capazes de reproduzi-la e renová-la. Logo não se pode compreender inteiramente o funcionamento e as funções sociais do campo de produção erudita sem analisar as relações que mantém, de um lado, com as instâncias, os museus, por exemplo, que têm a seu cargo a conservação do capital de bens simbólicos legados pelos produtores do passado e consagrados pelo fato de sua conservação e, de outro lado, com as instâncias qualificadas, como por exemplo, o sistema de ensino, para assegurar a reprodução do sistema dos esquemas de ação, de expressão, de concepção, de imaginação, de percepção e de apreciação objetivamente disponíveis em uma determinada formação social (entre eles, os esquemas de percepção e apreciação dos bens simbólicos). (BOURDIEU, 2004, p.117)

Veremos, destarte, de forma breve, as principais características desses elementos constitutivos do campo no qual estão inseridas as compositoras objeto de nossa pesquisa.

Vale lembrar que, mesmo havendo uma unidade no campo da *composição musical erudita brasileira contemporânea*, há nesse campo diferenças e hierarquias, as quais puderam ser identificadas já na escolha das compositoras e de sua história de vida³⁸.

38 Dentro do grande *campo da composição musical erudita brasileira contemporânea* existem alguns grupos distintos. Há, por exemplo, a música tradicional, baseada em uma escrita tradicional, para instrumentos tradicionais de concerto e para espaços tradicionais – dentro dessa música encontra-se a música nacionalista, a música atonal, serial etc. Entre as cinco compositoras desta pesquisa, Maria Helena Rosas Fernandes e Marisa

Ao longo do século XX, a constituição do campo da composição musical erudita brasileira sofreu algumas mudanças relevantes, como a transferência dos espaços de formação do compositor. Se até aproximadamente a década de 1960 o ensino da composição musical erudita no Brasil era feito essencialmente por professores particulares e algumas vezes nos conservatórios de música, além de muitas vezes ser feito no exterior (demonstrando como a composição musical erudita brasileira da primeira metade do século era destinada e realizada por uma classe social abastada, que podia pagar por uma formação acadêmica e artística nos Estados Unidos e na Europa, principalmente), a partir da década de 1960 começam a proliferar no Brasil cursos de música universitários, que responderão cada vez mais pela formação do compositor.

2.3.1 - Os espaços de formação musical

A partir da década de 1960, vê-se no Brasil uma transferência dos espaços destinados à formação de compositores. É a partir desse período que diversos cursos de música, seminários de música e movimentos musicais associados a alguma instituição educacional do governo ou, mais precisamente, a alguma universidade, transformam-se em

Rezende são as que mais circulam dentro dessa música tradicional, pois ambas compõem essencialmente para instrumentos tradicionais com escrita tradicional e, no caso de Maria Helena Rosas Fernandes, utilizando muitas vezes temas da música indígena de etnias do Brasil. As outras compositoras, no entanto, também circulam dentro da música tradicional, uma vez que foram essencialmente nela formadas. Quanto à Denise Garcia, apesar de ter a maior parte de sua obra para música eletroacústica e música para cena, tem também trabalhos importantes para instrumentos tradicionais em escrita também tradicional. E Vânia Dantas Leite ganhou até concurso de composição com uma peça para orquestra.

cursos universitários.

Desde a década de 1920, houve no Brasil uma grande expansão de escolas técnicas de música, entendendo-se por escolas técnicas, principalmente, os conservatórios. A formação musical no Brasil esteve sempre vinculada aos conservatórios e aos cursos livres de música, os quais compreendiam um currículo que, muitas vezes, abrangia desde o ensino do instrumento até o de composição e regência. Em 1971, a Lei Federal 5692/71 “instituiu o ensino profissional generalizado no segundo grau, tornando-o também responsabilidade das escolas estaduais, e não somente das escolas técnicas existentes” (ESPERIDIÃO, 2001). Segundo Neide Esperidião, a consequência desta mudança para os conservatórios de música foi a suspensão das habilitações de formação de professores de música, compositores e regentes do currículo.³⁹ Essas habilitações passam a ser cada vez mais absorvidas pelas Universidades que, desde meados da década de 1960, expandem a implementação de cursos de música. Ainda há os professores particulares que não estão vinculados a nenhuma instituição, mas a composição musical erudita vê-se cada vez mais alinhada à dinâmica acadêmica.

Em pesquisa realizada a partir de listas de instituições de ensino de música presentes no Guia do Mercado Brasileiro da Música 2005, no Guia da Música Contemporânea Brasileira – Musicon 2006, no Portal Eletrônico Oficial do Ministério da Educação Brasileiro e no Portal Eletrônico Música do Brasil, constatou-se que de 54

39 ESPERIDIÃO, Neide ; Conservatórios : Currículos e Programas sob Novas Diretrizes ; em Anais do XII ANPPOM, 2001, pp 408-416

instituições de nível médio ou escolas livres (conservatórios, escolas de música e cursos livres), apenas duas ofereciam curso de composição musical, ou seja, aproximadamente 4% do total. No caso do ensino superior, apesar de a composição musical ainda não estar presente na totalidade das faculdades de música no país, o curso é oferecido em aproximadamente 50% das instituições que têm faculdade de música. Entre 29 instituições de ensino superior que oferecem curso de música, 14 ofereciam de composição musical, sendo elas a UFBA – Universidade Federal da Bahia; UnB – Universidade de Brasília; UFG – Universidade Federal de Goiás; UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais; UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro; UNIRIO – Universidade do Rio de Janeiro; FMCG - Faculdade de Música Carlos Gomes, São Paulo; FASM – Faculdade Santa Marcelina, São Paulo; UNESP – Universidade Estadual Paulista; UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo; USP – Universidade de São Paulo; UFPR – Universidade Federal do Paraná; UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul e UFPB – Universidade Federal da Paraíba.

Muitos dos cursos de música surgem da transformação direta de conservatórios ou escolas de música em cursos universitários. Este é o caso, por exemplo, do curso de música da UFMG, que em 1925 foi inaugurado como Conservatório Mineiro de Música e, em 1962, incorporado à Universidade de Minas Gerais, que se tornou Federal em 1965. Em 1972, a instituição receberia sua denominação atual: Escola de Música da UFMG. Desde a fundação do conservatório até hoje a instituição oferece curso de composição. Outro caso

parecido é o do Conservatório Nacional do Rio de Janeiro, fundado em 1936, que foi transformado também em curso superior de música em 1944, sob a direção de Oscar Lorenzo Fernandes. Ou ainda o curso de música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, dentro do Instituto de Artes da Instituição. O Instituto de Artes foi fundado em 1908, contando somente com o conservatório de música (que incluía o curso de instrumento, canto, composição e regência). Em 1934 foi integrado à Universidade de Porto Alegre, mas em 1939 foi desintegrado da Universidade sob a alegação de falta de reconhecimento federal e ausência de infra-estrutura adequada. Durante a década de 1950 é reincorporado e novamente desintegrado da Universidade mais duas vezes, sendo somente a partir de 1962 reincorporado definitivamente a ela.

A Escola de Música da Universidade Federal da Bahia – UFBA, implementada em 1965, é mais um exemplo de transformação de um tipo de curso livre em curso superior. Nasceu da transformação direta dos *Seminários Internacionais de Música* desenvolvidos por Koellreuter desde 1954 na mesma instituição, e desde sua implementação dedica-se, entre outros, ao ensino da composição musical erudita. É também desse período, 1963, a fundação da Faculdade de Música da Universidade de Brasília – UnB, apesar de sua regulamentação ter se dado somente em 1971. Cláudio Santoro foi um de seus principais fundadores.

Outro pólo importante é o das Universidades Estaduais Paulistas. A USP, por exemplo, surgiu na década de 1930 com o Governo Getúlio Vargas e desde então é, ao lado

das outras duas estaduais, considerada uma entre as mais importantes do país. Os institutos de artes destas universidades surgiram apenas na década de 1960 e 1970. A ECA, Escola de Comunicação e Artes da USP, foi fundada em 1966, mas é somente em 1970 que o curso de música será implementado, por iniciativa do regente Olivier Tony com ajuda do compositor Willy Correa de Oliveira, que, mais tarde, assumiu a cadeira de professor de composição do curso. O Instituto de Artes da Unicamp é implementado em 1970, apesar de existir *por direito* desde 1963, com a Escola de Música. Os principais responsáveis pela implementação do curso de música e do Instituto foram os professores Friedrich Gustav Brieger, Presidente Interino da Comissão de Planejamento, o maestro Benito Juarez, os professores Marcelo Damy de Souza Santos, José Aristodemo Pinotti e Rogério Cezar Cerqueira Leite, que foi o primeiro diretor do instituto, mantendo-se no cargo durante nove anos, até 1979. É a partir do curso de música que é implementado o Instituto. O segundo curso, o de Artes Plásticas, será fundado somente em 1983. O curso de música da UNESP, por sua vez, surge junto com o Instituto de Artes da Instituição em 1976, quando a Faculdade de Música “Maestro Julião” foi incorporada à Universidade.

O modelo de Universidade adotado pelo Brasil, desde a implementação da USP, é, segundo Boaventura de Souza Santos (1996), o modelo francês, caracterizado pela estruturação balizada em três eixos principais: *ensino*, *pesquisa* e *extensão*. Para dar conta do item *pesquisa* as Universidades começam a contar com apoio financeiro e infra-estrutural de agências de fomento dedicadas especialmente às universidades. Os maiores

exemplos são as duas federais CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior e CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (ambas criadas em 1951), e algumas estaduais, como a FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (criada em 1962), a FAPERJ – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (1980), a FAPEMIG – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (1985), de Minas Gerais entre outras. Além de financiar a pesquisa diretamente, tanto no nível de graduação (como iniciação científica, por exemplo) como no nível de pós-graduação, essas agências financiam também projetos de infra-estrutura, como laboratórios, estúdios, núcleos, entre outros⁴⁰. No caso da composição erudita elas serão fundamentais para sustentar, por exemplo, diversos estúdios de música eletroacústica, como é o caso do *Studio PANaroma* criado e dirigido pelo compositor Flô Meneses. O estúdio foi fundado oficialmente em 1994 com a parceria entre o Instituto de Artes da Unesp e a Faculdade Santa Marcelina ambas em São Paulo. Desde 1996 o compositor tem contado com o apoio da FAPESP que forneceu parte dos equipamentos do estúdio. Outro exemplo de estúdio que funciona com apoio dessas instituições é o LAMUT – Laboratório de Música e Tecnologia da UFRJ. O projeto do laboratório teve início em 1992, mas somente em 1995 foi oficialmente implementado com apoio do CNPq, sob direção, na época, de Rodolfo Caesar, Marisa Rezende e Carole Gubernikoff. Hoje é dirigido pelos compositores Rodolfo Caesar e Rodigo Cichelli Velloso.

40 A CAPES limita-se ao apoio de cursos de pós-graduação stricto sensu. É também responsável pela avaliação dos cursos.

O Laboratório de Música Eletroacústica da PUC-SP é mais um exemplo da atuação das agências de fomento na composição musical contemporânea brasileira. O Laboratório de Linguagens Sonoras – LLS foi criado em 1993 pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Instituição e conta com apoio da FAPESP, sendo dirigido atualmente pelo compositor Sílvio Ferraz. Outros dois importantes são o LAMI – Laboratório de Acústica Musical e Informática, criado pela ECA-USP para pesquisa da arte sonora e a tecnologia, dirigido pelos compositores Fernando Iazzetta e Marcos Branda Lacerda. Outro é o NICS – Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora da UNICAMP, dirigido atualmente pelo compositor Jonatas Manzoli e pelo professor doutor Fúrio Damiani (coordenador assistente). O NICS foi criado em 1983, tendo o compositor Raul do Valle como um de seus fundadores e seu objeto de pesquisa principal é a multiplicidade das possibilidades sonoras aliadas à ciência, à matemática e à informática, principalmente. Ou ainda projetos de grupos de pesquisa como o Compomus – UFPB, grupo de pesquisa em composição e música contemporânea da Universidade da Paraíba financiado pelo CNPq desde 1997 e dirigido por Didier Guigue. O grupo está inserido no projeto AcMus, voltado para a pesquisa sobre acústica musical que visa desenvolver modelos e ferramentas computacionais para o estudo de ambientes destinados à escuta musical. Este pretende ser o primeiro projeto de um núcleo de pesquisa interdisciplinar voltado para o assunto da acústica musical, nascido de um trabalho conjunto entre os departamentos de Música e Ciência da Computação da Universidade de São Paulo. O projeto ACMUS é financiado

pela.

Outro fator importante derivado do item *pesquisa* na área de música erudita na universidade é a pós-graduação. Esta é uma área recente, ao contrário da área de artes, um pouco mais antiga. Contudo, ambas vêm sendo ampliadas. No caso dos cursos de música temos, por exemplo, em 1998 apenas cinco cursos no Brasil: o do Conservatório Brasileiro de Música – CBM no Rio de Janeiro; o da UFRJ; o da UNIRIO; o da UFBA e o da UFRGS. Nos anos de 2000, 2003 e 2004 houve um aumento no número de cursos de pós-graduação em música, tendo dobrado em 2004 em relação a 1998. Em 2004 são as seguintes as universidades que têm pós-graduação em música: UFBA, UFG, UFMG, UFPB, UFRGS, UFRJ, UnB, UNESP, UNICAMP e UNIRIO.(CAPES: 2005).

Em 1984, é criada no país a Associação de Pesquisa de Pós-Graduação em Música – ANPPOM, tendo sido uma de suas fundadoras a compositora Marisa Rezende. A associação destaca-se, entre outras funções, por realizar anualmente encontros de pesquisadores na área de música. A ação da ANPPOM é uma demonstração a mais de como a música erudita encontra-se hoje diretamente vinculada à universidade.

Tem-se com isso que, a partir do final da década 60, a Universidade passa a exercer papel fundamental no cenário brasileiro para a criação de música erudita no país. Com efeito, é essencialmente nesse âmbito institucional que os compositores vão criar suas escolas e usufruir um espaço para elaboração de seus projetos, ainda que permaneça a prática do professor de composição particular, que leciona em casa ou em escola livre. De

todo modo, é patente que, desde o final dos anos 60, o estudo da composição musical erudita vem sendo cada vez mais realizado na e pela academia.

Vale dizer, contudo, que a universidade não é só responsável pelo fator *formação* ou *produção* da composição musical erudita brasileira, ela é também um dos elementos mais importantes no que se refere à própria consagração do compositor, que, pelo fato de ser professor universitário, ou estar vinculado profissionalmente à instituição, usufrui maior legitimidade no meio. Isso significa que os espaços reservados para a formação também exercem a função de divulgação e consagração do professor-compositor. Como afirmado por Bourdieu:

Todas as formas de reconhecimento – prêmios, recompensas e honras, eleição para uma academia, uma universidade, um comitê científico, convite para um congresso ou para uma universidade, publicação em uma revista científica ou através de uma editora consagrada, presença em antologias de trechos escolhidos, menções nos trabalhos dos contemporâneos, nas obras de História da arte ou da ciência, citações nas enciclopédias e nos dicionários etc não passam de formas diversas de cooptação cujo valor depende da posição dos cooptantes na hierarquia da consagração. (BOURDIEU, 2004, p.119)⁴¹.

É característico das instituições de ensino, principalmente das responsáveis pela educação especializada (no caso, a composição musical erudita), conservarem em si o destino de determinado campo. Em primeiro lugar porque, sendo uma estrutura ao mesmo tempo estruturada e estruturante⁴², ela não só é responsável pela formação e produção de

41 Citação de trecho de nota de rodapé nº 28.

42 Assim como Bourdieu utiliza o termo *produto* flexionado de diversas maneiras, como *produtores*, *produção* etc, também utiliza o termo *estrutura*.

um determinado *habitus* e *prática*, como é também produto desse *habitus* e *prática*. Ou seja, estando nas mãos dos próprios produtores da cultura erudita (compositores, regentes, instrumentistas e outros), a instituição de ensino (no caso, a universidade) assume as características desse corpo de produtores, reproduzindo aquilo que lhes foi transmitido um dia. Os produtores ganham *status* com a instituição, visto estarem na *máquina* que decide o que deve ou não ser reproduzido e consagrado, de forma tal que o que se torna *merecedor* de consagração é, geralmente, o que esses produtores realizam. Com isso, tem-se a grande estrutura da eterna repetição firmada.

Ou seja, é principalmente a partir da universidade que a composição musical erudita no Brasil ganhará seu formato desde a segunda metade do século XX. Assim, são os responsáveis por sua manutenção e consagração na instituição que ocuparão outros espaços fora da universidade, onde esse tipo de composição musical também ocorre. No que concerne à relação entre mulheres e homens dentro dessa estrutura, alguns dados coletados no estudo podem ser indicativos de que maneira esse campo se comporta no tocante à dominação masculina.

Para começar, é preciso dizer que a presença da mulher na *composição musical erudita* é notavelmente menor que a do homem, tanto na condição de aluno quanto na condição de professor. Hoje, por exemplo, de 12 professores da área de composição na UFRJ apenas uma é mulher, sendo que o mesmo ocorre na Unirio, que tem Vânia Dantas Leite como responsável pela cadeira. Nas universidades estaduais paulistas – USP, UNESP,

UNICAMP – a situação é ainda mais grave. Sabe-se, por exemplo, que nos cerca de 30 anos de existência dos cursos de composição nessas universidades, uma única mulher, Denise Garcia, ocupou cadeira de professora de composição musical (no caso desde 1996). Os índices de alunos também não são animadores. No anuário estatístico da UNESP de 2005, vemos que, entre os anos de 1993 e 2004, a proporção entre alunos homens e mulheres matriculados no curso de bacharelado em regência e composição é de aproximadamente 27,9% de mulheres e 72,1% de homens, como ilustra o gráfico abaixo.

**Porcentagem de homens e mulheres matriculados no curso de bacharelado em
Composição e Regência da UNESP
entre os anos de 1993 e 2004**

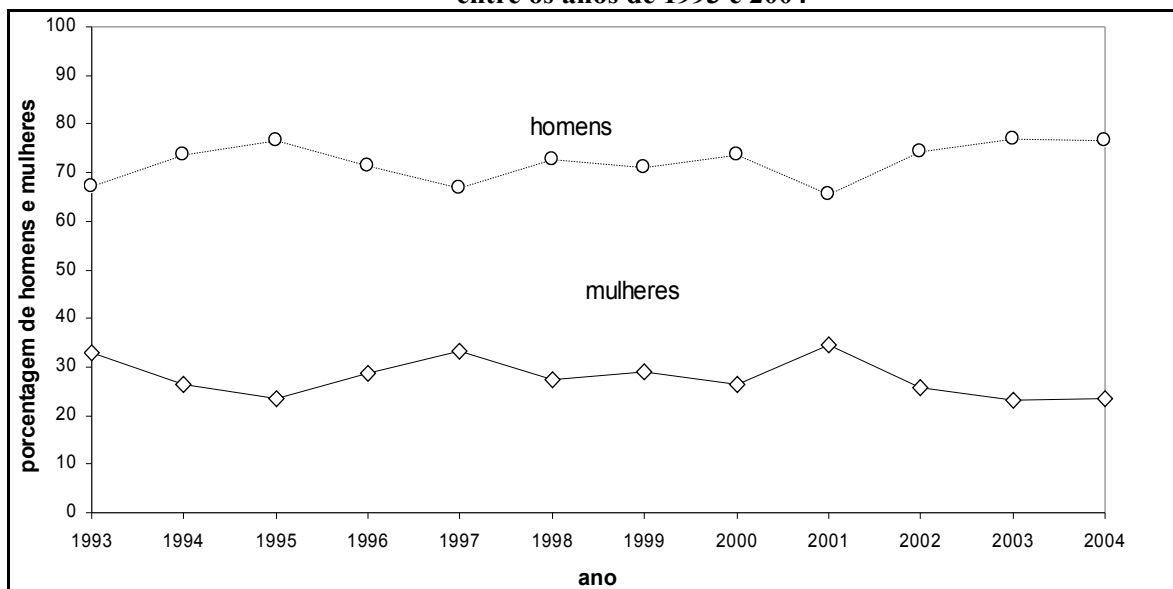


Figura 2: Porcentagem de homens e mulheres matriculados no curso de bacharelado de Composição e regência da UNESP entre os anos de 1993 e 2004.

Fonte: Anuário estatístico UNESP 2005

No curso de bacharelado em composição musical da UNICAMP, a média de

alunas matriculadas entre os anos de 1992 e 2006 foi de aproximadamente 12% em relação ao total, sendo, portanto, aproximadamente 88% dos alunos matriculados, homens. O gráfico abaixo indica a porcentagem de homens e mulheres matriculados no curso ao longo desses 14 anos no curso de bacharelado em composição da UNICAMP.

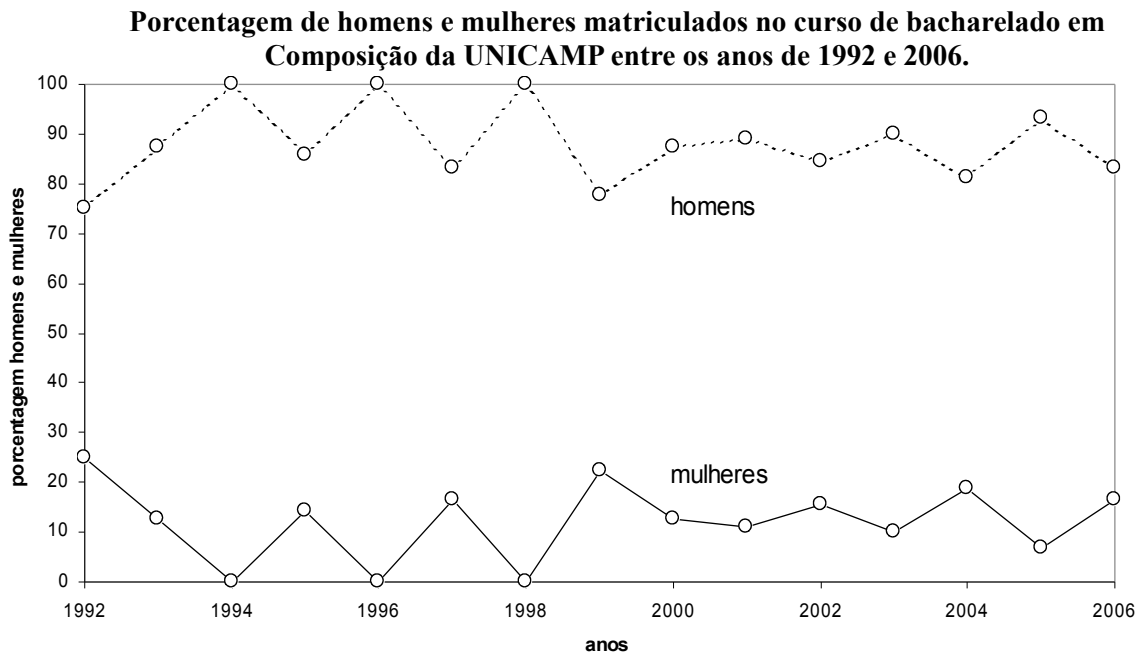


Figura 3: Porcentagem de homens e mulheres matriculados no curso de bacharelado em composição da Unicamp entre os anos de 1992 e 2006.
Fonte: COMVEST – Vestibular Unicamp 1992 – 2006.

Cabe considerar, com relação ao número de alunas nos cursos de composição, o depoimento das compositoras, Marisa Rezende, Vânia Dantas Leite e Denise Garcia, de grande atuação nas universidades brasileiras e que se queixam de terem tido pouquíssimas

alunas de composição. Marisa, professora por aproximadamente vinte anos, diz ter tido apenas cinco alunas, sendo que somente duas, entre elas, estavam realmente inclinadas à composição. E, mesmo assim, enfrentavam dificuldades em levar o estudo adiante por *razões familiares*. Vânia não se lembra ao certo quantas alunas teve, mas acredita terem sido aproximadamente três, assim como Denise Garcia.⁴³

Antes de procedermos a conclusões, cabe analisar outros espaços ocupados pela composição musical erudita brasileira.

2.3.2 - Festivais, bienais, encontros, seminários e concursos

Em 1962, o compositor Gilberto Mendes realiza o Festival Música Nova em Santos, destinado a divulgar a música do século XX, estrangeira e brasileira. Desde 1962, o Festival vem ocorrendo anualmente, tendo sido interrompido entre 1965-1967 e em 2002. Até o surgimento do Festival Música Nova, não havia no Brasil nenhum outro evento dedicado à música nova com tal expressão. Registram-se sim eventos esporádicos e isolados, como a Semana de Arte Moderna em 1922, na qual se apresentou música de compositores brasileiros contemporâneos. Ou o período do Grupo Música Viva, quando os

43 Não foi possível obter informações a respeito do número de alunos homens e mulheres matriculados no curso de bacharelado em Composição e Regência da USP na Secretaria, pelo fato de, temporariamente, os dados não estarem disponíveis ao público.

compositores do Grupo organizaram concertos com peças de suas autorias e de outros compositores, principalmente da América Latina. Ou, ainda, os concertos organizados na Bahia com os Seminários Internacionais de Música, a partir de 1954.

A criação do Festival Música Nova reflete a necessidade de mais espaços para a música de vanguarda nacional e internacional. Junto com Willy Correa de Oliveira, Gilberto Mendes inicia em Santos uma experiência que resultará na criação do Grupo Música Nova. O festival desempenhará ao longo dessas décadas importante papel no cenário da música brasileira contemporânea, tornando-se pólo da música de vanguarda e experimental. Como a música nacionalista até então era o *status-quo* da produção musical nacional, esta sempre teve mais espaço nas orquestras brasileiras e teatros do que a música considerada de vanguarda, o festival surge, assim, como uma alternativa concreta de espaço para a sobrevivência dessa música, contando com a importante participação do regente Olivier Tony, simpático a novas iniciativas em música. Sua realização está direta ou indiretamente vinculada à universidade.

Na sua 40ª edição, o Festival contou com o apoio da Escola de Comunicações e Arte da USP, sendo grande parte dos concertos realizados no teatro da instituição, o Anfiteatro Camargo Guarnieri. Também contou com apoio de instituições privadas, como o Jornal Folha de São Paulo e a CPFL – Companhia Paulista de Força e Luz, além do SESC e de órgãos públicos, como a Secretaria de Cultura de Santos.

É a partir da década de 1960 que tanto os festivais de música popular quanto os

de música erudita se tornam cada vez mais importantes e freqüentes. Surge, por exemplo, em 1966 o Festival de Inverno de Campos do Jordão, considerado um dos festivais de música erudita mais importantes no Brasil. Contudo na categoria específica de música contemporânea e de composição musical erudita o Festival Música Nova continua o mais importante do país.

Outro fator importante para a divulgação da música contemporânea brasileira foi a criação da FUNARTE em 1975 pelo Ministério da Cultura. Tendo aparecido em pleno governo militar, a FUNARTE não deixaria de contemplar a idéia de cultura sustentada pelos militares, entretanto, segundo Paulo de Tarso Salles (2005), a esquerda soube usar o espaço oferecido pela instituição e torná-lo um ponto estratégico para implementar programas culturais de seu interesse. A afirmação diz respeito, sobretudo, ao processo de abertura política do governo Geisel (1974-1979)⁴⁴.

O papel a ser desempenhado pela sociedade civil na construção da hegemonia foi fundamental para a sua adoção pela esquerda como um marco de referência apropriado para a luta pela democracia. A necessidade de análise teórica e compreensão política do conjunto de forças sociais que surgiu durante a luta contra os Estados autoritários era crucial para a esquerda. (DAGNINO, 2000, p.71)⁴⁵.

44 “O governo Geisel se associa ao início da abertura política que o general presidente definiu como lenta, gradual e segura. Na prática, a liberalização do regime, chamada a princípio de distensão, seguiu um caminho difícil, cheio de pequenos avanços e recuos. Isso se deveu a vários fatores. De um lado, Geisel sofria pressões da linha-dura, que mantinha muito de sua força. De outro, ele mesmo desejava controlar a abertura, no caminho de uma indefinida democracia conservadora, evitando que a oposição chegasse muito cedo ao poder. Assim, a abertura foi lenta, gradual e insegura, pois a linha-dura se manteve como uma contínua ameaça de retrocesso até o fim do governo Figueiredo.” (FAUSTO, 2004 p. 489-490).

45 Em Salles, Paulo de Tarso, *Aberturas e Impasses – o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970 – 1980*, Editora Unesp, São Paulo, 2005, pp.163.

Para compositores como Ricardo Tacuchian (2005) se, por um lado, a FUNARTE representava o regime autoritário e foi criada como uma estratégia do governo para “cooptar a classe intelectual, quase unanimemente contra o governo militar”, por outro, ela foi vista, por esses mesmos intelectuais, como um meio de “fortalecer a arte brasileira e subverter o *status quo* vigente” (TACUCHIAN, 2005, p.164).

A partir de meados da década de 70, a FUNARTE terá papel fundamental na divulgação e consagração de compositores brasileiros, com a Bienal de Música Brasileira Contemporânea, criada em 1975 por Edino Krieger e Myrian Dauelsberg, com o objetivo de abrir espaço e premiar compositores brasileiros contemporâneos, com prioridade para jovens compositores sem nome consagrado.

Vale ressaltar que a Bienal de Música Contemporânea Brasileira é o projeto mais antigo da FUNARTE, que durante cerca de trinta anos nunca foi interrompido⁴⁶. Trata-se de um dos espaços mais importantes de divulgação e consagração da composição musical erudita brasileira, até porque se dispõe a abordar as diferentes correntes existentes desse tipo de música como *música para orquestra*, *música eletroacústica* e *música instrumental*. Cabe dizer que, em sua última edição, a Bienal reservou uma noite para *música de orquestra* na Sala Cecília Meireles, duas para *música eletroacústica* na Sala Baden Powell e sete noites para *música instrumental*, também na Sala Cecília Meireles. Também é interessante notar que quatro dos sete integrantes da comissão de seleção são

46 In: <http://www.cuca.org.br/musicabrasilia.htm>

professores de composição em universidades, entre eles Vânia Dantas Leite. Outro dado interessante revelado pela pesquisa com relação à questão de gênero, é que dos 306 compositores que já participaram da Bienal desde sua primeira edição, apenas 33 eram mulheres, ou seja, cerca de 11% do total.

Ainda, a FUNARTE colaborou desde o ano de sua fundação na criação de concursos de música, especificamente de composição. Esteve presente como órgão do governo nos mais variados eventos relacionados à música, como na ANPPOM, indicativo da proporção de ocorrência das diferentes correntes de modo geral no Brasil.

2.3.2.1 Festivais e afins

Retomando a questão dos festivais, vale elucidar ainda os mais importantes que surgiram no final da década de 1960 e início dos anos 1970 no Brasil. Um deles é o Festival Internacional da UFMG, que existe desde 1968, com curso de composição e incentivo à composição brasileira erudita desde sua primeira edição, contando inclusive com espaço para composição eletroacústica. Outro é o Festival de Música de Londrina, que não se caracteriza pela presença da composição erudita e sim pelo fato de se voltar para a especialização de instrumentistas. Nas décadas de 1980 e 1990, proliferaram festivais, simpósios, encontros, bienais e concursos de música no país, a maioria voltada para a prática instrumental. Entre os eventos que ofereciam ou oferecem cursos ou espaço para

divulgação ou discussão em composição musical erudita podemos separar os que estão diretamente associados a uma Universidade e os que não o estão diretamente. Assim, alguns exemplos de encontros, festivais, simpósios e mostras não associadas à universidade são: o *Encontro Internacional de Compositores Latino Americanos*, realizado nos anos de 1986, 1988, 1992 e 2002 oferecendo cursos de composição e espaço para discussão sobre a criação musical nas Américas. O evento é uma criação de uma Organização não Governamental e sem fins lucrativos, a Fundação de Educação Artística. Ou ainda, o *Ciclo de Música Contemporânea de Vitória da Conquista*, que vem sendo realizado desde 1994 e oferece curso de composição e espaço para discussão sobre essa produção. Há o *Encontro Internacional de Mulheres Compositoras*, o qual já contou com três edições, em 1993, 1995 e 2004, nas duas primeiras versões em parceria com a academia. Na primeira, a compositora Maria Helena Rosas Fernandes, idealizadora do encontro, associou-se à UFRJ; na segunda edição associou-se à USP e na terceira realizou o Encontro em parceria com o Festival das Montanhas em Poços de Caldas, sem contato com nenhuma universidade. Um pouco mais recentes são os eventos específicos de arte e tecnologia, como o *MIMEJF-Mostra Internacional de Música Eletroacústica de Juiz de Fora* realizado de 2001 a 2004 pelo compositor Paulo Motta com apoio da Funalfa- Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage e o *FILE – Festival Internacional de Linguagens Eletrônicas*, que se caracteriza como uma Organização Cultural sem Fins Lucrativos⁴⁷. Notemos que mesmo que estes eventos

47 A seleção das instituições e eventos citados foi feita a partir de pesquisa em guias da música brasileira, como o *Musicon* e *Guia do Mercado Brasileiro de Música*; revistas especializadas, como *Viva Música* e

não tenham sido efetivados da ação direta da universidade, ou seja, dentro dela e dependendo dela, a maioria apresenta alguma ligação, seja em apoio oferecido por alguma universidade, seja através de compositores que ajudaram a organizar o evento e são associados à academia.

Em relação aos eventos tipo festivais, encontros, bienais, simpósios, seminários e mostras nos quais a composição musical erudita brasileira é um tema importante, associado diretamente a uma universidade e que surgiram a partir da década de 1980, selecionamos alguns importantes. Em 1984, é criado, por exemplo, o *Encontro Universitário de Música Contemporânea* por Maria de Lourdes Sekeff, no Instituto de Artes da UNESP. O enfoque do encontro, como o próprio nome já sugere, é a música contemporânea, mas o evento abre espaço igualmente para a composição musical erudita, além de estimular a apreciação e o conhecimento de obras contemporâneas de outros países. Foi desenvolvido a partir do grupo interdisciplinar Movimento Ritmo e Som idealizado por Maria de Lourdes Sekeff na Unesp, existente desde 1984 também. Outro evento é o *Simpósio Brasileiro da Computação Musical – SBCM*, realizado desde 1994 pelo IME – Instituto de Matemática e Estatística da USP. O objetivo principal do simpósio é apresentar as diferentes possibilidades de associação entre música e tecnologia, assim,

Concerto; sites da Internet especializados, como o do compositor Paulo Motta – Gás – Música Eletrônica/eletroacústica no endereço: www.artnet.com.br/~pmotta/museletr.htm; da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica no endereço: www.sbme.org.br; da Sociedade Brasileira de Música no endereço: www.sbm.org.br; no site *Movimento.com* gerenciado por Fernando Costa no endereço: <http://www.movimento.com> entre outros.

temas como programas de edição de partitura até síntese sonora no computador integram o evento. Com isso, a composição musical vê-se representada no simpósio tanto em relação à composição que utiliza escrita tradicional como a eletroacústica que depende necessariamente de suporte eletrônico. Em 1994, surge o *Encontro Internacional de Música Eletroacústica*, idealizado pelo compositor Jorge Antunes, realizado na e pela UnB. O encontro surge junto com a *Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica*, cujo presidente é o próprio compositor. No encontro são apresentadas obras eletroacústicas de compositores brasileiros e estrangeiros além de haver espaço destinado à discussão sobre essa produção específica. Ainda em música eletroacústica, surge em 1996 a *Bienal Internacional de Música Eletroacústica* idealizada e organizada pelo compositor Flô Meneses em parceria com o Instituto de Artes da UNESP, no estúdio PANaroma. De caráter mais genéricos são os eventos *ENCUM – Encontro Nacional de Compositores Universitários* (idealizado por alunos do curso de composição da UNICAMP em 2003 e realizado no mesmo ano nessa instituição, em 2004 na UEL - Universidade Estadual de Londrina⁴⁸, em 2005 na UFPR – Universidade Federal do Paraná e em 2006 será realizado na e pela UEPA – Universidade Estadual do Pará) e *Bienal Internacional de Música de Ribeirão Preto*, realizado pelo Departamento de Música da ECA-USP Ribeirão Preto, iniciado em 2004. Caracterizado pela pluralidade envolvendo, portanto, a composição

48 Apesar de não haver oficialmente curso de bacharelado em composição musical na UEL, há um Núcleo de Música Contemporânea coordenado pela musicista Janete El Haouli, que estuda, entre outros, a música contemporânea brasileira.

musical brasileira tanto eletroacústica como de caráter tradicional.

É importante ressaltar que muitos desses eventos são organizados em diferentes *nichos* da música contemporânea. Isso significa que em certo festival ou curso há uma tendência específica, como por exemplo, música para concerto nos moldes tradicionais de escrita e instrumentação, ou eletroacústica, ou específica para orquestra, dentro de determinada estética. Percebendo que para a composição musical erudita brasileira, que não é homogênea e que, portanto, apresenta diversos *estilos* e particularidades, pode-se dividir esses festivais, cursos e encontros de acordo com o *nicho* que representam e onde estão inseridos. Com isso a música eletroacústica no Brasil ganha cada vez mais espaços, principalmente a partir das décadas de 1980 e 1990, como visto acima.

Segue abaixo uma tabela ilustrativa dos eventos associados à universidade diretamente e não diretamente associados, para melhor visualização destes. Estes ainda estão divididos entre especializados em determinado tipo de composição como música de concerto e música eletroacústica, ou ambas ou não especificado.

Tabela 1: Festivais, encontros, bienais e mostras que abordam a composição musical brasileira atuais

Festivais, encontros, seminários, bienais e mostras que abordam a composição musical erudita brasileira atuais.							
Associados diretamente a alguma Universidade				Não associados diretamente a nenhuma Universidade			
Música para concerto tradicional.	Música eletroacústica	Música para concerto tradicional e/ou música eletroacústica	Não especificado	Música para concerto tradicional.	Música eletroacústica	Música para concerto tradicional e/ou música eletroacústica	Não especificado
<i>Encontro Universitário de Música Contemporânea</i> . Maria de Lourdes Sekeff – UNESP. 2004	<i>EIME</i> . Jorge Antunes – UnB, SBME. 1994.	<i>Festival de Inverno da UFMG</i> . 1967	<i>Bienal Internacional de Música de Ribeirão Preto</i> . ECA-USP/RP. 2004.	<i>Ciclo de Música Contemporânea de Vitória da Conquista</i> . 1994	<i>MIMESJF</i> . Paulo Motta. 2001	<i>Encontro Internacional de Mulheres Compositoras</i> . Maria Helena Rosas Fernandes. 1993	<i>Encontro Internacional de Compositores Latino Americanos</i> . Fundação Educação Artística. 1986.
	<i>BIMESP</i> . Flô Meneses – UNESP, SESC, PANaroma. 1996.	<i>Oficina de Música de Curitiba</i> . 1982.			<i>FILE</i> . 2000		
	<i>Simposio PANaroma de Música Electroacústica</i> . Flô Meneses. UNESP. 1996.	<i>ENCUM</i> . 2003.					
	<i>Seminário de Música, Ciência e Tecnologia Acústica Musical</i> . IME-USP. 2004	<i>SBCM</i> . IME-USP. 1994.					
		<i>Seminários Internacionais de Música</i> . UFBA. 1954 e reiniciado em 1989.					
		<i>Semana de Música Contemporânea</i> . UFBA. 1989.					

Do exposto, pode-se perceber que surgiram no Brasil eventos importantes (festivais, cursos e encontros) voltados para a composição erudita contemporânea, fato que contribuiu sobremaneira para o reconhecimento de compositores na época. É certamente difícil ter uma idéia geral dos festivais no Brasil, uma vez que da mesma maneira que surgem eles desaparecem. Muitos deles estão diretamente associados à academia tendo sido produzidos dentro dela e, muitas vezes, para ela. Outros, que não estão associados diretamente com a academia apresentam, com certa frequência, alguma espécie de vínculo, como a própria *Bienal de Música Contemporânea Brasileira*, que é um dos eventos genéricos (que abrange os diferentes *nichos* da composição musical erudita) mais importantes no país, na qual a comissão julgadora dos trabalhos submetidos era composta em mais de cinquenta por cento, em sua última edição, por compositores-professores universitários.

Assim, mesmo não tendo feito uma análise considerando a totalidade dos festivais, encontros e bienais, que abordam a composição musical erudita brasileira, pode-se concluir a partir da amostra coletada que, de fato, a Universidade, ou melhor, a cultura universitária é parâmetro até para o que se produz fora dela. Com isso, confirmamos a hipótese de que a universidade é a primeira referência no que concerne à composição musical erudita brasileira hoje no país. No entanto, cabe ainda olhar outros parâmetros importantes na consagração dos compositores, como, por exemplo, os concursos e prêmios.

2.3.2.2 Concursos e prêmios

Os concursos de composição no Brasil também se expandiram no período que se estende desde a década de 1960, em parte por causa da presença da FUNARTE, e também por iniciativa de grupos, orquestras e faculdades que buscavam incentivar a produção musical nacional⁴⁹. Nas Bienais de Música Contemporânea Brasileira, a FUNARTE realiza concurso nacional de composição, sendo um dos concursos de composição mais antigos no Brasil, datando de 1975. Em sua última versão, de 2005, ofereceu dez categorias de composição sendo que poderíamos agrupar as primeiras quatro categorias em *instrumentos solo ou grupos de câmara*, as categorias cinco e seis para grupos grandes de instrumento, como *orquestra de cordas e orquestra sinfônica*; as categorias de sete a nove para música e outras mídias, como *música cênica, música para ballet e música para vídeo* e a décima categoria seria para *música eletroacústica*. Outro concurso importante e também antigo é o Prêmio Esso de Composição que, desde a década de 70, vem premiando compositores do porte de Almeida Prado e Maria Helena Rosas Fernandes.

Além da FUNARTE, faculdades de música também promoveram desde sempre

⁴⁹ Notamos que nas biografias presentes tanto no dicionário de mulheres compositoras, organizado por Nilcéia Baroncelli, quanto no livro *História da Música no Brasil* de Vasco Mariz, compositores cujo auge da produção se deu entre o início do século XX (década de 20) até a década de 60, não apresentam currículo com participação em concursos ou premiação no Brasil, e tampouco participação em festivais no país. Parece que essas práticas tornam-se mais frequentes no país a partir da década de 1960. As gerações seguintes, ao contrário, apresentam extenso currículo de concursos ganhos no Brasil e no exterior, além de participação em festivais tanto no país quanto fora.

concursos de composição locais, exemplo interessante é o da Escola de Música da UFBA que, inspirada no clima dos Seminários Internacionais de Música, vem, desde a década de 60, promovendo concursos de composição, tendo dando origem ao *Concurso Nacional de Composição* e as *Apresentações de Compositores da Bahia*. Outras realizações dessa Escola são os concursos em parceria com o Instituto Cultural Brasil–Alemanha, iniciados em 1979. Esses concursos foram intermitentes. A exemplo da UFBA, outras universidades brasileiras, com oferta de cursos de música ou orquestra, realizaram ou realizam eventualmente concursos de composição. Entre elas destacam-se: UFRJ, UnB e UFPB.

No Brasil, concursos de composição também têm sido realizados por rádios, como a rádio MEC, no Rio de Janeiro, e por orquestras, como a Sinfônica Nacional, do Rio de Janeiro, ou as orquestras Municipal e Estadual de São Paulo, além de muitas outras instituições, geralmente com algum vínculo com o governo municipal, estadual ou federal.⁵⁰ Da mesma forma que há um grande número de festivais *especializados* em cada nicho, também há grande número de concursos, cada qual representando uma tendência. Assim, têm-se os específicos para instrumentos como o *Concurso para composição para piano*; *Concursos de composição para instrumentos de cordas*; *Concursos de composição para banda*, ou os próprios para *música eletroacústica*, *música acusmática* e assim por diante.

50 Fizemos uma comparação dos concursos e prêmios presentes em biografias de compositores brasileiros que constam nos livros de história da Música do Brasil de Vazco Mariz, Maria Neves, Carlos Kater ou nos dicionários de compositores brasileiros, como o organizado por Nilcéia Baroncelli. Também foram comparados biografias e currículo de compositores brasileiros com a lista de concursos e prêmios vigentes, publicada no portal movimento, www.movimento.com, que traz concursos e prêmios atuais de composição.

Os concursos, muitas vezes internacionais, são divulgados em revistas especializadas como a *Movimento*, *Viva Música* e *Allegro*. Ou através dos sites de composição musical dos mais variados estilos e técnicas e de música contemporânea no geral como, por exemplo, o site eletrônico do CDMC – Centro de Documentação de Música Contemporânea. Alguns dos principais concursos que ocorrem no Brasil foram organizados a partir da década de 1990. Os concursos foram classificados entre os associados diretamente a alguma universidade e os que não são diretamente associados à academia, ao mesmo tempo em que foram organizados em concurso para orquestra, instrumentos solo ou grupo de câmara, para grupos vocais, coros ou ópera e para música eletroacústica ou com suporte eletrônico. Se os festivais, encontros, seminários e bienais são organizados em diferentes *nichos* da música contemporânea, também o são os concursos, neste caso sendo percebida, direta ou indiretamente, a presença da universidade na maioria de suas realizações.

Entre os concursos mais importantes de composição musical erudita no Brasil desde 1990 não associados diretamente a uma universidade destacam-se: o *Concurso Nacional de Composição do IBEU/RJ*, realizado pelo Instituto Brasil Estados Unidos desde 1993, com frequência bienal para grupos corais; o *Concurso de Composição Banda Sinfônica do Estado de São Paulo*, realizado pela Banda Sinfônica do Estado de São Paulo para grupos de câmara de metais, também de frequência bienal desde 2000; o *Concurso nacional de Arranjo e Composição para Banda Sinfônica* organizado pelo Conservatório de Tatuí também para grupos instrumentais de metais direcionado para composição e arranjo

baseado nas músicas popular e do folclore do Brasil. A cada ano o conservatório escolhe três compositores para serem homenageados e as obras concorrentes devem ser inspiradas em canções desses compositores. No último ano os compositores homenageados foram Luiz Gonzaga, Adoniran Barbosa e Luis Bonfá. Ainda na categoria de concursos não associados diretamente a uma universidade há o *Concurso Nacional Cláudio Santoro para Jovens Compositores*, realizado desde 2003 pela OPPM – Orquestra Sinfônica Petrobrás Pró Música do Rio de Janeiro em parceria com a ABM – Associação Brasileira de Música, para orquestra sinfônica; ou o *Concurso Nacional de Composição Gilberto Mendes* realizado também desde 2004 pela Orquestra Sinfônica Municipal de Santos e a Secretaria Municipal de Cultura da mesma cidade, para orquestra sinfônica; ou ainda os prêmios *BDMG/FCS*, oferecidos para composição para orquestra sinfônica desde 2004 pela Fundação Clóvis Salgado e o Instituto Cultural BDMG e o *Prêmio Íbero Americano de Composição*, também realizado desde 2004 para composição para orquestra sinfônica pelo “*Instrumenta*” programa permanente de desenvolvimento musical.

Entre os concursos para composição associados à universidade destacam-se: o *Concurso Nacional de Composição Camargo Guarnieri*, realizado desde 2005 pela OSUSP – Orquestra Sinfônica da USP, em parceria com a *Associação Camargo Guarnieri*, para orquestra sinfônica e o *Concurso Nacional de Composição Cláudio Santoro*, realizado desde 2003 pela UnB para orquestra de cordas. Na categoria de concurso para instrumentos solos ou grupos de câmeras destacamos seis tais quais: *Concurso Internacional de*

Composição do Quinteto Amizade, realizado com o apoio da *Associação Cultural Cláudio Santoro*, *Mosteiro de São Bento de Brasília*, *UnB* e *Universidade de Oradea* (Romênia); o *Concurso de Composição para Percussão*, desde 2001 organizado e realizado pela sociedade *Percusive Arts Society Brazil Chapter* e *CDMC/UNICAMP*; *Concurso Nacional Almeida Prado de Composição*, realizado pela *Fundação Eleazar de Carvalho* e pelo *CDMC/UNICAMP*, desde 2003. Em 2004 a Escola de Música da UFBA realizou um concurso de composição para quarteto de cordas em comemoração aos cinquenta anos da escola e no mesmo ano ainda surgiu o *Concurso Nacional de Composição Michel Debost*, para flauta e piano, oferecido pela *Oficina de Música de Curitiba* em parceria com o *Instituto de Artes da UFPR*. O último a destacar na categoria é o *Concurso Revelação Jovens Compositores*, realizado pela *Faculdade de Música Carlos Gomes em São Paulo*, para piano, desde 2005. Nas categorias de música para voz e música eletroacústica o número de concursos é consideravelmente reduzido, sendo apenas um para coro, o *Concurso Nacional de Composição Coral Sacra*, realizado pela *APARC-Associação Paulista de Regentes Corais*, pelo *Coral Evangélico de São Paulo* e pelo grupo de pesquisa em *Música Sacra do Brasil* da UNESP. O concurso de música eletroacústica listado foi o *CIMESP – Concurso Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo*, realizado pelo estúdio PANaroma da UNESP, pelo compositor Flô Meneses desde 1995 com frequência bienal. Percebemos que muitos dos festivais, bienais e encontros, os quais listamos antes, apresentam seleções de peças de compositores que funcionam como uma espécie de

concurso. É o que ocorre, por exemplo, no *Festival Música Nova* ou no *Encontro Internacional de Mulheres Compositoras*, ou no *Encontro Internacional de Música Eletroacústica*.

Assim, os concursos que identificamos nesta secção não representam a totalidade das *seleções* de compositores para serem apresentados, no entanto, apesar de não ser totalmente representativo, abaixo segue uma tabela ilustrando esses concursos divididos entre associados diretamente ou não a alguma universidade e entre gênero dos que listamos acima.

Tabela:

Tabela 2: Concursos e Prêmios de Composição Musical Erudita no Brasil atuais

Concursos e Prêmios de Composição Musical Erudita no Brasil atuais							
Associados diretamente a alguma Universidade				Não associados diretamente a nenhuma Universidade			
Para orquestra sinfônica, de câmara, ou de cordas.	Para Instrumento solo, e/ou grupo de câmara.	Para voz, grupos vocais e/ou ópera.	Música eletroacústica e/ou sob suporte eletrônico	Para orquestra sinfônica, de câmara, ou de cordas.	Para Instrumento solo, e/ou grupo de câmara.	Para voz, grupos vocais e/ou ópera.	Música eletroacústica e/ou sob suporte eletrônico
<i>Concurso Nacional de Composição Camargo Guarnieri.</i>	<i>Concurso Internacional de Composição do Quinteto Amizade. Associação Cultural C. Santoro, MSB, UnB e Universidade de Oradea.</i>	<i>Concurso Nacional de Composição Coral. APARC, Coral Evangélico de São Paulo e grupo de pesquisa da UNESP.</i>	<i>CIMESP. Flô Meneses – UNESP. 1995.</i>	<i>Concurso Nacional Cláudio Santoro para Jovens Compositores. OPPM e ABM. 2004</i>	<i>Concurso de Composição Banda Sinfônica do Estado de São Paulo. Banda Sinfônica do Estado de ao Paulo. 2000.</i>	<i>Concurso nacional de Composição do IBEU/RJ. IBEU. 1993.</i>	<i>Concurso Nacional FUNARTE de Composição. MINC – FUNARTE. 1975.</i>
<i>OSUSP. 2005 Concurso Nacional de Composição Cláudio Santoro. UnB. 2003.</i>	<i>Concurso de Composição para Percussão. PASBC, CDMC/ Unicamp. 2001</i>			<i>Concurso Nacional de Composição Gilberto Mendes. OSM de Santos e Secretaria Municipal de Cultura de Santos. 2004.</i>	<i>Concurso Nacional de Arranjo e Composição para banda Sinfônica. Conservatório de Tatuí. 2001.</i>		
	<i>Concurso Nacional Almeida Prado de Composição. FFC e CDMC/ Unicamp. 2003</i>			<i>Concurso Nacional FUNARTE de Composição. MINC – FUNARTE. 1975.</i>	<i>Concurso Nacional FUNARTE de Composição. MINC – FUNARTE. 1975.</i>		
	<i>Concurso Nacional de Composição – Emus 50 anos. UFBA</i>			<i>Prêmio BDMG/FCS de Composição Sinfônica. Fundação Cultural BDMG. 2004.</i>			
	<i>Concurso Nacional de Composição Michel Debost. Oficina de Música de Curitiba e IA/UFPR. 2004.</i>			<i>Prêmio Ibero – Americano de Composição. Instrumenta. 2004.</i>			
	<i>Concurso Revelação Jovens Compositores. FMCG/SP. 2005.</i>						

Vale ressaltar que, mesmo indiretamente, os festivais, encontros e bienais estão, em sua maioria, ligados de alguma forma à cultura universitária, tanto quanto os concursos. Veremos ainda a questão da *crítica* à composição musical erudita brasileira contemporânea. Onde ela ocorre? Quem são os responsáveis por ela e qual a sua importância na consagração do compositor atual?

2.3.3 - Da crítica

No campo da produção artística, a crítica, em geral, desenvolve papel fundamental na consagração da arte em questão. No caso da composição erudita, há inicialmente uma sensação de que o campo fica cada vez mais restrito aos seus próprios produtores, ou seja, compositores, regentes e instrumentistas. Parece que são eles que vão integrar na maioria das vezes os espaços designados para a formação de novos produtores dessa música e de consagração desses mesmos produtores. Eles são, ao mesmo tempo, produtores, formadores e julgadores. Com isso a crítica se vê também cada vez mais na mão dos mesmos produtores.

Em *História da Música no Brasil* ed. 2005, Vasco Mariz dedica quatro páginas aos musicólogos e críticos de música no Brasil. Essas poucas quatro páginas demonstram o quão distante está a discussão em história da música com o papel do crítico musical nela.

Para Vasco Mariz, a partir de meados do século XX, despontam alguns nomes no cenário da crítica musical nacional como o de João Caldeira Filho (1900-1983), em São

Paulo, José Cândido de Andrade Mauricy (1895-1984) e Eurico Nogueira França (1913-1993), no Rio de Janeiro, entre alguns outros. No entanto, segundo Enio Squeff (1943)⁵¹, nenhum desses críticos se dedicou de forma sistemática à crítica da música brasileira contemporânea. Para Enio:

O crítico da época (década de 70) que eu reputava o melhor, o Caldeira Filho - porque ele era o melhor profissional – ele, que era o melhor crítico da época era muito avesso à música contemporânea. Na década de 70 ele ainda se questionava sobre o dodecafonismo... quer dizer a Música Viva e o Música Nova ainda estavam sendo questionados... Mas eles (músicos considerados experimentais e de vanguarda) ainda estavam muito distantes entre si e muito à margem também da música oficial. Por outro lado, quando surge esse grupo de vanguarda do Gilberto, do Willy, esse grupo, como todo grupo de vanguarda, era muito agressivo em relação ao que estava acontecendo, em relação ao *stablishment*.... Então a crítica, que já era preconceituosa com a música em si era refratária por causa de todos os outros aspectos também... (SQUEFF, 2005)⁵²

Voltando um pouco no tempo, pode-se perceber que críticos como Oscar Guanabara (1851–1937) e Enrico Borgongino, considerados tradicionais por Mariz, ocupavam-se com frequência a combater a música de Villa-Lobos. Não está em questão a preferência dos críticos, mas sim sua atividade. Acreditavam ser importante falar sobre a música que estava sendo feita no Brasil e por isso rebatiam com tanta veemência a música do compositor. Na década de 40, a crítica à música contemporânea brasileira reaparece nos jornais com o Movimento Música Viva, principalmente na figura de compositores como Camargo Guarnieri, que rebate o trabalho do grupo, e Koellreuter. Aos poucos, no entanto, a prática da crítica da música brasileira contemporânea vai se extinguindo, cedendo lugar

51 Jornalista, crítico musical e artista plástico.

52 Em entrevista concedida à pesquisadora no dia 23/10/2005 em seu ateliê em São Paulo.

prioritariamente à crítica de discos e gravações, o que raramente acontecia na música contemporânea brasileira.

No que concerne à composição musical erudita brasileira e à música contemporânea propriamente dito, João Marcos Coelho é um dos críticos que mais escrevem desde a década de 1970 nos meios de comunicação paulistanos. O jornalista estudou música formalmente por 12 anos e trabalhou nos Jornais *Folha de São Paulo* e *Estado de São Paulo*, nas revistas *Veja* e *Isto é* e atualmente é colaborador do suplemento *Eu & Fim de Semana* do jornal *Valor Econômico* e das revistas *Concerto* e *Bravo*, como crítico de música. Foi curador do módulo de música contemporânea do projeto cultural da CPFL em 2004 e 2005. Ao lado de outros críticos como Enio Squeff e Luiz Paulo Horta é um dos poucos jornalistas que assinam nos jornais onde escreve sobre música brasileira contemporânea, como nas matérias para o jornal *Folha de São Paulo*, na década de 1980, como por exemplo: “*O duplo Destino da Música Concreta*”, publicado em 23 de agosto de 1978, onde o jornalista aborda o problema da música concreta e eletroacústica no Brasil em entrevista com o compositor Conrado Silva. Na época o compositor estava tentando implementar o estúdio de música eletroacústica pela UNESP, em São Bernardo, com apoio da empresa *Phillipot*. Esse seria o primeiro estúdio de música eletroacústica no Brasil viabilizado com verba de instituição pública. No artigo Coelho cita o nome de compositores como Jorge Antunes, Susana Baron Supervieille, Vânia Dantas Leite e Eduardo Bertola, como exemplo de compositores que já nessa época tinham seus estúdios particulares, mas não estavam associados a nenhuma instituição pública, como a UNESP, por exemplo.

Ainda do mesmo autor são os artigos “*Joci, a criação sonora num momento de sucesso*” de 17 de janeiro de 1982 para a Folha de São Paulo, no qual escreve sobre o espetáculo montado *Música no Espaço* realizado pela compositora ou a matéria “*O impacto dos sons para tempos de crise*”, o crítico discute em tal reportagem o que representa a vinda do convidado “*mais esperado*” para o 19º Festival Música Nova, o compositor austríaco Wilhelm Zobl. Para tanto cita alguns nomes de compositores estrangeiros e outros brasileiros, como Gilberto Mendes e Willy Correia de Oliveira. No artigo “*Os repremidos sons do futuro*” Coelho discute a situação da *música contemporânea* versus à *música nova de mercado* fazendo uma breve análise da situação européia e brasileira, mostrando que no Brasil a música contemporânea, a qual quase não tem espaço, é desprestigiada pelos órgãos de divulgação da cultura brasileira. Esse artigo foi publicado também pela Folha de São Paulo em 1984. Do mesmo ano e jornal é também “*O computador é a estrela do show*”, onde o jornalista divulga o concerto de música eletroacústica com os compositores Leo Kupper e Rodolfo Caesar e a soprano Anna Maria Kiefer.

Outro crítico de música que atua desde a década de 1970 é o jornalista Luis Paulo Horta, esse representando mais o cenário musical do Rio de Janeiro. Assim como João Marcos Coelho estudou piano e ingressou na crítica musical na década de 1970 no *Jornal do Brasil*. Entre 1985 e 1990 trabalhou na seção de música do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e durante a década de 1990 passou a fazer crítica musical para o jornal *O Globo*. Desde 1993 é membro da Academia Brasileira de Música – ABM. Publicou diversas obras tais como “*Música Clássica em CD – Guia para uma discoteca básica*”,

“Sete noites com os clássicos – para entender os estilos musicais da Renascença ao Modernismo”, “A música das esferas – crônica dos anos 90” e “Villa-Lobos – uma introdução”. Também foi um dos responsáveis pela coleção *Cadernos de Música* e pelo *Dicionário de Música Brasileira Zahar*. Crítico de música atualmente do Jornal *O Globo* escreve em uma coluna intitulada *Música* sobre os eventos de música erudita da semana no Rio de Janeiro. Normalmente os artigos são divididos em duas partes, a primeira sendo um comentário do que já aconteceu e a segunda destina-se à divulgação do que ainda irá acontecer. Dois exemplos são os artigos *“Jean-Jaques Nattier e a semiologia musical”* de 2006, no qual o jornalista comenta o lançamento do livro de Jean-Jaques Nattier, musicólogo francês, o concerto de Antônio Meneses das seis suítes para violoncelo solo de Bach e as aberturas de cada uma, encomendadas à seis compositores brasileiros, sendo um deles a compositora Marisa Rezende e os concertos da semana seguinte e, *“Os 90 anos de Koellreutter na Baden Powell”*, onde o jornalista divulga o concerto comemorativo do compositor Koellreutter e os eventos que se seguiram nas semanas seguintes.

São alguns os jornalistas atualmente que se dedicam à música e especificamente à música erudita, no entanto, são normalmente críticos de concerto. Críticos de performance, pois na maioria das vezes o repertório que é apresentado já está consolidado e consagrado. O crítico nesse caso demonstra seu conhecimento nesse repertório, geralmente de música de até, no máximo, início do século XX. A função do crítico, portanto, já não é mais criticar a música, mas sim sua execução. Demonstra sua erudição condenando ou elogiando os intérpretes, o regente ou a orquestra que conseguiram destacar tal ou qual

elemento da obra em questão. Assim o crítico Luis Antônio Giron, jornalista e escritor, autor dos livros *"Ensaio do Ponto"* da Editora 34, *"Mario Reis, o Fino do Samba"*, Editora 34, *"Minoridade Crítica"* da editora Ediouro/Edusp, *"Teatro Completo de Gonçalves Dias"*, editora Martins Fontes e *"Até Nunca Mais Por Enquanto"* pela editora Record, rebate a idéia de que *a grande crítica musical acabou*. Segundo o jornalista a crítica musical está, ao contrário, crescendo e ganhando novos espaços e produtores. Contudo o jornalista não discute o objeto da crítica, se é a obra, ou sua interpretação.

Para o crítico:

Os nomes dos críticos militantes são muitos, e a nova geração já chegou, fazendo seu papel de propagação e análise. Exemplos, para citar os que atuam na Paulicéia: os dois Coelhos de reverencial erudição – João Marcos e Lauro Machado –, de longas barbas e carreiras, convivem com jovens de fino ouvido, como Arnaldo Lorençato, Irineu Perpétuo, Artur Nistrovski e João Luiz Sampaio. E há Luiz Krausz, Regina Porto, Jota J. de Moraes, eu próprio que não paro de escrever folhetins há vinte anos premido no sanduíche das gerações e agora leciono crítica... A propósito, que fim levou J.B. Natali que deixou de escrever seus deliciosos textos? Até o inesquecível Ênio Squeff, que virou pintor mas continua melômano, às vezes aparece para dar uma palhinha. Eles estão em todos os concertos, produzindo belos artigos no calor das *performances*. Nunca se fez tanta crítica. Jamais a crítica distribuiu tantos louros e pontapés! É, como diria nosso antepassado Júlio Reis, pura música de pancadaria. (HORTA, 2002)

Quando fala brevemente sobre as conseqüências do ofício do crítico Giron ilustra um cenário no qual a obra musical é realmente secundária sendo o primeiro plano a atuação dos intérpretes:

A crítica atua como uma câmera que fixa a vida musical de uma época. Só porque atacamos esta ou aquela soprano ou instrumentista, passamos a vida recebendo saraivadas de desafetos. Sofremos com as frustrações alheias, passamos corretivos na desafinação e caímos na boca da

orquestra. Porque músicos são críticos frustrados – com a honrosa exceção de Júlio Medaglia. Os críticos queremos um lugar, mesmo que modesto, ao sol da cultura. Dizem que a crítica está morta. Só se foi entre novembro e março, no verão, quando não há temporada...(GIRON, 2002)

Dos críticos citados pelo jornalista muitos são especialistas em música que não a contemporânea, como por exemplo, Lauro Machado Coelho, que se especializou em ópera, tendo escrito dez volumes sobre o gênero publicado pela editora Perspectiva. Seus artigos e críticas no jornal *Estado de São Paulo*, nas revistas *Concerto* e *Bravo*, com as quais colabora, e em boletins diários feitos para a Rádio Cultura, são geralmente sobre ópera. No caso da música contemporânea os melhores exemplos entre os críticos citados é João Marcos Coelho e Enio Squeff. Outros, como Irineu Perpetuo, crítico e jornalista, editor do Guia do Ouvinte (Rádio Cultura FM) e correspondente no Brasil da revista *Ópera Actual*, de Barcelona, colabora com a redação de textos para os concertos do Teatro Municipal de São Paulo e Osesp ou Artur Nestrovski, escritor e jornalista, professor-especializado em música erudita da PUC - São Paulo, colaborador do *Observatório de Imprensa*, da revista *Allegro* e *Concerto*, do Jornal Folha de São Paulo e da TV e Rádio Cultura FM, ambos se destacam no cenário da crítica musical erudita, sem se especializarem em algum gênero determinado.

Do exposto, vimos que o papel que a crítica musical desenvolve no país pouco afeta o compositor, porque (em relação a este, ela) é praticamente inexistente. Na década de 1970, a crítica musical era feita principalmente em jornais como o Estado de São Paulo, Folha de São Paulo, Jornal da Tarde, O Globo etc. Normalmente era referente a

lançamentos de discos na Europa ou Brasil, com gravação de *fulano* ou *cicrano*. A música brasileira contemporânea era e é, ainda, praticamente ignorada pelos críticos profissionais, que, a partir da década de 1980 começam a ganhar outros espaços além dos jornais. São as revistas especializadas em música erudita, como a *São Paulo Musical*, lançada em 1983 sob a direção de Herbert Landsberg e que, onze anos depois, em 1994, seria transformada na atual *Concerto*, editada por Nelson Rubens Künze, a *VivaMúsica* que nasceu também em 1994 no Rio de Janeiro, como produto de projeto da jornalista Heloisa Fischer, hoje atual organizadora e editora da revista. Com a internet surgiram também alguns sites especializados como o site *Movimento* idealizado e realizado pelo jornalista Fernando Costa.

Segundo Enio Squeff, hoje, e também na década de 1970, a crítica à música contemporânea brasileira é realizada (quando o é) pela própria classe musical. São os próprios compositores que escrevem esporadicamente em jornais sobre a música de colegas. Para Vasco Mariz, essa perda de espaço da música erudita e, principalmente, contemporânea, deu-se em grande parte devido à indústria cultural que, desde o início da década de 60, vem investindo maciçamente na música popular e pouco investe na música erudita, muito menos a contemporânea brasileira.

Nos últimos trinta anos a música erudita no Brasil perdeu terreno – e muito – para a música popular, amplamente bafejada pela mídia. A apresentação da música contemporânea cada vez mais se limita aos panoramas, às bienais e aos festivais. Observamos, porém, que uma boa parte da programação desses concertos ainda é ocupada pela música experimental de compositores jovens e outros menos jovens. O Festival Música Nova, de Santos, agora com extensão para a capital paulista,

prossegue graças ao dinamismo e à persistência de Gilberto Mendes. (MARIZ, 2005 p.438).

Resultado disso é, por exemplo, a discrepância na quantidade de artigos publicados nos jornais sobre música erudita e sobre música popular. No que concerne à questão de gênero é interessante notar como a presença da mulher compositora erudita em artigos de jornal é consideravelmente menor do que de mulheres na música popular. A partir de pesquisa realizada sobre o termo compositora no jornal *Folha de São Paulo* de 1994 a 2003 dividimos a quantidade de artigos publicados entre *compositoras de música popular e erudita*, sendo que na categoria de *erudita* subdividimos em *erudito estrangeira e nacional*. Constatamos que aproximadamente 88% do total é referente à compositoras de música popular, sendo apenas 12 % do total de compositoras de música erudita. Ainda, a quantidade de compositoras de música erudita brasileiras é maior que a de compositoras de música erudita estrangeira, representado aproximadamente 64 % do total, como demonstra a tabela abaixo:

Tabela 3: Número aproximado de reportagens ou artigos sobre compositoras populares e eruditas na Folha de São Paulo de 1994 a 2003.

	Ano										total	%
	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003		
popular	46	59	74	71	86	69	64	64	41	39	613	88
erudita	7	3	6	15	12	19	4	5	7	5	83	12
total											696	100
Erudita Brasileira	3	2	2	8	8	16	3	2	5	4	53	64
Erudita estrangeira	4	1	4	7	4	3	1	3	2	1	30	36
total											83	100

Fonte: site eletrônico do jornal Folha de São Paulo

A falta da presença da música erudita brasileira contemporânea nos principais meios de comunicação de massa pode ser reflexo de uma espécie de *condição própria* do campo de produção erudita que tende a produzir os próprios critérios de avaliação de seus produtos, como sugere Pierre Bourdieu:

Ao contrário do sistema da indústria cultural que obedece à lei da concorrência para conquista do maior mercado possível, o campo da produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes.(BOURDIEU, 2004, 105).

O problema é que no momento em que a crítica passa a ser feita pelos próprios

compositores, regentes e instrumentistas (considerados os mais qualificados no meio para fazê-la), ela se transforma em propaganda, mais preocupada com a divulgação do compositor que com a avaliação de sua produção. Ainda, passa a ser utilizada para criar novos espaços para uma suposta nova classificação. Um crítico, por exemplo, pode criar um termo para designar um tipo de música o qual, sendo ou não apropriado, pode servir para criação de uma nova categoria e, portanto, de um novo nicho, abrindo novos espaços que não precisam concorrer com “nichos” mais disputados.

Com relação à questão de gênero, em geral os artigos de jornal sobre compositoras ou sobre obras de compositoras brasileiras eruditas seguem a dinâmica dos concertos de música que apresentam essas obras. Assim, se em determinado concerto uma obra de alguma compositora for tocada, ela será citada na nota ou crítica de jornal que for publicada sobre o evento, como os exemplos citados sobre os críticos João Marcos Coelho, que escreveu sobre Jocy de Oliveira ou Luiz Paulo Horta, que escreveu sobre Marisa Rezende, para citar alguns.

Sobre a crítica percebe-se, portanto, que por um lado ela continua existindo e pode, inclusive ter se expandido, mas a crítica específica da música contemporânea brasileira erudita, ou seja, da música que os compositores brasileiros estão compondo nesse momento, é quase inexistente sendo muitas vezes responsabilidade da própria classe de compositores, com exceção de alguns críticos específicos, que se especializaram em música contemporânea. Apesar de não ter sido feita uma análise aprofundada, é possível ver, também, que a presença da mulher compositora na crítica responde igualmente à presença

de compositores brasileiros contemporâneos. Difere, no entanto, quando se trata de música popular, indicando que esta usufrui muito mais espaço na mídia do que a erudita.

Para finalizar os elementos constitutivos do campo da composição musical erudita brasileira na segunda metade do século XX falta ainda considerar alguns aspectos como as salas de concertos e outros espaços de consagração.

2.3.4 - Outros fatores e espaços consagradores

Outros espaços e entidades que fazem parte das *instâncias de consagração* são as rádios. A primeira rádio do Brasil, a *Rádio Sociedade – PRA-2* do Rio de Janeiro, atual Rádio MEC, data de 1923. Caracterizada inicialmente por difundir o rádio-jornalismo, a PRA-2 teve grande importância na cidade do Rio de Janeiro com seus programas de música e educação musical, na década de 40, por exemplo, foi utilizada por membros do Grupo Música Viva, como Eunice Katunda, para difundir a música contemporânea brasileira e estrangeira. Apesar de não ter se voltado especialmente para a divulgação da música erudita, a rádio PRA-2 teve importantes representantes dessa música em diferentes programas e períodos, como Villa-Lobos e Mário de Andrade, por exemplo. Sendo uma rádio ligada diretamente ao governo, a PRA-2 sempre teve espaços em sua programação para os mais diferentes campos da produção artística nacional, o que a tornou, entre as rádios brasileiras, umas das mais dedicadas à divulgação da música erudita do país, desde sua fundação.

Outras rádios, embora não tão antigas, também têm cedido espaço para a música contemporânea brasileira. É o caso, por exemplo, da Rádio USP, criada em 1977, ou da rádio Cultura, criada em 1971, ambas em São Paulo.

De acordo com o Guia do Mercado Brasileiro de Música de 2005 das sessenta e seis rádios listadas apenas cinco têm programação de música erudita, sendo elas: *Rádio Cultura FM do Pará*, cuja sede fica em Belém. Apesar de apresentar programação com música erudita não há especificado se existe espaço para a música contemporânea erudita brasileira. Outra das cinco rádios listadas é a *Rádio Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, que também não especifica em sua programação se há espaço para a música contemporânea erudita brasileira. Assim como a *Rádio Scalla FM* de São Paulo. A rádio oferece programação de música instrumental e música erudita, mas não especifica os programas oferecidos. Já a *Rádio Cultura* e a *Rádio USP*, divulgam seus programas específicos de música erudita e brasileira. Na *Rádio Cultura*, por exemplo, há pelo menos sete programas que, apesar de não serem exclusivamente voltados para música erudita brasileira, apresentam programação na qual esta é incluída. São eles: *Kaleidoscópio*, apresentado pelo compositor Almeida Prado (professor aposentado da UNICAMP); *Ciranda – Academia Brasileira de Música*; *O que há de Novo*, apresentado pelo crítico musical João Marcos Coelho; *Contraponto*, apresentado pelo regente Júlio Medaglia; *Estação Cultura*, dirigido pela jornalista Giordana Bordon; *O Prazer da Música*, apresentado pelo violista e professor de viola da USP Marcelo Jaffé e *Supertônica*, apresentado pelo compositor Arrigo Barnabé. Na *Rádio USP*, os programas voltados para música erudita contemporânea, que

contemplam a música brasileira são: *Paisagem*, programa idealizado e apresentado pelo compositor professor de composição da UNICAMP José Augusto Mannis; *Ultra Sonografia*, apresentado pelo produtor e animador cultural Wagner de Paula e *Garimpo Musical*, apresentado pelo professor de História da Música na ECA do campus de Ribeirão Preto e de História da Música Brasileira na ECA do campus de São Paulo, Dionísio Machado Neto. Na *Rádio Usp* do campus de São Carlos há um programa especializado em mulheres na música. O programa chama-se *Mulheres em Vanguarda* e é apresentado pela jornalista Simone Bezerra. Tem como objetivo divulgar as mulheres intérpretes, compositoras e regentes da história da música de vanguarda. A última rádio listada no Guia do Mercado Brasileiro de Música de 2005, que contém programação de música erudita brasileira contemporânea é a *Rádio Universidade FM*, da UEL, que tem como responsável a musicista Janete El Haouli. Ainda, outra rádio, que não consta no Guia de Mercado Brasileiro de Música de 2005 é a *Rádio da UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande Sul*. O compositor e professor da universidade Flavio Oliveira, é responsável por programa que enfoca a música contemporânea brasileira.

Segue abaixo tabela ilustrativa dessas rádios que contemplam a produção musical erudita brasileira contemporânea. Foram distribuídas entre as que apresentam programação especificada e as que não apresentam, sendo também separadas pelas que são associadas diretamente a alguma universidade e as que não são. Também foram elucidados os programas cujos responsáveis são profissionais diretamente da música, como intérpretes, teóricos, regentes e compositores, e os que não o são, como jornalistas e produtores:

Tabela 4: Rádios com programação com música erudita brasileira atuais vinculadas e não vinculadas à universidade.

	Rádios sem programação especificada, mas que contemplam a música erudita brasileira contemporânea		Rádios com programação especificada que contemplam a música erudita brasileira contemporânea	
Rádios associadas diretamente à Universidade	Responsáveis não músicos pelo programa	Rádio Universitária – UEL – responsável: Janete El Hauli	Responsáveis não músicos pelo programa	Rádio USP / São Paulo – <i>Ultra Sonografia</i> – responsável: Wagner de Paula.
				Rádio USP/ São Carlos – <i>Mulheres em Vanguarda</i> – responsável: Simone Bezerra
	Responsáveis músicos pelo programa		Responsáveis músicos pelo programa	Rádio USP / São Paulo – <i>Paisagem</i> – responsável: José Augusto Mannis
				Rádio USP / São Paulo – <i>Garimpo Musical</i> – responsável: Dionísio M. Neto
		Rádio da UFRGS – <i>Música Contemporânea</i> – responsável: Flávio Oliveira		
Rádios não associadas diretamente à Universidade	Responsáveis não músicos pelo programa	Rádio Cultura FM do Pará – responsável: Ney Messias.	Responsáveis não músicos pelo programa	Rádio Cultura / S.P. – <i>Estação Cultura</i> – responsável: Giordana Borbon
		Rádio Jornal do Brasil / R.J. – responsável: Mário Gonzáles		
		Rádio Scalla / S.P. – responsável: José Augusto Amelas e Gilbert Stein		
	Responsáveis músicos pelo programa			Responsáveis músicos pelo programa
Rádio Cultura / S.P. – <i>Ciranda</i> – Academia Brasileira de Música				
Rádio Cultura / S.P. – <i>O Pazer da Música</i> – responsável: Marcelo Jaffê.				
Rádio Cultura / S.P. – <i>Supertônica</i> – responsável: Arrigo Barnabé				

Vê-se, mesmo com uma pequena amostragem, uma repetição no

comportamento do subcampo da rádio, comparado ao da crítica. Se a crítica à música brasileira contemporânea erudita é normalmente feita pelos próprios produtores dessa música (intérpretes, regentes e compositores), como visto anteriormente, pode-se dizer que o mesmo ocorre com a programação das rádios que contemplam essa música. São programas, em sua maioria, realizados por compositores e regentes, reafirmando a teoria de Bourdieu de que no campo da produção erudita geralmente são os próprios criadores desses produtos os responsáveis pela divulgação e crítica, tornando-se monopolizadores em todos os espaços de consagração do campo em questão.

Há ainda outros espaços importantes de consagração do compositor, como as orquestras, os teatros, e os grupos consagrados de instrumentistas.

Durante toda a história da música no Brasil houve grupos de instrumentistas e intérpretes independentes dedicados à música contemporânea brasileira. É também através desses grupos e de obras apresentadas por orquestras que os compositores começam a ganhar status. Exemplo disso é o próprio *Grupo Música Nova*, que foi lançado no “mercado” em 1961 pela orquestra de Câmara de São Paulo sob regência de Oliver Tony, ou o *Grupo de Compositores da Bahia*, que contava com a infra-estrutura da universidade. Muitos desses grupos tinham em sua constituição compositores que também eram instrumentistas, como o grupo *Ars Contemporânea* (1971), que tinha como integrantes os compositores Vânia Dantas Leite e Guilherme Bauer, ou o grupo *Conjunto Vazio*, constituído por quatro integrantes sendo todos eles compositores: Vânia Dantas Leite, Rodolfo Caesar, Tato Taborda e Tim Rescala, ou o *Grupo Música Nova* do Rio de Janeiro

da década de 1980, do qual faz parte a compositora Marisa Rezende. É bastante razoável que grupos de música os quais contam com a participação de compositores se dediquem à música contemporânea brasileira. Mais difícil e raro são os grupos de instrumentistas que não são caracterizados pela presença de compositores e que se dedicam à música contemporânea brasileira, mas existem alguns exemplos, como o *Grupo Novo Horizonte*. O grupo nasceu em 1989 sob direção do regente e compositor inglês Graham Griffiths⁵³, que desde 1985 morava no Brasil. Em 2002 interrompeu suas atividades porque o regente voltou para Inglaterra, mas em 2005 retomou mesmo sem a presença de Griffiths. O grupo, durante todos esses anos realizou concertos e gravou uma série de discos e CDs divulgando a obra de compositores brasileiros na série: *Brasil! New music!* A qual conta com quatro volumes gravados pelo selo Cameratti, que não existe mais. Outros grupos também importantes são o *Duo Diálogos*, fundado em 1987 em São Paulo pelos percussionistas Joaquim Abreu e Carlos Tarcha e o *Duo Contexto*, também de percussionistas, fundado em São Paulo por Ricardo Bologna e Eduardo Leandro. Esses grupos se caracterizam por tocar música de compositores que não fazem parte necessariamente dos nichos mais prestigiados entre as orquestras, como de música tradicional, por exemplo, ou de música nacionalista. São eles, os compositores Sívio Ferraz, Luiz Carlos Csekö, Rodolfo Coelho de Souza, Maurício Soares Dottori, José Augusto Mannis, Fernando Cerqueira, Flô Meneses, Eduardo

53 Graham Griffiths nasceu na Inglaterra. Graduou-se em Musicologia pelas Universidades de Edimburgo e Cambridge. Estudou com Peter Williams e Michael Tilmouth e composição com Kenneth Leighton e Edward Harper. Na Inglaterra foi regente titular da Orquestra de Câmara de Glasgow e conselheiro de diversas entidades culturais. Desde 1978 é membro da Sociedade Internacional de Música Contemporânea. No Brasil dedicou-se principalmente à música colonial e barroca e à contemporânea tendo fundado em 1989 o Grupo Novo Horizonte, dedicado à música contemporânea.

Álvares, entre outros.

Entre os grupos orquestrais, no entanto, os compositores brasileiros não são tão populares. As orquestras precisam por um lado se consolidar a partir de um repertório tradicional da música ocidental e por outro, precisam mostrar sua própria cultura, privilegiando alguns poucos compositores nacionais. A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, OSESP, é um exemplo disso. Considerada atualmente uma das mais importantes da América Latina tendo reconhecimento internacional, começou um processo de reestruturação a partir de 1997, com um antigo projeto do regente Eleazar de Carvalho realizado pelo regente John Neschling em parceria com o governo estadual. Fundada em 1954 sob regência de Souza Lima, a orquestra passou por diversas crises e mudanças ao longo desses anos, tendo sido regida por Eleazar de Carvalho durante 23 anos, de 1973 a 1996 (ano de sua morte). Em entrevista realizada em 2000 pela revista BRAVO, John Neschling, atual regente titular da orquestra, afirmou que o repertório que consagra uma orquestra é justamente o clássico e romântico, contudo, por ser uma orquestra jovem e brasileira, precisa se debruçar também no repertório latino-americano contemporâneo.

Não existe o que ela pode, existe o que ela deve tocar melhor. O repertório clássico evidentemente, pois é no repertório clássico e romântico que ela vai se afirmar e aprender a ser uma grande orquestra. Ao mesmo tempo, há um espaço no mercado que ela precisa preencher. Este espaço diz respeito à música latino-americana, à música americana, música do século 20. Porque é uma orquestra jovem, tem idade média de trinta e poucos anos. (NESCHLING, 2000).⁵⁴

⁵⁴ Neschling em entrevista concedida à revista Bravo em 2000.

Ainda, em relação ao repertório brasileiro, Neschling cita alguns nomes de compositores eruditos e populares. São eles: Carlos Gomes, sendo o maior representante da música brasileira do século XIX reconhecido internacionalmente; Villa-Lobos; Marlos Nobre; Lindemberg Cardoso e Almeida Prado, considerados pelo regente como representantes da música contemporânea erudita e cita alguns compositores que considera atravessarem a barreira entre popular e erudito, como Tom Jobim e Egberto Gismonti. Preocupado em divulgar a música brasileira o regente, junto ao corpo administrativo da orquestra criou uma editora e um selo de gravação da OSESP. A editora dedicada exclusivamente para a música do país, editando partituras tanto de composições como de arranjos da música brasileira para orquestra e o selo tendo o objetivo de consagrar a orquestra, servindo também de cartão de visita. O repertório gravado pelo selo, portanto, varia entre o clássico e romântico e o brasileiro. O primeiro CD gravado pela orquestra, ou seja, o CD de lançamento, foi com obra sinfônica de Mahler. Dos 17 CDs gravados 10 são com música brasileira, sendo 3 com as sinfonias de Camargo Guarnieri, 1 de Villa-Lobos, 1 de Cláudio Santoro, 1 de Francisco Braga, 1 de Francisco Mignone, 2 da orquestra junto com a Banda Mantiqueira e 1 com os Hinos Brasileiros. Já a editora trabalhou com 37 nomes da música brasileira, entre eruditos e populares. Entre os 37 não há nenhuma mulher.

Outra orquestra importante da cidade de São Paulo é Orquestra Sinfônica Municipal fundada em 1921, oficializada, porém, somente em 1939. A história do corpo orquestral está intimamente ligada à história do Teatro Municipal, sendo a primeira orquestra do teatro, construído em 1911. Fruto também das atividades musicais no teatro é

o “Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo”, fundado em 1935 por Mário de Andrade. O quarteto hoje é formado pelos violinistas Betina Stegman e Nelson Rios, pelo violista Marcelo Jaffé e pelo violoncelista Roberto Suetholz. Assim como a OSESP, esses grupos conquistam status realizando primeiro o repertório tradicional clássico e romântico, e depois o repertório tradicional brasileiro, sendo este o que os diferencia de outros grupos musicais tradicionais no mundo. Outras orquestras importantes no Brasil são a Orquestra Sinfônica Brasileira e Orquestra Sinfônica Petrobrás Pró-Música, ambas no Rio de Janeiro. A OSB – Orquestra Sinfônica Brasileira, fundada em 1940 pelo maestro José Siqueira e a OPPM – Orquestra Sinfônica Petrobrás Pró-Música, em 1986, pelo maestro Armando Prazeres. Tão importantes quanto as orquestras são os teatros que as consagram, que oferecem espaço para que elas e outros grupos se apresentem e assim, se constituem como mais um espaço de consagração. Entre alguns dos mais importantes no Brasil, há a Sala São Paulo (1997) – sede da OSESP, o Teatro Municipal de São Paulo (1911) e o Teatro Municipal do Rio de Janeiro (1909), o Teatro Cultura Artística de São Paulo (1950)⁵⁵, o Teatro Amazonas em Manaus (1896), O teatro da Paz em Belém (1878 – o teatro de ópera mais antigo do Brasil) entre muitos outros.

Analisando o repertório de 1995 a 1998 e de 2002 a 2004 exibidos nas revistas *Concerto* e *VivaMúsica*, podemos dizer que a presença da música brasileira erudita contemporânea nas principais orquestras brasileiras é expressivamente menor do que a

⁵⁵ O teatro foi construído entre os anos de 1947 e 1950, no entanto a sociedade Cultura Artística existia já desde 1912 e reclamava por uma sede desde 1919.

música estrangeira e que são poucos os compositores tocados com certa frequência. Muitos têm sua obra apresentada apenas uma única vez. Com isso a lista de compositores brasileiros tocados nas orquestras OSESP – Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, OSM – Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, OPPM – Orquestra Sinfônica Petrobrás Pró-Música do Rio de Janeiro, OSB – Orquestra Sinfônica Brasileira e Orquestra da Amazônia, principalmente entre os anos de 2002 a 2004 é de apenas 42. Como era de se esperar Villa-Lobos está no topo da lista, representando, entre os brasileiros, aproximadamente 33% do total das obras de brasileiros que foram apresentadas nesse período. No entanto, em relação à totalidade dos concertos, considerando compositores estrangeiros, a música brasileira corresponde à aproximadamente 12% do total. É interessante notar também que apenas uma mulher foi listada entre os compositores brasileiros, sendo ela a compositora Marisa Rezende que teve obra apresentada uma única vez pela OSESP em 2003. Vale ainda ressaltar que durante esse período o Teatro Cultura Artística não apresentou, segundo os programas divulgados nas revistas referidas, nenhum concerto com obra de compositor brasileiro. Veja-se tabela abaixo:

Tabela 5: Número de apresentações de obras de compositores brasileiros nas principais orquestras do Rio de Janeiro (OSB, OPPM) e São Paulo (OSESF, OSM), e em algumas outras orquestras e grupos de 2002 a 2004

Compositores	Ano			Total
	2002	2003	2004	
estrangeiros	308	355	298	961
Villa-Lobos	12	11	16	39
Carlos Gomes	3	1	4	8
C. Guarnieri	2	2	1	5
Claudio Santoro	1	3	1	5
Edino Krieger	2	3	0	5
Edmundo Villani-Cortes	1	1	3	5
Lorenzo Fernandez	1	1	2	4
Radamés Gnattali	0	2	2	4
Ernani Aguiar	2	1	0	3
Francisco Mignoni	1	1	1	3
Guerra-Peixe	1	1	1	3
Nunes Garcia	0	1	2	3
Oswaldo Lacerda	0	3	0	3
Alberto Nepomuceno	1	1	0	2
Guilherme Ripper	2	0	0	2
H. Oswald	1	0	1	2
José Maurício	1	1	0	2
Marco Padilha	0	1	1	2
Ricardo Tacuchian	2	0	0	2
Ronaldo Miranda	1	0	1	2
Alexandre Levy	1	0	0	1
Antonio Francisco Braga	1	0	0	1
Aylton Escobar	0	0	1	1
Carlos Alberto Pinto Fonseca	0	0	1	1
Edson Zampronha	0	1	0	1
Egberto Gismonti	0	0	1	1
Francisco Braga	0	1	0	1
Heckel Tavares	0	0	1	1
Jorge Antunes	0	1	0	1
José Siqueira	0	1	0	1
Mário Ficarelli	1	0	0	1
Marisa Rezende	0	1	0	1
Marlos Nobre	0	1	0	1
Olivier Toni	0	0	1	1
Paulo Chagas	0	1	0	1
Pereira Neves	0	0	1	1
Sérgio Assad	0	0	1	1
Sérgio V. Correa	0	1	0	1
Silvia de Lucca	0	1	0	1
Tavinho Moura	0	0	1	1
Vieira Brandão	0	0	1	1
Xavier Prado	0	0	1	1

Fonte: Revistas *Concerto e VivaMúsica* 1995 a 2004.

Assim, vemos que muitos compositores brasileiros não estão inseridos no repertório de grupos importantes como orquestras ou grupos tradicionais. Poderíamos arriscar dizer que isso é resultado de uma cultura que não produz compositores, no entanto vemos que não é o caso. A partir do Musicon – Guia da Música Contemporânea Brasileira⁵⁶ de 2005 (última atualização) foram listados 315 compositores no total. Esse número vem crescendo desde 1996. Nesse ano estavam listados no Musicon 204 compositores e em 1998, 232. Não é, portanto, por falta de compositores, em termos quantitativos, que esses grupos não os inserem em seus repertórios. Não se pode esquecer de que a composição musical erudita brasileira não é homogênea, e que, com isso, reflete a existência de diferentes nichos, portanto, apenas uma porcentagem dos 315 compositores listados no Musicon de 2005 faria parte do nicho que é prestigiado pelas orquestras e grupos tradicionais. No que concerne à mulher, apenas uma brasileira aparece nos programas divulgados pelas revistas *Concerto* e *VivaMúsica* de 2002 a 2004. Ela representa, no total de brasileiros apresentados, menos que 1%, aproximadamente 0,8%. Com algumas poucas aparições, a mulher compositora brasileira, se vê praticamente excluída das principais orquestras brasileiras. Obviamente isso é também reflexo do número de mulheres compositoras ser muito menor do que o de homens. Ao contrário do processo de aumento quantitativo geral de compositores, de 1996 a 2005, listados no Musicon, o número

⁵⁶ O Musicon é o principal guia da música contemporânea brasileira, que atualmente pretende incluir compositores, solistas, regentes, câmara, orquestras, bandas, grupos vocais, pesquisadores, obras, mídia, produtores, ensino, festivais, documentação, teatros e auditórios, entidades de apoio, editoras, que estão em atividade. Alguns desses itens ainda não estão funcionando, por falta de sistematização e catalogação das informações. No entanto o Guia exerce importante papel de mapeamento dos atores da atualidade, que estão vivos, na música brasileira contemporânea.

percentual de mulheres diminuiu. Em 1996, dos 204 compositores listados no Musicon, 33 eram mulheres, representando 17% do total. Em 1998 eram 34 mulheres e 198 homens, de forma que as mulheres representavam, na época, aproximadamente 14,7% e em 2005, dos 315 compositores listados, apenas 43 eram mulheres, representando, portanto, aproximadamente 13,7% do total.

No entanto, em outros nichos a presença da mulher é um pouco mais representativa do que no da música tradicional para orquestras ou grupos tradicionais. Exemplo disso é a música eletroacústica. Em 1994 é fundada pelo compositor Jorge Antunes a *Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica – SBME*, em Brasília. O objetivo da sociedade era de reunir os compositores que trabalhavam com música eletroacústica no Brasil. Hoje, dos 40 integrantes da sociedade, cinco são mulheres, representando, portanto, aproximadamente 14,28% do total. São elas: Bernadete Zagonel, Denise Garcia, Jocy de Oliveira, Janete El Haouli e Vânia Dantas Leite. Vale ainda ressaltar que entre elas apenas Jocy de Oliveira não está vinculada à Universidade. Bernadete Zagonel é professora doutora de Educação Musical da Universidade Federal do Paraná sendo, atualmente, chefe do Departamento de Artes da UFPR, Denise Garcia é professora doutora de composição do curso de Graduação em Música e é também professora do programa de pós-graduação em Música da UNICAMP, Janete El Haouli é professora doutora no Departamento de Música e Teatro da Universidade Estadual de Londrina e Vânia Dantas Leite é professora doutora de composição da UNIRIO.

Em concertos realizados pela *Bienal Internacional de Música Eletroacústica*,

idealizada e organizada pelo compositor Flô Meneses desde 1996, vemos que também aí a presença feminina é consideravelmente menor que a do homem, e em relação à produção brasileira especificamente é ainda mais desanimador. Ao longo das seis Bienais realizadas desde 1996, apenas duas mulheres brasileiras participaram como compositoras sendo 58 o número de homens brasileiros. As mulheres compositoras representam, portanto, apenas aproximadamente 3,4% do total de compositores brasileiros participantes do BIMESP, como demonstra o gráfico abaixo. Vale ainda elucidar quem foram essas compositoras: Denise Garcia e Vânia Dantas Leite.

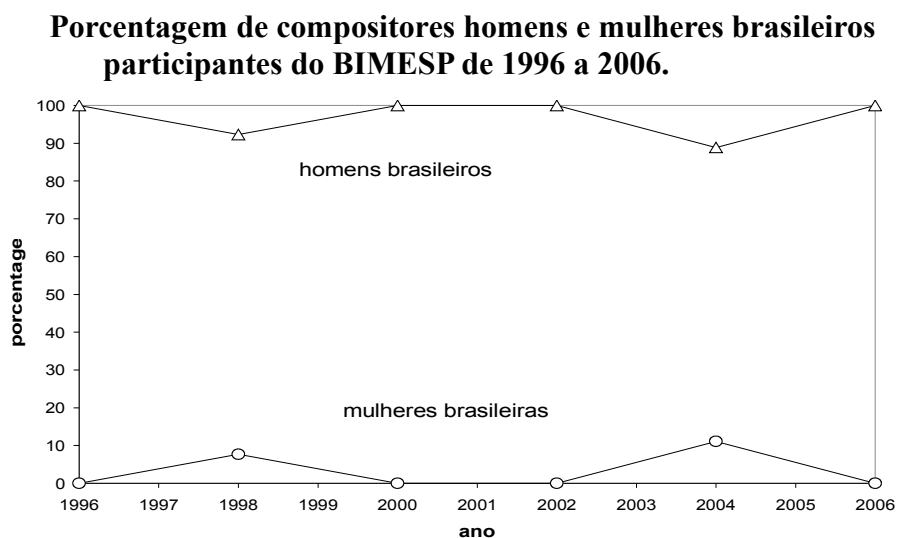


Figura 4: Porcentagem de compositores homens e mulheres brasileiros participantes do BIMESP de 1996 a 2006.
Fonte: Site eletrônico do compositor Flô Meneses

Por ultimo vale ainda lembrar da existência da Academia Brasileira de Música. Fundada em 1945 tem trabalhado no sentido de consagrar os músicos brasileiros que

“merecem” ocupar uma de suas cadeiras. É relacionada, normalmente à tradição. Hoje, dos compositores que ocupam alguma cadeira apenas duas são mulheres, sendo elas Ilza Nogueira e Jocy de Oliveira entre os 23 homens. Ainda, se compararmos ao quadro dos patronos, primeiros ocupantes das cadeiras, temos uma situação nada positiva, pois entre os quarenta patronos não há sequer uma mulher, nem como compositora, nem como intérprete, pesquisadora ou qualquer outra função.

Do exposto vimos que o campo da composição musical erudita brasileira a partir da segunda metade do século XX caracteriza-se primeiro por ser um campo heterogêneo, ou seja, que apresenta diversidade em seu interior. Não existe uma composição erudita brasileira a partir da segunda metade do século XX, mas algumas. Essas representam diferentes nichos da música os quais ocuparam diferentes espaços no campo. Há, no entanto, alguns espaços que se caracterizam por serem mais ou menos democráticos viabilizando a representatividade desses diferentes nichos. O principal que detectamos foi a Universidade. Vimos que a partir da segunda metade do século XX no Brasil a Universidade desempenhará papel fundamental na composição musical erudita do país, tanto no que se refere à formação propriamente dito do aluno de composição, como no que se refere à consagração do compositor – professor e dos próprios alunos aspirantes a compositores. Na Universidade estão representados, na maioria das vezes, de uma forma ou de outra, os principais nichos dessa música, como a música tradicional, para orquestra e grupos de câmara, como a música eletroacústica ou com algum suporte eletrônico. Sendo a universidade um dos maiores pontos de referência da composição musical erudita brasileira

contemporânea, justamente por ser ampla e proporcionar possibilidade dos diversos nichos se desenvolverem, os compositores associados a ela acabam se tornando também referências importantes, mesmo que fora dela atuando, por exemplo, como banca examinadora de certo concurso, ou como críticos da música contemporânea brasileira, ou seja da música que eles mesmos e seus colegas produzem, ou ainda como divulgadores diretos, através de rádios, programas televisivos entre outros. Vemos, portanto, a presença da *cultura acadêmica* permeando praticamente todo o campo da composição musical erudita brasileira a partir da segunda metade do século XX.

Vale ainda ressaltar que vimos também que pelas próprias características típicas de um campo de produção erudita, elucidadas por Pierre Bourdieu, os próprios produtores de seus produtos se tornam divulgadores e juízes, de forma que o produto entra em um processo de produção e reprodução circular.

Em relação à participação feminina nesse campo, vimos que ela difere um pouco em cada nicho, mas que no geral é muito inferior à participação dos homens. Em termos quantitativos há poucas mulheres compositoras no cenário atual da composição musical erudita brasileira. Em média as mulheres representam cerca de 10% a 14% do total de compositores brasileiros participantes dos principais espaços do campo.

Finalizamos a primeira parte da pesquisa, ilustrando o cenário da música contemporânea brasileira e focalizando a situação da compositora em relação ao compositor. Cabe, agora, conhecer algumas histórias de vida de compositoras e procurar elementos que possibilitem compreender melhor a maneira como elas se inserem em um

campo majoritariamente masculino.

Parte II

3.1 – Capítulo IV

A trajetória de cinco compositoras brasileiras

Eu não quis ser como as outras mulheres, preferi me realizar como um homem. Não sei... Hoje fico pensando se não foi esse pecado de orgulho que moveu toda aquela geração feminina da faculdade. Nós até que tínhamos bastante prestígio. É verdade que a relação era ambivalente. Havia um interesse franco pelo nosso destino, mas uma disposição bem menor de se apostar nele. Creio que àquela altura os homens, mesmo os do nosso grupo mais restrito, se relacionavam conosco um pouco como um marchand diante de um artista jovem que, embora aparentando talento, ainda está muito no início da carreira para merecer crédito. O brilho podia ser fogacho de mocidade e com o tempo talvez iluminasse uma *bas bleu à mis*. E havia tantas envelhecendo pelo foyer dos teatros, pelas exposições de pintura, cortejando os jovens professores franceses no final dos cursos! Também não era saudável ser muito valorizada, pois a confiança excessiva podia estar nos alcançando acima das nossas forças, de nossos projetos. Foi bem difícil, para a minha geração, harmonizar a carreira com a realização afetiva. (Souza:1981-4, p. 147-8)⁵⁷

O presente capítulo é dedicado às trajetórias das compositoras Maria Helena Rosas Fernandes, Jocy de Oliveira, Marisa Rezende, Vânia Dantas Leite e Denise Garcia. Na perspectiva da história oral procurou-se, por meio de entrevistas e pesquisas de documentos, reconstruir as trajetórias dessas compositoras, enfocando a maneira como se inserem no campo composição musical erudita brasileira. Para tanto, foi necessário buscar

⁵⁷ Souza, Gilda de Mello e; *Depoimento* em “Língua e Literatura” vol 10-3, 1981-4, p. 147-8 apud Heloísa Pontes, **Destinos Mistos: os críticos do grupo clima em São Paulo 1940 – 1968**, São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 131.

na infância, nas influências familiares e escolares aquilo que permitiu a essas compositoras serem o que são. De acordo com Ecléa Bosi ou Pierre Bourdieu a história de vida pode ser muito rica para compreender as relações subjetivas de dominação e poder assimiladas por um certo grupo, habitus ou prática. Considerando que as cinco compositoras estão inseridas no campo da composição musical erudita, mesmo sendo este essencialmente masculino, cabe procurar elementos que possibilitem uma suposição de como é a inserção da mulher nesse campo.

As entrevistas (que se tornaram grandes depoimentos) realizadas com as compositoras foram essencialmente de caráter aberto, permitindo que elas deixassem sua memória livre, expondo primeiro aquilo que estava mais acessível em suas lembranças e depois, com um pouco mais de trabalho, as memórias mais guardadas. Foram desafiadas a falar de como iniciaram seus estudos em música, sobre suas principais influências na família ou no ciclo de amizades que as despertaram para o estudo da música, e como esse estudo evoluiu até à composição musical. Após pesquisa na bibliografia já existente e nos documentos encontrados como cds, discos, partituras, notas em jornal, internet e outros um roteiro de entrevista foi preparado para cada compositora sendo que em todos foi pedido para que elas relembassem suas trajetórias musicais e procurassem pensar sobre sua inserção no campo. Para embasar a metodologia das entrevistas foram utilizados, principalmente, os livros “*O Tempo Vivo da Memória*” da historiadora Ecléa Bosi e “*História Oral: Possibilidades e Procedimentos*” da historiadora Sônia Maria de Freitas. Todas as entrevistas foram realizadas nas casas das referidas compositoras. Pude, portanto,

contar com o privilégio de entrar em suas vidas íntimas podendo observar a maneira como seus objetos pessoais faziam parte ou não de suas biografias, bem como conhecer seus familiares, suas relações com pessoas queridas e próximas, suas fotos íntimas de história pessoal, seus gostos etc. Todo esse universo contribuiu para formação de uma identidade, responsável em maior ou menor grau pela formação musical das compositoras estudadas.

3.1.1

Maria Helena Rosas Fernandes



Eu sou mineira, de uma cidade pequenininha, Brasópolis. É a terra da minha família, da família Brás (FERNANDES, 2004)⁵⁸

Maria Helena Rosas Fernandes nasceu a oito de julho de 1933, em Brasópolis, pequena cidade ao sul de Minas Gerais (nº “01” no mapa abaixo), de família influente, onde seu tio-avô Wenceslau Brás (1868–1966)⁵⁹ fez carreira política. Wenceslau e seu

58 As citações sem referência são de depoimentos da compositora em entrevistas concedidas à autora. Foram realizadas três entrevistas com a compositora em sua residência em Poços de Caldas, Minas Gerais.

59 Wenceslau Brás foi secretário do Interior do Estado de Minas Gerais em 1898 e governador do Estado de 1908 a 1910, ocasião também em que foi eleito vice-presidente da República. Em 1814 elegeu-se presidente da República e em 1918, no final de seu mandato, aposentou-se da carreira política voltando para Minas Gerais para morar em Itajubá.

irmão, Brás Pereira Gomes, avô da compositora, estudaram direito no Rio de Janeiro. Brás, no entanto, estava muito mais inclinado a estudar música. Tocava piano de ouvido e fazia reuniões musicais em casa com seus filhos, tocando enquanto eles cantavam.

Brás era fascinado por ópera e no Rio de Janeiro gastava todo o seu dinheiro assistindo às apresentações no teatro Municipal e na compra de partituras de redução de óperas para piano. Maria Helena não conheceu seu avô, pai de sua mãe, mas sempre ouvia histórias contadas por sua mãe sobre ele. Ainda muito nova, começou a estudar piano com sua mãe que era pianista amadora. Logo mudaram-se de Brasópolis para uma cidadezinha ainda menor, Paraisópolis (nº “9” no mapa), também em Minas Gerais.

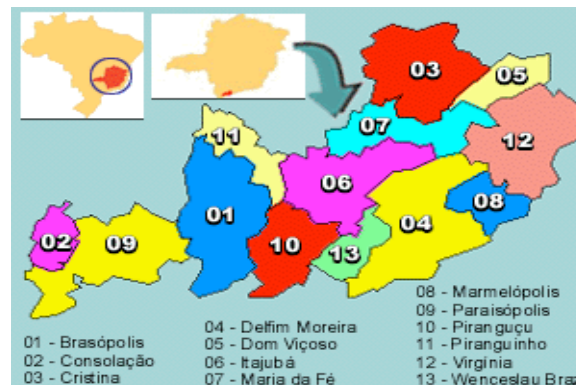


Figura 5 - Cidades do Sul de Minas Gerais da Região de Itajubá em perspectiva em relação ao Estado de Minas Gerais e ao Brasil.
Fonte: Sítio eletrônico: **City Brazil**, 2000/2005.

Maria Helena estudou piano por pouco tempo em Paraisópolis, pois, segundo a

compositora, não havia na cidade conservatório ou ensino de piano avançado. Por volta de 1940 é fundada uma filial do Conservatório Brasileiro de Música em Itajubá, cidade vizinha à Paraisópolis, e então Maria Helena passou a estudar piano neste conservatório. Segundo a compositora, ela foi, de certa forma, uma das responsáveis pela instalação da filial do Conservatório Brasileiro de Música na cidade⁶⁰. “Aí eu olhei para Itajubá... Lá havia uma filial do Conservatório Brasileiro de Música e eu até lutei para abrir essa filial lá, justamente porque eu queria fazer... queria estudar”. O envolvimento da compositora com o piano e com o conservatório foi aumentando cada vez mais. Com o intuito de arrecadar dinheiro para compra de um piano de cauda, Maria Helena fez um livro de ouro do conservatório. Também organizou a biblioteca de livros de música da instituição. O piano havia se tornado uma grande paixão:

Era uma coisa completamente intuitiva. É porque eu gostava, porque eu queria... Não escutava música, não sabia de nada relacionado com a vida musical do mundo... Nada. Era aquilo lá e eu nadando em direção a alguma coisa que eu não sabia o que era. Aí eu prestei exame no Rio de Janeiro no Conservatório Brasileiro de Musica... Era um curso de piano, mas não era um curso superior de piano. Eu ia ao Rio fazer as provas e voltava cada vez mais querendo estudar, cada vez mais querendo aprender e não sabia como procurar... Não tinha direção... Não tinha ninguém que me ajudasse...

Nessa época ainda morava em Itajubá. Graduou-se no curso profissional de piano do Conservatório em 1958.

Por volta aproximadamente de 1956 ficou noiva de um engenheiro da cidade

60 Não existe mais em Itajubá a filial do Conservatório Brasileiro de Música.

por interesse da família; na verdade não queria se casar com ele. Pouco tempo depois de ter ficado noiva, conheceu Cláudio Fernandes em uma viagem que fez à Itapira para visitar uma irmã e logo iniciaram um relacionamento amoroso. Como Cláudio ainda era estudante e dois anos mais velho que a compositora, o romance não foi aprovado pela família, de forma que Maria Helena teve de mantê-lo em segredo. Em 1959, mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro, para estudar no conservatório. Nessa época, Cláudio já era estudante de medicina na cidade e, em 1960, apesar da desaprovação de família e, principalmente do pai, Maria Helena casou-se com ele.

Ele era dois anos mais velho que eu, não tinha perspectiva... Isso para o meu pai era horrível. Então foi muito traumatizante, o começo... Ele foi estudar medicina lá no Rio. E eu, depois encontrei com ele lá, mas meu pai cortou a história... Mas eu tenho uma irmã que mora no Rio. Essa irmã mudou para o Rio, praia do Flamengo... Então eu fui, em certa ocasião passear lá, na casa da minha irmã e encontrei o Cláudio... não teve quem segurasse... Eu casei com o Cláudio ainda estudando... Então eu passei muita dificuldade no começo... Estudava... Eu contei para você, não é?... Estudava com a mão toda queimada... Ah... Foram três anos assim difíceis, mas estamos aí com quarenta e cinco anos de casados!

No Rio de Janeiro, Maria Helena entrou no curso superior de piano do Conservatório Brasileiro e passou a ter aulas com Eusira Amábili, uma das professoras de piano mais conceituadas do conservatório, em sua opinião. Nesse período a compositora tinha de conciliar os estudos com a manutenção da casa, praticamente sozinha. Seu marido estudava e trabalhava o dia inteiro e ela tinha de cuidar da limpeza da casa, de cozinhar e de fazer todas as tarefas domésticas e, mesmo assim, arranjava tempo para estudar sete

horas de piano por dia “com os dedos todos cortados e queimados”. Foi também nessa época que começou a fazer aula de musicalização para educadores com Liddy Mignone. Ainda voltada principalmente para o estudo do piano, Maria Helena começou a expandir seus estudos com a educadora aos poucos.

Foram duas mulheres extraordinárias, que me impulsionaram, que mostraram a beleza da música!... E eu ia à casa de Eusira Amábile e dormia lá depois que mudei para Campinas... Ela me recebia em sua casa! Ela me adorava. E lá era um centro musical, porque as professoras adoravam dona Eusira, porque dona Eusira era a melhor professora do conservatório. Ela era professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro e lá do Conservatório Brasileiro...

Em 1963, mudou-se para Campinas em função da carreira do marido, mas continuou estudando no Rio, viajando de quinze em quinze dias. Ficava hospedada na casa de Amábile. Formou-se no Conservatório Brasileiro de Música em 1964 e, a partir daí, começou a freqüentar diversos cursos livres de música.

É interessante notar nessa primeira fase da compositora os universos nos quais ela se encontra imersa bem como suas referências. No universo propriamente da música, as referências de Maria Helena são sempre femininas: sua mãe foi a primeira responsável pela música em sua vida, tendo iniciado as aulas de piano enquanto pianista amadora. Depois, as duas figuras importantes citadas pela compositora foram suas professoras de piano e de educação musical, respectivamente: Eusira Amábile e Liddy Mignone. Apesar de estas não fazerem parte da infância da compositora, considera-se que são representativas da primeira fase da formação musical da autora. Nesta fase, ainda amadora ou não profissional, embora

cada vez mais especializada, são as mulheres as responsáveis pela formação. Outro fator interessante nessa fase é a relação desenvolvida pela compositora com suas professoras. Ela traz para o plano pessoal e doméstico a relação, que deixa de ser uma relação professor-aluno institucional para se significar uma relação de amizade. Talvez essa relação venha de uma tradição cultural na qual o espaço reservado à mulher é o doméstico de forma que, mesmo a mulher sendo aluna de uma instituição, o envolvimento que ela cria e que se espera dela em relação à instituição ou a seus professores, seja uma extensão das relações domésticas, situadas fora do universo institucional. Ainda, o piano é um instrumento que facilita o desenvolvimento dessa relação, pois sendo tradicionalmente abordado como instrumento solista, o estudo do piano é muito solitário, dentro de casa. Assim, se do ponto de vista das necessidades de aprimoramento profissional Maria Helena não poderia dispor de tempo para cuidar dos afazeres domésticos, uma vez que o piano requer “dedicação de pelo menos sete horas por dia“, segundo a compositora, pelo fato mesmo de se tratar de estudo feito essencialmente em casa, Maria Helena acaba por organizar seu tempo de maneira a responder igualmente pela manutenção desta.

De 1966 a 1977, Maria Helena fez o curso livre de composição com Osvaldo Lacerda em São Paulo e, ao mesmo tempo, aperfeiçoou-se ao piano com Souza Lima (1898–1982)⁶¹. Durante esse período, frequentou o curso de bacharelado em composição e

61 Souza Lima foi um importante pianista, compositor e regente em São Paulo, tendo estudado com os consagrados pianistas Luigi Chiaffarelli no Brasil e Marguerite Long em Paris. Depois de 11 anos, após firmar carreira na Europa, retornou ao Brasil e se estabeleceu como compositor, regente e pianista na cidade de São Paulo.

regência da Faculdade Santa Marcelina em São Paulo, tendo se graduado em 1977. Frequentou o curso de Iniciação à regência Coral, ministrado pelo Maestro Robert Pratt, patrocinado pela Secretaria de Educação, Cultura, Esporte e Turismo da Prefeitura Municipal de Campinas em 1973. E de 1976 a 1982 fez o curso de composição, análise e orquestração com José Augusto Almeida Prado, também em Campinas. Ainda, cursou as aulas de extensão universitária em educação musical, regência, harmonia e composição com H. J. Koelreutter, na Unicamp.

A compositora começou a carreira de educadora musical, lecionando primeiro para o curso primário em Itajubá, tendo passado, depois, por diversos conservatórios em Campinas, algumas escolas e também em curso de extensão universitária da Pontifícia Universidade Católica de Capinas – PUC, onde ministrou Harmonia e Análise Musical e realizou o Curso de Formação de Professores de Iniciação Musical. Foi organizadora e regente do Coral Infantil no Conservatório Musical Campinas no período de 1964 a 1968. “Dei aula de harmonia. Dei aula de análise musical nos conservatórios, organizei conjuntos, organizei corais de crianças - um ou dois corais ganharam premio”. Foi também nesse período, presidente do Grêmio Campinas Cultura e Arte e desenvolveu diversas atividades como a fundação do jornal ‘O Uirapuru’. Realizou recitais, sessões cinematográficas, curso de extensão cultural (BARONCELLI, 1987, p. 96). Em 1968 lecionou na Faculdade de Pedagogia da PUC - Campinas e no Conservatório Carlos Gomes, também em Campinas o curso de Teoria e Prática da Iniciação Musical. Atuou

intensamente como regente, com o coral Infantil do Conservatório Musical de Campinas, com o qual se apresentou inúmeras vezes de 1966 a 1968.

Em 1977, já no final do curso, Osvaldo Lacerda pediu como trabalho de conclusão uma composição para um quarteto instrumental com tema de música folclórica brasileira. Maria Helena buscou sua inspiração na música indígena.

eu não sei de onde saiu isso... não sabia nada sobre musica indígena, não tinha contato nenhum com a musica indígena... e pouca coisa eu tinha visto, com exceção de umas coisinhas para coral de Villa-Lobos, mais nada. Mas aí eu falei: - eu vou procurar um tema indígena e quando eu cheguei em casa eu pensei: - aonde eu vou achar um tema indígena?

Resolveu procurar na biblioteca mais próxima de sua casa, a biblioteca da PUC-Campinas. Lá indicaram um antropólogo da universidade que pesquisava várias etnias indígenas no Brasil. Foi nesse momento que a compositora conheceu o pesquisador e professor húngaro Desidério Aytai⁶², que lhe cedeu um grande acervo de música indígena. Desde então, Maria Helena tem encontrado no material disponibilizado pelo pesquisador – temas musicais, rituais e danças indígenas – grande fonte de inspiração para suas composições. A relação com o professor Desidério e sua esposa (também húngara) foi muito intensa, chegando a compositora a considerar o casal como seus segundos pais. O fruto desse relacionamento foi além das músicas da compositora. Assim, participou, em 1982, da XIII^o Reunião Brasileira de Antropologia da Associação de Antropologia

62 Desidério Aytai (1905-1998) foi um antropólogo húngaro que veio ao Brasil para trabalhar com etnias indígenas do Centro e Centro Oeste do país. Gravou e transcreveu diversas etnias e lecionou na Faculdade de Sociologia da PUC-Campinas.

promovida pelo CNPq, com o Estudo sobre três músicas para flauta Wuará, na USP. Também em 1982, atuou como palestrante da conferência *A musica Indígena como fonte de pesquisa da música contemporânea*, na 1ª Semana de Estudos Integração das Artes na PUC-Campinas. Proferiu palestra sobre música indígena no Brasil, Estados Unidos, Itália, Argentina e Alemanha.

Desde a infância, Maria Helena cultivava uma admiração por seu avô, músico amador apaixonado por ópera. Herdou dele as partituras de redução de ópera para piano e, aos poucos, o interesse pelo gênero musical começou a crescer. Até então conhecia muito pouco sobre o gênero, mas decidiu, a partir do momento que começou a expandir seus estudos para além do piano, quando se mudou para Campinas, que iria homenagear seu avô escrevendo uma ópera. Em parte, conta a compositora, todos os cursos de composição que frequentou durante o período que morou em Campinas, foram a forma que encontrou para realizar o sonho de homenagear seu avô. Também em função desse sonho começou a frequentar um grupo de amantes de ópera em Campinas. Eram profissionais de diversas áreas que amavam ópera e se reuniam semanalmente para ouvir, conhecer e conversar sobre ópera. Faziam seminários informais, nos quais cada pessoa deveria fazer uma análise de determinada obra segundo sua área de conhecimento. Na mesma época em que frequentava este grupo, Maria Helena começou a lecionar no colégio Ave Maria⁶³. Em suas aulas de música, a compositora aproveitava a fase de pesquisa sobre ópera para

63 O Colégio Ave Maria foi fundado em 1930 pela Congregação das Irmãs Franciscanas do Coração de Maria em Campinas.

experimental com suas alunas a mistura de teatro, dança e música. De 1990 a 1994 trabalhou na composição da sua primeira ópera *Marília de Dirceu*.

eu fiquei sete anos dando aula lá... dava um pouquinho de teoria, um pouquinho de história da música, fazia conjuntos (...) elas criavam os instrumentos ... Foi um trabalho lindo que eu fiz lá... Fazíamos teatro, elas organizavam, criavam a história da peça, o drama... elas faziam a coreografia, o som...e .. tudo em relação ao teatro ... a dança, a música, a história... e isso foi uma experiência interessante para própria ópera, sabe? É interessante, então, como todos os conhecimentos que você tem, toda a atividade que você pratica, tudo isso vai servindo de lastro pra uma coisa maior...

Cabe ressaltar que, apesar de ter se formado em composição musical pela universidade, a atuação profissional e remunerada de Maria Helena Rosas Fernandes foi muito mais voltada para a educação musical, tendo sido professora nesta área em diversos estabelecimentos, focalizando sua atenção particularmente nos aspectos teóricos da música.

A partir de 1979 começou a ganhar prêmios com suas composições. O primeiro prêmio foi com a obra *Territórios e Ocas* para quarteto de cordas e percussão. Obteve o segundo lugar do Prêmio Esso de Música Erudita do Rio de Janeiro.⁶⁴ O primeiro colocado foi o compositor Almeida Prado. Ainda em 1979, conquistou o primeiro lugar no Prêmio do Governo do Estado da Bahia, patrocinado Pelo MEC-Funarte, pela Sociedade Brasileira de Música Contemporânea e Instituto Cultural Brasileiro Brasil-Alemanha, com a obra *Dawana Tsawidi* para sopros e percussão, promovido pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia em Salvador. Também em 1979, recebeu o

⁶⁴ Primeira obra composta fruto do encontro com Desidério Aytai.

Prêmio Funarte (2º lugar e edição), no 1º concurso Brasileiro de Composição de Música Erudita para Piano e Violão, sob o patrocínio MEC-Funarte, Instituto Nacional de Música e Editora Vitale, com a obra *Ciclos*.

Em 1980 venceu o Primeiro Concurso Nacional de Composição Infantil do Rio de Janeiro com a obra para coro infantil *Dabraba*. Em 1984 obteve 4º lugar do concurso promovido pela BBC de Londres em comemoração aos 50 anos do programa Meridien, com a obra para orquestra *Wani a'Ama* e, ainda no mesmo ano, conquistou o primeiro lugar no IIIº Concurso Latino Americano de Composição, promovido pelo Serviço Fosb/Funarte, com a obra *Tainahiky*, realizado em Brasília. Em 1988 obteve também o primeiro lugar no Concurso Latino-Americano de Composição, em Montevideu, Uruguai, com a obra *Nakutnak*. Os prêmios e concursos que a compositora começou a ganhar foram, para ela, a porta de entrada para o campo da composição musical erudita brasileira, mas comenta que mesmo com isso enfrentou algumas dificuldades por ser mulher, como quando obteve o segundo lugar do Prêmio Esso de Música Erudita do Rio de Janeiro, em 1979, com a obra *Territórios e Ocas*:

Foi muito complicado no começo, mas a sorte que eu tive foi que eu comecei a ganhar prêmios e eles tiveram que me respeitar na raça. Mas no começo era assim: –*Como pode uma mulher fazer uma música que eu não consigo tocar* – (falou o primeiro violinista do quarteto) e eu sentada lá atrás... Foi o primeiro prêmio que eu ganhei - o prêmio *Esso* de música erudita. O Almeida Prado tirou o primeiro e eu tirei o segundo com o quarteto de cordas e percussão *Territórios e Ocas*. O primeiro violinista da sinfônica lá do Rio de Janeiro não estudou e achou que seria fácil, mas o ritmo da minha peça não era fácil... –*Precisou uma mulher fazer uma música que eu não conseguisse tocar*- (ele disse). Eu fiquei gelada lá atrás

e quieta... E pensei: *Ah meu Deus do céu como é que pode!* Mas então, no fundo no fundo, tinha aquela história, das mulheres entrando com dificuldade nos espaços. Foi a única vez que eu senti isto, porque depois eu comecei a ganhar diversos prêmios e comecei a ser respeitada. Mas eu sinto... Eu faço esses encontros porque eu sei do problema da questão da mulher. Eu já conversei com muita gente do exterior, da Áustria no conservatório de Viena, conversei com alunas que estudavam inclusive regência, na Alemanha... eles eram unânimes em falar da dificuldade da mulher de entrar no meio, principalmente na Áustria. A moça dizia: *-Na nossa orquestra (orquestra principal de Viena) tem uma harpista só...*

Outro exemplo citado pela compositora foi durante o Festival de Campos do Jordão em que participou como aluna ouvinte do curso de regência orquestral com Eleazar de Carvalho, no curso do regente inglês Hugo Ross. Segundo a compositora só havia alunos estrangeiros e apenas um brasileiro (na época, regente auxiliar de Eleazar de Carvalho da Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Sul)⁶⁵ além dela, única mulher participante. Insegura por ter regido apenas coro e não orquestra, a compositora não aceitou o desafio proposto por Eleazar de reger o Concerto para Piano e Orquestra nº 1 de Beethoven.

eu assistia as aulas e não regia... não tive coragem... eu nunca tinha tido aula de regência orquestral, só regência de coro e ... junto com aquele pessoal... aquele moço do Brasil era regente da orquestra do Rio Grande do Sul, era assistente do Eleazar... Você é mulher, eu era a única mulher no meio daquela turma toda, ... na minha época mulher não tinha essa coragem que tem hoje... eu tive muita coragem... Eu sou muito respeitada pelos meus colegas, mas nunca fiz nada errado, nunca eu usei de nada para subir... Eu subi assim no esforço, na raça, na coragem... Mas foi muito difícil, sabe, como mulher...”

Em 1993, Maria Helena organizou o *Primeiro Encontro Internacional de*

65 Não foi possível localizar o nome do regente auxiliar brasileiro citado pela compositora.

Mulheres Compositoras, intitulado *A Expressão Feminina na Música – Encontro Internacional de Compositoras*, realizado na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Das compositoras abordadas na presente pesquisa, participaram desse primeiro encontro Jocy de Oliveira e Denise Garcia. Este contou com a presença de algumas outras compositoras brasileiras e estrangeiras, e teve como objetivo principal a criação de um espaço de divulgação de obras compostas por mulheres. Em 1995, Maria Helena realizou uma segunda edição do Encontro em São Paulo, no SESC Ipiranga, em parceria com a escola Livre de Música Tom Jobim, contando ainda com a presença de Jocy de Oliveira, Denise Garcia e Marisa Rezende, entre outras compositoras.

O primeiro Encontro Internacional de Mulheres Compositoras teve pouca divulgação e não foi possível encontrar nenhum artigo de jornal do período referente ao evento. O segundo contou com mais repercussão na mídia, sendo que o jornal *O Correio Popular* de Campinas dedicou a primeira página do caderno de cultura do dia 08/11/1995 à discussão sobre a inserção da mulher na composição musical erudita. O jornalista Jacomino Dalen inicia o artigo dizendo que se para compositores de música erudita contemporânea é difícil “vencer a indiferença do grande público”, para as mulheres compositoras a dificuldade é ainda maior, pois têm de vencer ainda o “preconceito de serem mulheres” (DALEN, 1995)⁶⁶. Na reportagem Maria Helena declara: “Retorno financeiro, não há. Se a compositora tiver que se sustentar tem que desenvolver projetos

⁶⁶ Dalen, Jacomino, *Compositoras Brasileiras – Vencer a Indiferença do Grande Público*, jornal *Correio Popular*, Campinas 08/11/1995.

em escolas de música ou em universidades” (idem, 1995).

Em entrevista, a compositora comenta que, ao longo da vida, foi percebendo a hegemonia dos homens em espaços reservados à composição musical erudita, apesar da existência de diversas compositoras. A criação do *Encontro Internacional de Mulheres Compositoras* foi justamente uma tentativa de garantir espaço no qual não haveria disputa territorial entre compositores e compositoras.

Eu comecei a ver que as mulheres, que as obras das mulheres não eram tocadas... Eu tive sorte: ganhei uns prêmios e fui entrando no campo, com os concursos... Foi sem esforço... Eu não quis e nem tive de abrir o caminho... Foram abertos. Mas eu ficava vendo que não era todo mundo que tinha essa oportunidade que eu tive... De ter peças tocadas, nessa época... Então eu pensei em fazer um encontro que desse oportunidade de apresentação de obra só de mulheres... Mas foi um negócio que veio na minha cabeça, eu não sabia da existência dessas sociedades... Bom, depois, eu comecei a ser entrevistada... Fui entrevistada por pesquisadoras como você... Foram duas alemãs e elas contavam sobre a situação das mulheres lá na Europa, que eu não sabia... Eu pensava que elas tivessem uma posição muito boa lá em relação a nós aqui, e eu acho que a nossa aqui ainda é muito melhor que na Europa. Então, eu trabalhei nesse sentido, apresentar também a obra de outras mulheres. O primeiro tinha os concertos e as palestras: três dias de concerto de manhã e, à tarde, eram as palestras de convidados... E o tema era sempre “mulher”. Era muito vivo.

Em 2004 Maria Helena organizou a terceira edição do Encontro, dessa vez em Poços de Caldas, Minas Gerais. Nesse último a compositora que morava em Poços de Caldas por apenas dois anos, teve mais dificuldade em conseguir apoio e financiamento.

Os *Encontros Internacionais de Mulheres Compositoras* tinham o intuito de

promover o debate sobre o papel e a situação da mulher na composição musical, evidenciando as compositoras contemporâneas. O trecho abaixo, ou chamada para o último encontro de 2004, ilustra bem a afirmação:

Ao longo dos tempos ocorreram significativas mudanças no contexto sociocultural de nossa civilização. A mulher, historicamente relegada ao esquecimento e à invisibilidade, ganha, especialmente no século XX, um espaço então inédito em todas as áreas da vida pública, redefinindo o seu lugar no campo político, social e artístico. As mulheres compositoras, por tanto tempo trabalhando sob o estigma do anonimato, finalmente começaram a receber o merecido reconhecimento público por suas obras musicais. Esse Encontro, organizado ainda sob o impacto mítico da virada do século e do milênio, propõe-se a ser um momento de balanço e de reflexão, definindo-se como um marco importante, do ponto de vista histórico, para a questão da identidade artística da mulher, de forma mais ampla.⁶⁷

Quando Maria Helena Rosas Fernandes afirma que “as mulheres compositoras, por tanto tempo trabalhando sob o estigma do anonimato finalmente começaram a receber o merecido reconhecimento público por suas obras musicais”, percebe-se na afirmação a visão positiva em relação ao reconhecimento da mulher no campo da composição musical erudita, de forma que o terceiro Encontro Internacional de Mulheres Compositoras ocorre quase como uma celebração dessa conquista feminina. Considerado que o *reconhecimento merecido* é necessariamente ditado por aquelas instâncias, instituições e agentes que estão no topo da hierarquia do campo da produção da composição musical erudita, no caso, a brasileira, que estão inseridos dentro de uma máquina de reprodução de um sistema de dominação, como é próprio do campo e ditam o que deve ser merecedor ou não de

⁶⁷ Disponível em <http://www.movimento.com/mostraprintversion.asp>.

reconhecimento, aquilo que deve ser merecedor dialoga, portanto, com os critérios de dominação. Isso não significa fazer uma apologia ao ‘não reconhecimento’, e sim ter uma visão crítica deste. Por outro lado é através desse reconhecimento que a mulher conquista novos espaços na sociedade e passa a se projetar, podendo através dessa projeção propor uma outra visão sobre sua condição. Isso evidencia as contradições que permeiam o assunto.

É evidente que este é pertinente para a compositora que chega a afirmar que, ao contrário do que ocorre em outros países, o campo da composição musical erudita no Brasil não se caracteriza fundamentalmente pela marginalização e exclusão da mulher.

Enfim, apesar das dificuldades que encontra a mulher de se inserir no campo da composição musical erudita, Maria Helena tem participado ativamente de festivais, encontros, bienais – participou nove Bienais de Música Contemporânea do Rio de Janeiro e nove Festivais de Música Nova de Santos – e muitos outros eventos tanto no Brasil como no Exterior. Além de participar, igualmente, de palestras e conferências e ser citada em trabalhos e livros, no Brasil e no Exterior. Em *História da Música no Brasil*, 6ª edição, Vasco Mariz dedica uma página e meia à compositora, no capítulo *Outros valores da segunda geração independente*, no qual divide espaço com Marlos Nobre, Ricardo Tacuchian, Mário Ficarelli, Sérgio de Vasconcellos-Corrêa, Henrique de Curitiba, Yves Rudner Schmidt e Lindemberg Cardoso. Também está presente na *Enciclopédia de Música Brasileira* e no *Dicionário de Mulheres Compositoras*, organizado por Nilcéia Baroncelli.

Desde 2002, a compositora vive em Poços de Caldas com seu marido Cláudio Fernandes. Tem trabalhado na cidade procurando desenvolver a cena musical local. Neste ano, por exemplo, organizou o ciclo de palestras, workshops e apresentações, com a prefeitura e a orquestra da cidade, dando prioridade a artistas brasileiros. Está organizando o *IV Encontro Internacional de Mulheres Compositoras* para o ano de 2007, em parceria com a prefeitura. Maria Helena queixa-se de no último encontro não ter tido ajuda de quase ninguém e, como morava há pouco tempo em Poços de Caldas, não conhecia ainda as pessoas que poderiam ter facilitado a realização do encontro, de forma que para o terceiro a verba do encontro só foi confirmada aproximadamente uma semana antes deste ter início. Para o quarto encontro, a compositora está, contudo, mais otimista.

Tendo experimentado mudanças sociais importantes referentes ao papel da mulher no Brasil, Maria Helena Rosas Fernandes continua uma busca pela identidade dessa mulher que conquista cada vez mais espaços e procura se inserir no campo da composição musical erudita apesar das adversidades. É ao mesmo tempo inspirada pelas novas gerações, e inspiradora às próximas que podem ver, através dos Encontros e de sua história de vida, possibilidades de atuação positivas.

3.1.2

Jocy de Oliveira



Jocy de Oliveira, pianista e compositora, nasceu em Curitiba a onze de abril de 1936, filha de Jayme Carvalho de Oliveira, fazendeiro, e Jandyra Sounis de Oliveira, dona de casa, escritora, poetisa e pianista amadora. Seu pai tinha negócios em São Paulo e, por volta de 1939, a família mudou-se para esta cidade. Nessa época – tinha aproximadamente três anos de idade – começou a estudar piano e já aos oito anos dava recitais de piano no Teatro Municipal de São Paulo. Segundo a compositora, o interesse pela música e o teatro veio desde cedo. Aos oito anos de idade, Jocy de Oliveira pediu aos pais que construíssem um “teatro” de madeira, que ela própria havia desenhado, na garagem, para ela brincar e fazer suas performances com seus amigos.

Em São Paulo estudou em colégios tradicionais da cidade e, desde cedo, sua educação musical foi voltada para formação de pianista. Aos dez anos de idade, em 1946, começou a ter aula com José Kliass⁶⁸.

Conta a compositora que, mais tarde, na adolescência, começou a transferir o teatro da garagem para as ruas e praças da cidade. Ela colecionava⁶⁹ lugares que gostava e fazia happenings ou apenas ficava observando as pessoas.

Por esta época comecei a colecionar lugares... O Vale do Anhangabaú, no centro de São Paulo, era um teatro natural. Assim decidi me mudar de meu teatrinho de madeira, para o teatro de rua. Creio que já era fascinada pela idéia de estimular uma situação, em que o público tomasse parte ativa. (OLIVEIRA, 1984, p. 25).

Em 1953, foi para Paris estudar com Marguerite Long (1874–1966)⁷⁰. No ano seguinte casou-se com o regente Eleazar de Carvalho, que, em 1950, havia estreado sua carreira na Europa, na orquestra do Palais Beaux-Arts de Bruxelas, regendo a seguir outras orquestras. A década de cinquenta do século passado viu o amadurecimento de Jocy como pianista. Morando na Europa nesse período, Jocy teve a oportunidade de conhecer e conviver com compositores como Stravinsky, Stockhausen, Cage (durante a década de 1950, Cage viajava muito para Europa), Berio, entre outros. Estudou com Marguerite Long até 1960 e, em 1963, mudou-se para Washington, onde Eleazar de Carvalho era regente do Beckshire Music Center. Nos Estados Unidos, Jocy iniciou seu mestrado em composição

68 Kliass foi importante professor de piano russo, ex-aluno de Schnabel. Formou pianistas como Jocy de Oliveira, Osvaldo Lacerda, José Eduardo Martins, Beatriz Balzi entre muitos outros.

69 Termo utilizado pela compositora no livro *Jocy de Oliveira Dias e Caminhos seus mapas e partituras*, escrito pela própria compositora.

70 Pianista francesa famosa no meio. Estreou peças de Debussy, Ravel e Fauré. Foi professora de piano reconhecida mundialmente, de tal forma que existe concurso de piano com seu nome na França.

na St. Louis University, recebendo o título em 1967. A vida em Paris e em St. Louis tornou possível à compositora, graças respectivamente à influência de Marguerite e Eleazar, o estabelecimento de contato com compositores como Stockhausen, Stravinsky, Berio, Messian e Lukas Foss. Observe-se que o fato de Jocy já ser pianista reconhecida quando começou a ter aulas com Marguerite Long, facilitou sobremaneira sua apresentação a tais compositores, apesar da compositora considerar que os maiores responsáveis por ela ter conhecido e mantido contato com tais compositores foram Eleazar de Carvalho e Marguerite Long.

É interessante notar que desde a infância a formação da compositora concorreu para que ela se tornasse pianista profissional. O piano para ela, iniciado com sua mãe, não parece ter representado apenas uma obrigatoriedade em sua formação, mas de fato uma possibilidade de carreira internacional, e, com isso, de superação de sua condição tradicional de mulher, fadada à não projeção pública.

O período em St. Louis, de 1963 a 1968, foi marcado pela grande atuação de Jocy enquanto pianista, que estreou diversas peças de compositores contemporâneos, tendo tido músicas escritas exclusivamente para ela e participado ativamente da vida acadêmica, propondo eventos e apresentações.

Foram muito produtivos os anos que vivemos em St. Louis de 63 a 68. Era ainda casada com Eleazar de Carvalho, na época diretor musical da Orquestra Sinfônica de St. Louis. O departamento de música da Washington University (onde estava fazendo o meu mestrado) era pequeno e dinâmico. Como resultado de minha influência, Eleazar introduziu uma programação na Sinfônica, que incluía muita música contemporânea, sendo assim muito apoiado pela Washington University e

pelo New Music Circle. Um dos concertos mais interessantes que realizei foi num antigo “Show Boat” no rio Mississippi. Espalhamos dez pianos em vários locais do barco, para executarmos Winter Music de Cage. No mesmo ano, Cage montou o Music Circus nos arredores de Urbana. Dentro de um enorme estábulo cheirando feno e gado, ele distribuiu cinco palcos (para ele, David Tudor e Gordon Muma, Hiller, Merce Cunningham, Bem Johnston e eu). (Ibidem, p.74)

Durante esse período também voltou a compor⁷¹. Já em 1960 compôs a peça *Reticências* para teatro e em 1961 realizou no Brasil, no Rio de Janeiro, a Primeira Bienal de Música de Vanguarda, que durou uma semana. Convidou Berio, Stockhausen (que não pôde comparecer no último momento), Pousseur e David Tudor. “Foi a primeira vez no Brasil que o público teve contato com música eletrônica e a música destes compositores” (Ibidem, p.111). Jocy teve de mandar trazer da Holanda todo o equipamento eletroacústico para realizar os concertos, porque, segundo a compositora, não havia nenhum equipamento no Brasil. No mesmo ano compôs e apresentou nos teatros municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo *Apague meu Spot Light* - peça multimídia. Em 1963 compôs e apresentou a *Antiestória*, também multimídia. Nesse mesmo ano Stravinsky e Robert Craft vieram ao Brasil à convite de Jocy. Até o final da década de 1970 e início da década de 1980 a compositora dedicou-se a projetos musicais que envolviam o público, além dos trabalhos multimidiáticos característicos da compositora até os dias de hoje. No entanto, ainda durante as décadas de 1960 e de 1970, Jocy atuou mais como pianista do que como compositora.

71 “Voltou” porque durante a infância e adolescência a compositora já compunha. Durante a década de 1950, no entanto, por causa da dedicação extrema ao piano a composição ficou em último plano.

Então eu sempre me interessei em fazer uma música que tivesse interação com o público. Já nesse período que eu estava nos Estados Unidos, o foco da minha vida ainda era o piano e eu dedicava muitas horas por dia para isso, eu não tinha tempo para fazer muito mais outras coisas, mas eu sempre me interessei por música contemporânea, eu sempre tocava música contemporânea e estreava peças de compositores contemporâneos e cada vez mais isso estava próximo de mim, tanto que eu trouxe para o Brasil, na semana de Música de Vanguarda organizada por mim, no Rio, o Berio, o Tudor, Pesseur e Stockhausen, que não pôde vir, mas ainda não me dedicava completamente à composição, mas já naquela época comecei a propor jogos, situações onde o público pudesse intervir com o sonoro... Mas aquelas coisas nem eram exatamente composições, eram experiências onde o que importava, no fundo, não era o resultado sonoro daquilo e sim a maneira como as pessoas iriam reagir. Eu sempre gostei de testar, de ver como as coisas vão se desenvolvendo. E aquelas improvisações, muitas vezes, tinham um resultado caótico mesmo, mas não no sentido do Cage, mais no sentido de caos mesmo, uma bagunça, um monte de gente fazendo barulho, em transe e desconexo... Então eu comecei a compor assim, até que teve um momento na minha vida que eu comecei a me dedicar menos ao piano e mais à composição. Mas eu nunca escrevi nada tradicional, nunca escrevi nada tradicional, a não ser, é claro, quando eu era criança, que eu até compus umas pecinhas que foram editadas e publicadas pela Vitale. Então durante o curso de composição na St Louis eu comecei a me dedicar um pouco mais à composição, mas ainda eram jogos e improvisações, uma coisa que estava na moda naquela época, nos anos sessenta. Foi aí que eu comecei a trabalhar com aquela coisa de várias mídias, de multimídia.⁷²

Em 1964, compôs a peça *One player and four Keyboards* e estreou a *Música Concertante*, peça semi-dodecafônica de Cláudio Santoro, escrita em 1944, tendo sido apresentada essa única vez na Rádio Difusão Belga. Em 1966, estreou *Capriccio* de Stravinsky para piano e orquestra, com duas apresentações, sob a regência do próprio compositor. Também nesse ano estreou a *Sequenza IV* para piano de Luciano Berio, no teatro Washington University, escrita para a compositora com presença do compositor. Ainda, em 1966, realizou a Segunda Semana de Música de Vanguarda, no Rio de Janeiro e

⁷² Em entrevista concedida à pesquisadora em sua residência no Rio de Janeiro em setembro de 2005.

em São Paulo. Neste evento conseguiu trazer Yannis Xenakis que teve sua estréia no país. Segundo Jocy de Oliveira, na noite de concerto do compositor, os integrantes do Grupo Música Nova, Willy Correa de Oliveira, Gilberto Mendes, Rogério Duprat e Damiano Cozzella manifestaram-se contra o compositor, vaiando e cantando em voz alta, durante o concerto, a música Xiquita Bacana. Em 1968, Xenakis escreveu para a compositora uma peça para piano e orquestra, intitulada *Synaphay Connexities*, mas Jocy não a tocou porque considerou a escrita do compositor muito difícil para seguir. Havia feito uma partitura transcrevendo a música para uma partitura mais fácil de visualizar, no entanto Xenakis não aceitou que Jocy tocasse com essa versão. Para o compositor a peça deveria ser tocada sem partitura, apenas de memória, ou com a versão original. A compositora desistiu de tocar.

A partir desse evento começou a dedicar mais tempo ao estudo e pesquisa das peças para piano de Messian.

Desde aquela época, tenho dedicado a maior parte de meu tempo a tocar e gravar as obras pianísticas de Messian – as quais introduzi no Brasil, tocando horas de seus mais importantes ciclos e fazendo as primeiras audições na América do Sul, do *Catalogue d'oiseaux* e dos *Vingt regards sur l'enfant Jesus*. (OLIVEIRA, 1984, p 78).

Ainda, em 1968, conseguiu a publicação pela Source of Music of the Avant Guard, Califórnia, EUA de *Teatro Probabilístico* – para atores, músicos, dançarinos, luz, TV, público e regente de trânsito – projeto cujo objetivo era eliminar o “papel do público versus intérprete através de uma interação complementar”. (Ibidem, p.116).⁷³.

⁷³ Em *Dias e caminhos – seus mapas e partituras*, Jocy comenta que a situação da mulher na composição musical erudita é muito complicada, sendo o campo ocupado principalmente por homens. Ilustra alguns tipos de preconceitos sofridos pela mulher, como quanto obteve a publicação de *Teatro Probabilístico* e o comentário feito por Luciano Berio diante da partitura foi o seguinte: - *Que graça, parece uma vagina!*”

Foi também no ano de 1968 que o casal Eleazar de Carvalho e Jocy de Oliveira deixou a Universidade de Washington, pois, por questões políticas, Eleazar demitiu-se da orquestra de St. Louis. Durante a estadia em St Louis, Jocy lecionou nesta Universidade composição, análise e piano, no entanto considera não ter talento para educação formal. Em entrevista comenta que na universidade era previsto para cada professor uma atuação na área administrativa burocrática e, por conta disso, além da dedicação de 7 a 8 horas de estudo do piano, não tinha tempo para se dedicar à composição.

Em 1969 realizou no Rio de Janeiro, na sala Cecília Meireles, um concerto ambiental intitulado *Comunicações visuais e sonoras*. “A idéia era de oferecer ao público vários estímulos sensoriais além de tópicos que provocassem discussões” (Ibidem, p.31). Junto com Cláudio Santoro apresentou algumas obras, realizou improvisações com coro, piano, cello, entre outros, e propôs debates sobre a música contemporânea, contemporaneidade e assuntos afins com um sociólogo e um físico. Em 1970 estreou a *Peça Processo* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e *Polinterações*, peça comissionada pelo New Music Circle em St Louis, em comemoração ao 10º aniversário do Catalytic Celebration. Ambas envolvendo a participação do público. Em 1972 começou a dar aula na Universidade de South Florida, em Tampa, depois de se separar de Eleazar de Carvalho. Realizou uma homenagem a Messian com um evento-instalação intitulado *Galeria Sonora*. Permaneceu em Tampa até o ano seguinte e realizou diversos eventos e as primeiras audições mundiais.

(OLIVEIRA, 1984, p.127).

foram anos estimulantes na University of South Florida. O compositor Larry Austin foi nomeado diretor do departamento de música, tendo Arthur Woodberry como vice-diretor, e convidou outros compositores para colaborarem na reformulação do curriculum do departamento (eu fui uma das convidadas). Durante esse período muitas primeiras audições foram programadas, e vários compositores foram convidados tais como Elliot Schwartz, Ben Jonston, Lukas Foss, Theodor Antoniou e o regente Thomas Nee. Programamos a primeira audição mundial de Cheap Imitation de Cage, tocada pela orquestra de professores da faculdade sendo eu a solista, e sem regente. (Ibidem, p. 66).

É curioso observar que a carreira universitária de Jocy não teve longa duração, apesar do Mestrado e da docência universitária, tendo pesado o fato, talvez, de ser compositora e pianista consagrada no mercado de música erudita contemporânea. Mesmo não tendo tido uma longa carreira universitária a compositora reconhece a importância dessa instituição, principalmente a partir da década de 1960, quando passa a usufruir de espaços universitários para desenvolver diversos de seus projetos, tanto nos Estados Unidos como no Brasil. Ainda, cabe lembrar que Jocy faz parte de uma geração para quem a universidade não era essencial, como ocorre hoje com os compositores brasileiros a partir do final da década de 1960. Ou seja, tendo uma carreira consolidada nesse período, Jocy não precisava da universidade diretamente para se projetar.

Ainda em 1972 estreou ao lado de Lukas Foss a versão original da obra *Ni briut ni vitesse do* compositor, para dois pianos e dois percussionistas. Também apresentou em primeira audição *Intermitências* de Cláudio Santoro, para piano e orquestra de câmara, escrita para a compositora. Em 1973 foi convidada a participar do festival de Campos do Jordão e realizou dois eventos-composições. O primeiro foi uma peça chamada *Caça ao*

Tesouro, na qual o público era também o intérprete e “procurava” sons espalhados em uma determinada área. O segundo evento foi uma *Galeria Sonora* baseada em cantos védicos e budistas realizado em uma igreja com consentimento do padre local. Entretanto as autoridades do evento censuraram a peça porque foi considerada desrespeitosa para com a religião católica. Em 1974 realizou uma homenagem a Marcel Duchamp em Curitiba, baseada na peça *Vexation* de Satie. Até início da década de 1980 compôs algumas poucas peças que não tinham intervenção do público ou que não eram instalação sonora, como *Dimensões* para quatro pianos, composta em 1974. As outras obras desse período são na maioria caracterizadas ou pela instalação sonora ou pela participação direta ou indireta do público, como, por exemplo, o evento *Faça uma serigrafia de uma partitura, faça uma partitura de uma serigrafia*, de 1976, ou o *Projeto Pelourinho* de 1977-1978. Ambos foram eventos que envolviam o público. Na primeira, em parceria com a artista plástica, Jocely Carvalho, irmã da compositora, Jocy ofereceu uma espécie de workshop em confecção de serigrafia e partituras e o resultado final foi uma instalação sonora - visual. O *Projeto Pelourinho* envolvia os moradores do Pelourinho em Salvador, Bahia, que, na época, estavam sendo ameaçados de serem removidos da região para que o governo realizasse uma reforma e melhorasse o atendimento aos turistas.⁷⁴ Ainda durante a década de 1970, participou pela primeira vez do Festival Música Nova, enquanto compositora, no ano de 1976. E, em 1977, recebeu o primeiro prêmio de composição de sua carreira: Creative

74 Hoje esse projeto já foi realizado com parte do Pelourinho em Salvador e as famílias que moravam nas casas que foram restauradas pelo governo da época foram transferidas para outros bairros da cidade, geralmente na periferia.

Artist Public em Nova Iorque.

Durante o ano de 1977, foi professora adjunta na Nova Escola de Música em Nova Iorque. No mesmo ano recebeu prêmio de composição instituído pelo Conselho de Artes do Estado de Nova Iorque. Entre 1979 e 1980 coordenou uma série de concertos de música contemporânea para a FUNARJ – Rio de Janeiro.

Já no final da década de 1970, a compositora começou a dedicar cada vez mais tempo à composição e menos ao estudo do piano e o resultado disso começou a aparecer durante a década de 1980. Em 1982 compôs *I hear voices lost on paths I encountered* (para uma ou mais vozes femininas) e realizou o evento *Música no Espaço*, em São Paulo, para comemorar o 25º aniversário do planetário da cidade e, em Nova Iorque, em 1983, no Hayden Planetarium. *Música no Espaço* foi um projeto extenso que demorou dois anos para conseguir verba e espaço, sendo apresentado em São Paulo. É a primeira obra da compositora na categoria teatro musical ou ópera. Ainda, no ano anterior, Jocy conseguiu gravar o disco *Estórias* para voz, instrumentos acústicos e eletrônicos – Jocy de Oliveira, pela gravadora Fermata, mas se queixa dizendo que além de ter bancado sozinha toda a parte gráfica do disco a gravadora parou de distribuir o disco. Em artigo escrito pelo jornalista crítico musical João Marcos Coelho, publicado em 17 de janeiro de 1982 para o jornal Folha de São Paulo, o crítico divulgou a obra – teatro musical da compositora e expôs a dificuldade de se conseguir verba para realizar um evento grande como o *Música no Espaço*, demonstrando o quanto Jocy era duplamente prestigiada, pois ainda no mesmo

ano havia lançado o CD com suas obras⁷⁵.

Em 1984 lançou um livro autobiográfico intitulado *Jocy de Oliveira – Dias e Caminhos: Seus Mapas e Partituras* pela editora IMPRITA, no Rio de Janeiro e pela editora Lingua Press, na Califórnia, Estados Unidos.

Durante a década de 1980, compôs, entre outras, as obras de teatro musical *Fata Morgana* – iniciada em 1981 e terminada em 1987, gravada em CD em 1990 pelo Estúdio Eldorado no Rio de Janeiro; e *Liturgia no Espaço*, iniciada também em 1981 e terminada em 1988. Jocy gravou vídeo de *Liturgia no Espaço*, sendo que a obra foi apresentada ao ar livre no MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo e no Estádio de Remo da Lagoa para um público de 15.000 pessoas. Foi também em 1981 que participou pela primeira vez da Bienal de Música Contemporânea Brasileira, com sua peça *Estórias IV*. Ainda, durante a década de 1980, iniciou sua trilogia em ópera – teatro musical, baseada na figura feminina. Iniciada em 1988, a primeira parte da trilogia – *Inori, a Prostituta Sagrada* – terminaria em 1993, com apresentações e gravações ao vivo durante uma temporada no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro. A primeira parte da trilogia foi gravada pela gravadora ReR, da Inglaterra, em parceria com a agência de produções Spectra, do Brasil. De modo geral, a primeira parte da trilogia aborda o mito da morte; a segunda parte aborda os contos de fada e a terceira parte aborda a figura da diva.

Inori recria mitos através de um ritual de passagem, procurando a imagem da ‘prostituta sagrada’. ‘Inori’ significa reza em japonês e é baseada na diversidade das culturas, raças, crenças, religiões, compondo

⁷⁵ Coelho, João Marcos, *Joci, a criação sonora num momento de sucesso*, jornal Folha de São Paulo, São Paulo, 17/01/1982.

uma linguagem sonora do inconsciente. (...) O centro desse ritual é o mito da prostituta sagrada. Restaurar a sua imagem significa reaver o verdadeiro feminino com valores inerentes, hoje perdidos na sociedade moderna. Recriar a imagem da Deusa na nossa sociedade moderna é reformular totalmente o nosso pensamento, nos direcionando à um planeta mais humano e integrado.(...) Quando a morte é focalizada em diferentes estágios de pré e pós rituais liminares, o retorno da Deusa leva a personagem e a própria ópera à superar o trágico em direção a uma dimensão cósmica, para a renovação da própria existência. (OLIVEIRA, 1993)⁷⁶.

Em 1989 produziu o vídeo com música e cena de uma peça multimidiática intitulada *Raga in Amazon*, com a qual obteve o primeiro prêmio do Festival Música Contaminata em Como, na Itália. Durante a década de 1990, a maior parte dos trabalhos desenvolvidos pela compositora foram voltados para a temática da figura da mulher. Compôs as duas partes restantes da trilogia: *Illud Tempus* e *As Malibrans*.

Illud Tempus foi composta entre os anos de 1993 e 1994. Nessa parte, Jocy propôs-se a abordar o feminino e os valores da mulher nos contos de fada, no inconsciente coletivo de várias culturas de maneira lúdica:

Illud Tempus significa tempo de agora e de sempre em latim. É o tempo atemporal do contar, do sonhar, do inconsciente, de quando Deus era mulher... Um conto de fada contemporâneo. Uma atriz e uma cantora através de instrumentos acústicos e eletrônicos, como contadoras de estórias, tecem um emaranhado com sonhos de mulheres, estórias Yanomami, textos míticos, contos de fadas, num compor e decompor de imagens, palavras e sons. (...) *Illud Tempus* engloba uma diversidade de culturas utilizando diferentes idiomas em narrativas inteligíveis que

76 Tradução da autora. “Inori recreates myth through a rite of passage, searching for the image of the ‘sacred prostitute’. ‘Inori’ means prayer in Japanese and it is based on the diversity of cultures, races, beliefs, religions, composing a sonorous language of the unconscious. (...) the center of this rite is the myth of the ‘sacred prostitute’. To restore her figure means to regain the true feminine with inherent values, now lost in modern society. To recreate the image of the Goddess in our modern society is to reformulate totally our thinking, directing ourselves to a more human and integrated planet.” (OLIVEIRA, Jocy; trecho do texto do encarte do CD – *Inori – a prostituta sagrada*, gravado ReR, Inglaterra, em parceria com Spectra Brasil, com financiamento da RioArte, Prefeitura do Rio de Janeiro, 1993).

reportam a um mundo lúdico do inconsciente coletivo para buscar os misteriosos caminhos do verdadeiro feminino. (OLIVEIRA, 1994)⁷⁷

Encomendada pelo Rio-Arte e pelo Ministério da Cultura, conquistou grande sucesso no Rio de Janeiro e em Berlim. O jornal O Globo, do Rio de Janeiro, considerou a obra como um dos dez melhores espetáculos do ano de 1993.

As Malibrans foi composta entre os anos de 1994 e 1999 e estreada em Darmstad em maio de 2000. Na última parte da ópera, Jocy trabalha com a figura da diva que sofre com o compromisso simbólico com ela mesma e com o público de permanecer linda e com uma voz sublime a qualquer preço. Maria Malibran foi uma diva, mezzo-soprano, espanhola nascida na França no início do século XIX. Segundo a compositora:

A ópera enfatiza o lado escuro da ‘diva’, sua voz e seu papel como personagem operístico. Segundo Catherine Clement, ‘o papel da mulher na ópera perpetua a ordem patriarcal social através da imposição da morte ou do processo de sua domesticação no papel de heroína-vítima’. Através da história da ópera e também na vida real, estas ‘divas’, com suas divinas vozes tornaram-se deusas no imaginário do público e foram muitas vezes levadas à insanidade. (...) Embora esta peça não apresente uma narrativa linear, uma grande parte das imagens reconstruídas é baseada na figura ‘cult’ de Maria Malibran. Ela se torna assim o arquétipo deste tema e representa o novo modelo de mulher nascida antes de 1830. Sua extraordinária vida combina toda a magnitude triunfal de uma carreira que a consagrou como a ‘diva’ de seu tempo ao sofrimento e angústia que este papel perpetua. (OLIVEIRA, 2003)⁷⁸

Ainda de acordo com a idéia de abordar a temática da figura da mulher, Jocy

⁷⁷ Oliveira, Jocy de, em encarte do CD *Illud Tempus*, produzido por *Spectra Produções*, distribuído por *Discs, Estados Unidos, RioArte Digital/ABM Digital e Spectra, Brasil*, 1994.

⁷⁸ OLIVEIRA, Jocy de, em encarte de CD *As Malibrans*, produzido por *Spectra Produções*, distribuído por *OODiscs, Estados Unidos, RioArte Digital/ABM Digital e Spectra, Brasil*, 2003

iniciou no final da década de 1990 uma obra, que é um *working progress*⁷⁹, baseada em Medéia. Até 2006 já compôs seis peças abordando o tema, deixando claro em entrevista que não está interessada na traição de Jasão à Medéia, mas sim pela personagem que é estrangeira e mulher e, portanto, “marginalizada em dois sentidos”. Por ser mulher não tem voz na sociedade e sendo estrangeira perde o vínculo com a sua cultura, os seus costumes e crenças e fica completamente sozinha. A *Medéia* de Jocy de Oliveira é uma terrorista no sentido de transgredir uma lei moral que a proíbe de ser livre e tomar decisões. Matar os filhos significa poupá-los de uma vida marginal e segregada.

Percebe-se a preocupação da compositora em valorizar a figura feminina mística que, pela própria condição natural de mulher, torna-se dominadora e liberta da dominação masculina. Essa figura é tanto a ‘prostituta sagrada’ como as personagens de contos de fada, que aparentam ingenuidade mas são ‘sábias’ e poderosas em sua sabedoria silenciosa, como a figura de Maria Malibran que pela loucura se liberta da condição de ‘diva’, ou de Medéia que não se permite submeter às leis masculinas e excludentes. A ‘diva’ aparece como a vítima da sociedade que quer só a beleza da mulher. Graças aos poderes ocultos da magia e sabedoria pré-categorial ou intelectual, ou seja, instintiva, a figura feminina exaltada por Jocy de Oliveira se concebe como Deusa. Ao valorizar essa figura, Jocy denota a procura de alternativa ao modelo dominador masculino, segundo o qual, como vimos, a formação da mulher na sociedade é restrita ao seu espaço de atuação

79 É um trabalho que está propositadamente em continua transformação. Cada peça que a compositora escreve faz parte desse projeto grande o qual não tem previsão de acabar é uma *obra-processo*.

no espaço doméstico e interior, condição essa que conota juízo de valor negativo. Por outro lado, ao fazer emergir essa figura mística, servindo-se dos estereótipos relacionados à mulher do que é interior, mágico e oculto (como ilustrado na tabela das relações opostas entre masculino e feminino no primeiro capítulo) bem como à condição de divindade e de adoração, Jocy, propõe, possivelmente, uma inversão de valores. Inversão que se revela no questionamento do valor comumente atribuído aos estereótipos servindo-se destes para reproduzir a estrutura dominadora, uma vez que é também no próprio estereótipo e na construção dele que reside a dominação masculina.

Em entrevista, a compositora justificou a abordagem sobre a figura feminina dizendo que “todo artista, todo autor sempre fala sobre si mesmo”. Assim, a mulher mágica e poderosa que, por ser associada à divindade está acima das leis humanas, representa de alguma forma Jocy de Oliveira, ou sua visão de si mesma. É sobre ela mesma que ela fala. Talvez a visão que tem de si mesma tenha sido indispensável para sua projeção em um meio tão dominado pelo masculino, como vimos no terceiro capítulo. Observe-se que ela não se queixa de ter se sentido intimidada, nem de ter sido a única mulher a participar dos eventos dos quais participou e organizou. Sem nenhum questionamento quanto ao fato de seu trabalho ser produto de uma compositora mulher, ela conseguiu se projetar. Não sem razão escreveu um livro autobiográfico, conseguiu estreitar todas as suas obras, gravou seis CDs solo com suas composições e participou, com outros compositores, de mais cinco CDs. Jocy produziu ainda vídeos de quatro de suas óperas, lançou o libreto de “*Inori a Prostituta Sagrada*” e “*Apague meu Spotlight*”, além de ter escrito o livro “*O 3º Mundo*”,

publicado em 1959 pela Editora Melhoramentos, do Rio de Janeiro. Ou seja, Jocy sempre soube valorizar seu trabalho e se projetar, tendo conseguido verbas e financiamento para projetos com prefeituras, órgãos municipais e empresas privadas.

Ao longo da vida Jocy recebeu diversos prêmios por sua música. Dentre os mais importantes constam: o da Guggenheim Fellowship 2005, em Nova Iorque, com sua ópera de bolso “Soif”; o da Rockefeller Foundation, CAPS (New York Council on the Arts); o da Pan American Union (Washington); o da Meet the Composer (Nova Iorque). No Brasil, citem-se: o da Fundação Vitae de Arte e Cultura; o da Fundação RIOARTE; o da Associação de Críticos Teatrais de São Paulo. Recebeu ainda o primeiro prêmio no Festival Internacional "Musica Contaminata" (Como, Itália) pelo vídeo "Raga no Amazonas".

Em entrevista, Jocy diz que é uma exceção no meio, pois nunca sofreu discriminação diretamente e que, inclusive, tanto como pianista quanto como compositora não pode se queixar de falta de espaço, pois conseguiu estreitar todas as suas obras.

eu não posso me queixar de não ter tido ajuda do governo e de empresas, porque eu tive, mas sempre porque eu fui atrás. Às vezes eu vejo os compositores de hoje só se queixando que não têm verba e que não têm isso nem aquilo, mas eles também não fazem os projetos para pedir. E nesses projetos eu me incluo, eu também ganho. Eu ganho pela composição e pela montagem da peça, por exemplo, as Malibrans agora eu tive que mandar inteira pronta para a Alemanha. Eu ganhei o prêmio, mas eu tive que levar toda a produção e deixar tudo pronto lá. É um trabalho e eu também ganho com isso. Mas não é fácil, demanda muito tempo seu. Às vezes a gente também descobre que algumas peças são tocadas sem a nossa orientação. Agora mesmo, outro dia eu descobri, pela Internet, que um grupo lá na Áustria tocou uma peça minha antiga, assim de improvisação, da década de sessenta e eu nem sabia!... Mas muitas vezes eu prefiro que não toquem minhas peças se forem músicos que não

entendem a linguagem. É aquela velha história de que o compositor escreve para o intérprete... E é isso mesmo. No meu caso eu trabalho muito junto com músicos específicos há muito tempo e eles entendem o meu trabalho e a minha linguagem e mesmo eles, às vezes não conseguem chegar lá. Mas já aconteceu de eu não permitir que músicos, até famosos, tocassem minhas peças, porque eu já sabia que não iria funcionar, que eles não entenderam a peça ou a linguagem então é melhor que não toque...

Hoje Jocy dedica-se à composição e à produção de suas obras. Está terminando de gravar os quatro DVDs com as seis óperas: *Kseni – a estrangeira* (2003-2005 working progress), *As Malibras* (1999/ 2000), *Illud Tempus* (1994), *Inori – a prostituta sagrada* (1993), *Liturgia no Espaço* (1988) e *Fata Morgana* (1987). É uma das compositoras mais consagradas no Brasil, com espaço também conquistado na Europa e Estados Unidos. É citada em todos os livros de História da Música Erudita Brasileira e consta em diversos dicionários e enciclopédias estrangeiros como: o “Baker's Dictionary of Music” (Estados Unidos); o "Dictionary of International Biography" (Cambridge, Inglaterra); o “Dictionary of Women Composers” (Africa do Sul e Alemanha); o “And the music at close: Stravinsky's last years” (W. W. Norton); o “Stravinsky chronicle of a friendship”, de Robert Craft (Vanderbilt University Press/Editora Difel, 2002, Brasil); o “New directions in Music” (WM C. Brown Publishers); o “Source Music of the Avant Garde” (California, “Ear Magazine”. Nova York); o “Perspectives of New Music”; a “Latin America Review”; o "High Fidelity"; a “Newsweek” (Estados Unidos); o "The world of music" (Unesco, Paris); o “Latein Amerika Nachrichten” (Berlin); “Melos” (Alemanha).

Jocy de Oliveira nunca mediu esforços para realizar seus projetos e parece

jamais ter utilizado o discurso das minorias, nunca tendo justificado a importância de seu trabalho pelo fato de ser mulher, embora seu trabalho exprima explicitamente uma visão sobre a condição da mulher.

3.1.3

Marisa Rezende



Marisa Rezende nasceu no Rio de Janeiro em 8 de agosto de 1944. O piano surgiu cedo em sua vida, com pouco mais de três anos já tirava algumas melodias de ouvido. Sua mãe, Icléa Pereira de Barcellos (1914), havia estudado piano na infância e adolescência. E seu pai, Oswaldo Nunes de Barcellos (1910), era muito ligado principalmente à música popular e tocava muito samba e marchinhas de carnaval. Com isso cresceu em um ambiente no qual a música era praticada e valorizada. Em abril de 1950 teve sua primeira aula de piano com a que seria sua única professora de piano: Marieta de

Saules.

A mãe de Marisa era responsável pela parte institucional do estudo do instrumento, garantindo o estudo da filha e a qualidade do ensino; e o pai, responsável pelo lado mais subjetivo do estudo, incentivando a filha a tocar música de ouvido, a tocar música popular e “tocar com mais swing aqui e ali”.

O estudo do piano foi ficando cada vez mais sério e, aos dezesseis anos, Marisa decidiu prestar vestibular para música. Iniciou estudo de harmonia e um pouco de análise com sua professora de piano. Aos poucos foi crescendo o interesse pela composição e em 1961, ao prestar vestibular para música na UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro, escolheu a modalidade de composição musical.

Eu tinha feito esse curso e eu acabei quando eu tinha 16 anos. Eu tive essa boa professora de harmonia e tive um começo de análise em cima do repertório de piano... Aí eu resolvi que eu ia fazer vestibular mesmo para composição e logo no primeiro semestre no primeiro ano tive um professor que era tido como o *bicho papão* da escola e a gente entrou direto em sinfonia, fomos analisar sinfonias e eu nunca tinha analisado nem uma sonata... nem de Mozart nem Beethoven... foi um tratamento de choque e eu tive que correr atrás, de aprender por mim mesma, eu analisei muitas sonatas sozinha e aí acho que foi o começo de uma coisa que aconteceu particularmente comigo que eu acho que foi muito legal.⁸⁰

Aos dezessete anos, em 1962, Marisa Rezende ingressou no curso de bacharelado em composição no Rio de Janeiro. Nesse período estava namorando o físico Sérgio Rezende, que conhecera quando tinha quatorze anos. Após um ano e meio de seu

80 Em entrevista concedida à autora, realizada na residência da compositora no Rio de Janeiro em outubro de 2005.

ingresso na universidade, em 1963, Marisa casou-se e trancou a matrícula da faculdade em 1964. O casal mudou-se para Boston, Estados Unidos, onde Sérgio pretendia cursar o mestrado durante o período de um ano.

Ali conseguiram estender o curso para quatro anos e os dois mudaram-se de Boston para Califórnia depois do primeiro ano. Em 2 de maio de 1965 nasceu a primeira filha do casal, Cláudia Barcellos Rezende e um ano e meio depois, a segunda, Isabel Barcellos Rezende, em 6 de dezembro de 1966. Com as duas filhas pequenas e Sérgio trabalhando em sua pesquisa, Marisa praticamente deixou de estudar nesse período. Frequentava alguns cursos noturnos de educação musical e estudava por conta própria um pouco de teoria.

Ao final do ano de 1967 a família retornou ao Brasil e Marisa reativou sua matrícula na UFRJ. No ano seguinte engravidou da terceira filha, Marta Barcellos Rezende, que nasceu em 19 de setembro de 1968. Mais uma vez o curso de composição ficou em segundo lugar. Com a intenção de cumprir a carga horária sugerida pelo currículo da instituição, todo início de semestre, Marisa matriculava-se em diversas disciplinas. Contudo, por causa das exigências familiares, durante quatro anos desistiu, sistematicamente, a cada semestre, de várias disciplinas do curso, atrasando sua formação. Desenvolveu, justamente por conta da falta de tempo para frequentar as aulas, uma prática de estudo individual, independente de professor e de aula, o que para a compositora foi crucial. “Quando eu reabri, eu engravidei da terceira filha. Três filhas super seguidinhas...

Aí eu fui fazendo – ainda era do regime seriado – eu me matriculava no que eu tinha que me matricular e largava várias matérias – eu só conseguia fazer duas por semestre...” (Rezende, 2005)⁸¹

Em 1972, mais uma vez, a família mudou-se de cidade. Depois de uma breve estadia em Campinas, viajaram para Recife, por conta do trabalho de Sérgio e moraram em Pernambuco por alguns anos. Em Recife, Marisa matriculou-se no curso de composição musical da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, apesar de não haver professor de composição. Em 1974, graduou-se em composição musical pela Universidade. Durante o período que moraram em Recife, Marisa estudava teoria musical e piano praticamente sozinha e começou a dar muitos recitais de piano na cidade. Tocou diversas vezes com a orquestra e conta que, por não ter tido ninguém que a orientasse no estudo do piano, também desenvolveu para o piano uma prática de estudo independente. Gravava-se para ouvir-se e a partir das gravações modelava sua técnica e interpretação.

Direto daí eu terminei o curso em Recife. Eu sei que eu levei onze anos para terminar minha graduação e estudando das formas mais estapafúrdias possíveis. É incrível, porque foi nessa confusão que eu comecei a estudar por minha conta mesmo, de comprar livro bom, ler direitinho do começo ao fim... Lembro que eu comprei um livro de harmonia do Piston... Eu fui capítulo por capítulo fazendo os exercícios e foi um grande barato, uma grande descoberta! E eu tento falar isso para as pessoas... Para a quantidade de livros que a gente tem hoje publicados, pelo ganho que você pode ter você mesmo, com o seu próprio ritmo, você pode correr atrás de uma coisa específica que te interessa, sem precisar de ninguém... Tem que ter o hábito de estudar sozinho... De estudar por livro... Enfim isso foi importante para mim... (Ibidem)

81 Em entrevista concedida à autora, realizada na residência da compositora no Rio de Janeiro em outubro de 2005.

Depois de terminada a graduação, em 1974, Marisa voltou para os Estados Unidos com a família. O curso de física da Universidade Federal de Pernambuco mantinha um intercâmbio com a Universidade de Santa Barbara, na Califórnia. Sérgio estava desenvolvendo uma pesquisa em parceria com a universidade americana e precisava passar uma temporada na instituição. Com isso, Marisa decidiu fazer um mestrado também na Califórnia, na mesma universidade. Em 1975 iniciou seu mestrado em piano sob a orientação de Erno Daniel. Seria um curso curto. Teria de concluir seu mestrado em um ano e meio, pois tinha que voltar para o Brasil. No primeiro ano do curso, apesar das advertências dos professores da instituição, matriculou-se em várias disciplinas, assumindo carga máxima. Nos Estados Unidos Marisa continuou com a prática do estudo individual, porém, dessa vez não porque não tivesse tempo para se dedicar à universidade, mas porque o próprio curso previa isto. Conta que a maior parte do curso era feito dentro da biblioteca. De uma aula para outra era exigido que os alunos ouvissem uma certa quantidade de música e lessem outra de textos, de forma que havia muitos horários livres entre as aulas, para que os alunos ficassem estudando dentro da biblioteca.

Lá, dos EUA, tenho ótima recordação mesmo, porque eram cursos bons e a gente tinha uma super biblioteca também, com aquelas cabines individuais... A gente tinha todas as partituras, todas as músicas... Você chegava de manhã cedo, 9 horas, deixava suas coisas lá e passava o dia dentro da biblioteca e os cursos eram feitos de forma que de uma aula para outra aula você tinha que consultar *trocentas* coisas... Ouvir outras *trocentas*... Você realmente não saía de dentro da biblioteca... Eu acho que isso foi tão importante para mim... Eles davam aqueles cursos de

apreciação musical para os estudantes de engenharia no auditório com 500 alunos... E era um curso super bem montadinho... esse pessoal tinha uma lista de escuta semanal enorme que era muita coisa e eles separavam um desses cubículos, um que era maior - que cabia umas doze pessoas - eles preparavam uma fita de rolo com o repertório da semana e deixavam lá tocando o dia inteiro. Ela acabava, eles rebobinavam... (Ibidem)

A compositora considera que conseguiu terminar o mestrado por dois motivos: o primeiro porque, como já tinha muita experiência enquanto pianista, a técnica pianística e o estudo de piano estavam muito consolidados, não exigindo dela muitas horas de dedicação ao instrumento. Apesar de ter de passar horas e horas estudando outras coisas que não o piano, conseguiu garantir ao final do curso, um recital “excepcional”. O segundo motivo foi que havia na Universidade, e nos Estados Unidos de forma geral, uma cultura da praticidade, eficiência e organização. Conseguiu se dedicar período integral ao estudo de música nesse período. Por influência dessa cultura aprendeu, por exemplo, a deixar suas filhas mais livres, mais independentes. No início acordava cedo para ajudar as filhas a se vestir e se aprontar para irem para a escola – arrumava o café da manhã e ficava chamando as filhas para que não se atrasassem – no entanto começou a perceber que além de ficar cansada com esse ritual, deixava as filhas cada vez mais dependentes dela e experimentou não se intrometer por um tempo. O resultado foi que Cláudia, Isabel e Marta conseguiam acordar de manhã sozinhas, tomar café da manhã (que Marisa deixava semi-pronto na noite anterior), se arrumar e chegar na hora certa na escola, sem interferência da mãe.

Marisa Rezende comenta como isso foi importante para ela. Toda a vida na

Califórnia era prática e funcional, como, por exemplo, o prédio da universidade que, segundo a compositora, era enorme e precisava de apenas três funcionários pra mantê-lo funcionando e limpo.

Eu acho que foi isso: a capacidade de se organizar para ter um rendimento melhor... Deixou uma super marca mesmo, porque se você pode trabalhar de uma forma mais eficiente e fazer um bom trabalho... Tão obvio isso!... E muitas outras coisas também: eles têm mais dinheiro mesmo, mas algumas coisas não precisam de tanto dinheiro assim, é mais uma questão de organização e de mentalidade mesmo... O prédio era muito legal também. Era um lugar que já tinha sido construído para ser da música, com salinhas individuais... Era um prédio completamente protegido acusticamente - você não ouvia nada... Não ficava no meio de um monte de som... Eles iam fazendo uma espacialização mais racional, e esse negócio enorme era gerenciado só por três funcionários... Mexe muito com a cabeça da gente... Foi muito bom para mim. Também foi importante isso tudo porque como era um ritmo muito intenso - eu entrei em setembro e eu acabei em dezembro do ano seguinte - se não fosse assim não teria conseguido... (Ibidem)

Apesar do mestrado da compositora ter sido em piano, freqüentou aulas de composição no período em que estudou na Universidade de Santa Barbara. Freqüentava as aulas de graduação com outro professor, porque se considerava completamente inexperiente com a linguagem do século XX. Junto com a turma de graduação, com aproximadamente vinte alunos, Marisa começou de fato a compor. O professor trabalhava com o livro 20th Century Composition de Leon Dailen, que propunha exercícios de composição. Ao final do curso, Marisa participou da mostra de composição da Universidade com duas peças, as quais considera sua estréia como compositora: uma obra para trio - piano, oboé e trompa - e a outra para trio de cordas, violino, viola e violoncelo,

ambas de 1975.

Em dezembro de 1976, terminou seu mestrado com um recital de piano. Em 1977, a família inteira voltou para Recife e Marisa começou a dar aula na Universidade Federal de Pernambuco. Nessa época, o curso de composição já havia sido extinto e a compositora ficou responsável pelas aulas de harmonia e estética, além de ter alguns alunos de piano. Paralelamente ao curso oficial, no entanto, formou um grupo de alunos para dar aula de composição.

É interessante notar como a formação de Marisa está intimamente ligada à família e a sua condição de mulher e mãe. Tendo tido três filhas em um curto período de tempo, a compositora viu-se obrigada, durante alguns anos, a estender sua formação para se dedicar às filhas. Ao mesmo tempo, por conta da carreira do marido, a família mudou muito de uma cidade para outra, o que não permitiu à Marisa uma continuidade dos estudos nas instituições onde estudava. Com isso, e por conta das mudanças e da dedicação às filhas, para poder continuar produzindo Marisa desenvolveu um método de estudo que não dependia de professor.

O caso de Marisa pode ser visto como um caso típico da mulher na modernidade que acumula o tradicional papel de responsável pela criação dos filhos com o novo papel social de trabalhadora, no caso, produtora de conhecimento.

Em 1983, recebeu o primeiro prêmio de composição de sua carreira da UCSB Musical Affiliates, com a obra: *Sexteto em seis tempos*. Também é desse período a obra:

Ressonâncias, para piano, composta ainda em 1983, presente em seu CD solo Marisa Rezende – música de câmara, gravado em 2003 pelo projeto Programa Petrobrás Música 2002.

Permaneceu em Recife até 1984, quando retornou para a Universidade de Santa Barbara para fazer doutorado, dessa vez em composição sob a orientação de Peter Fricker. A família foi junto com a compositora, mas voltou um semestre antes dela.

Em 1987, recebeu o título de doutora e voltou para o Rio de Janeiro como professora titular de composição da Escola de Música da UFRJ. Nessa época já havia se separado de Sérgio há dois anos. Iniciou nesse período uma série de atividades tanto como compositora como pianista na cidade do Rio de Janeiro. Em 1988 escreveu a peça *Sintagma* para flauta, percussão e piano, presente também em seu CD de música de câmara.

Em 1989, formou o Grupo Música Nova, no Rio de Janeiro e, desde então, tem composto sistematicamente para o Grupo. Com o mesmo nome do Grupo Música Nova de São Paulo da década de 1960, cujos integrantes eram Gilberto Mendes, Willy Correa de Oliveira, Rogério Duprat e Damiano Cozzela, Marisa esclarece, em entrevista, que a escolha pelo nome não tem relação com o primeiro grupo – “foi apenas falta de imaginação” – comenta a compositora.

Com o grupo tem participado ativamente de festivais, bienais e concertos de modo geral, como o I Festival de Música Contemporânea de Ouro Preto, XVII Panorama

da Música Brasileira Atual do Rio de Janeiro e Festival de Música Nova, realizado em Santos e São Paulo. Eventualmente, conta com a participação de músicos convidados que não fazem parte do grupo permanente, hoje constituído por Marcos dos Passos (clarineta), João Luiz Areias (trombone), Alexandre Brasil (contrabaixo), João Vidal e Marisa Rezende (piano), ainda sob a direção da compositora.

Em 1995, o Festival Música Nova encomendou uma peça para a compositora. Marisa escreveu *Ginga* para sexteto misto. *Ginga* vem sendo tocada em diversos espaços diferentes como no Festival Sonidos de las Americas, no teatro do Canergie Hall em Nova Iorque em 1997, do qual participou como compositora convidada, e na XIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea, em 1999. Ainda em 1999 participou do projeto Estréias Brasileiras (que teve início em 1997), organizado pelo compositor Guilherme Bauer, comissionado pelo Centro Cultural Banco do Brasil, com a peça *Vórtice* para quarteto de cordas. No mesmo ano participou do ciclo A música das Palavras, também no Centro Cultural Banco do Brasil, com a peça *Quatro poemas de Haroldo de Campos*.

Em 1999, o Festival Música Nova encomendou uma segunda peça à compositora, que compôs *Cismas* para quarteto de cordas, a qual também está gravada em seu CD solo. Nesse mesmo ano recebeu uma bolsa da Fundação Vitae para um projeto sobre a canção de câmara.

Em 2002, afastou-se da Universidade Federal do Rio de Janeiro para estudar na Inglaterra, na Universidade de Keele. Voltando ao Brasil, Marisa foi co-fundadora do

Núcleo de Música Experimental e Intermídia do Rio de Janeiro. Também foi fundadora da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música – ANPPOM, em 1987.

Em 2004 lançou, com patrocínio da Petrobrás – Companhia de Petróleo Brasileiro, seu primeiro CD solo com músicas de câmara.

Em 2005, foi convidada a compor uma peça para violoncelo solo para ser tocada pelo violoncelista Antonio Menezes, que montou uma série de dois concertos com a integral das seis suítes para violoncelo solo de Johann Sebastian Bach. Encomendou uma abertura para cada suíte para seis compositores brasileiros diferentes: Ronaldo Miranda, Almeida Prado, Marisa Rezende, Marlos Nobre, Edino Krieger e Marcos Padilha. Em reportagem sobre o evento, Luiz Paulo Horta considera a peça de Marisa “inteiramente dentro da linguagem contemporânea” (Horta: 2005).⁸²

Durante toda sua carreira de professora de composição musical, Marisa teve apenas cinco alunas mulheres e comenta:

Eu tive muito poucas alunas mulheres de composição. Muito poucas mesmo... Duas meninas eram solteiras, mas não eram pessoas dedicadas à causa. A terceira e quarta - acho que eu tive cinco alunas de graduação esses anos todos... Desde 87. Uma era uma senhora de 80 e poucos anos - maluquinha, maluquinha - e duas tinham filhos.. Essas duas que tinham filhos... Cara, era uma briga permanente minha com elas porque elas eram pessoas que tinham uma vontade de fazer, ao contrário das duas que não tinham, que faziam composição, mas não eram especialmente dedicadas, e essas que tinham filhos sempre tinha um filho que tinha ficado doente ou qualquer outra coisa... E eu falava: - *Gente, tudo bem uma semana você diminui o rendimento, mas compensa na próxima... Abre o olho para não se boicotar nesse processo todo...* Nesse processo e no mestrado eu tive uma única aluna que terminou o mestrado que

82 Horta, Luiz Paulo, *Jean-Jacques Nattier e a semiologia musical*, jornal *O Globo*, 02/05/2005.

começou, mas era uma pessoa que também não estava no lugar certo, era uma pessoa que... Com super vivência em música popular e ela não conseguia entrar na música erudita... era talentosa... Ela não conseguia... O foco de idéias era sempre muito fragmentado... Ela acabou parando, largando... E olha, o quanto a gente falava dessa questão de conciliar mesmo... A gente tem que conciliar... É difícil. Não acho que seja fácil não. Eu acho que o homem tem uma outra criação... Se distancia das coisas banais, corriqueiras, rotineiras, e aí fica mais mergulhado mesmo, isso é uma coisa cultural mesmo...

A compositora nasceu em uma família na qual as mulheres tiveram formação acadêmica já no começo do século, como sua avó que, em 1918, era odontologista formada e tinha seu próprio consultório particular no Rio de Janeiro; e sua mãe também que teve uma formação acadêmica em engenharia. Considera que a falta de mulheres estudando composição nas universidades brasileiras é fruto de uma cultura do isolamento, o que já não ocorre nos Estados Unidos, por exemplo, onde, segundo a compositora, há uma política de inserção das minorias muito mais estabelecida do que no Brasil, de forma que se encontra uma classe de compositores com praticamente 50% de representação de cada sexo:

existem várias mulheres compondo, mas na maioria das vezes é de maneira doméstica, do mesmo jeito que elas escrevem poemas e fazem artes de modo geral... tem a professora de piano que escreve música para piano para seus alunos tocarem, ou a professora de canto que escreve para canto ou coral também para seus alunos... e essas compositoras não vão buscar uma formação acadêmica em composição, mesmo porque elas não têm a pretensão de sair do espaço restrito da casa ou da aula. É curioso isso mesmo que está mudando porque você vê que já a minha geração muitas mulheres assumiram o lado profissional para valer, mas eu acho que ainda na música, na composição isso não está muito difundido... Ainda, eu acho, que a maioria das mulheres que compõe o fazem de maneira doméstica (...) Já nos Estados Unidos tinha bastante mulher tanto

enquanto aluna, como enquanto professora. Tinha uma coisa muito mais assumida da mulher fazer o que quisesse... Se for ver, na Inglaterra também não tinha uma professora de composição no departamento... A presença feminina era desprezível. Nos Estados Unidos, não. Era mais democratizado mesmo. Porque eles têm essas coisas com as minorias... eles são mais atentos a isso... (Ibidem)

Em História da Música no Brasil de Vasco Mariz, em sua 6ª edição, a compositora recebe uma página e meia, no capítulo intitulado Terceira Geração Independente, ao lado de Ronaldo Miranda, Guilherme Bauer, David Korenchender, Nestor Hollanda Cavalcanti, Ernani Aguiar, Amaral Vieira, Paulo Chagas, Paulo Costa Lima, Egberto Gismonti e Ilza Noqueira. Também consta uma breve biografia da compositora na Enciclopédia da Música Brasileira, a partir de sua 3ª edição.

Hoje Marisa é aposentada da universidade. Continua compondo intensamente e estreando suas obras.

Assim como ocorreu com muitas compositoras de sua geração, a carreira de compositora de Marisa Rezende estabeleceu-se principalmente na academia, podendo divulgar seu trabalho nas diversas bienais, festivais, encontros, simpósios e tantos outros no Brasil e em países estrangeiros.

Sua música, majoritariamente de câmara é definida pela própria compositora como um gênero de música na qual se explora

uma linguagem harmônica marcada pela utilização de tríades num contexto não-tonal, aliada a um tratamento formal que privilegia estruturas fragmentadas, organizadas, sobretudo por um jogo de

texturas e timbres contrastantes. (MARIZ, 2005, pg 462)

Contando com o reconhecimento que veio conquistando ao longo dos anos, Marisa Rezende é uma das mulheres que representa a classe das mulheres compositoras brasileiras que conseguiu se inserir no campo, tendo um CD gravado com músicas suas, tendo peças encomendadas por músicos consagrados como o violoncelista Antonio Menezes e sendo, com frequência, convidada a participar de eventos de música contemporânea no Brasil e no exterior.

3.1.4

Vânia Dantas Leite



Nasceu a 13 de agosto de 1945 no Rio de Janeiro. É pianista, professora, compositora e regente, tendo estudado também contrabaixo. Desde a infância interessou-se por música e por sons de modo geral. Conta que na casa de sua avó, onde morou com os pais quando criança, havia um galinheiro e ela adorava ficar dentro, ouvindo os sons que os galos e galinhas emitiam:

Eu gostei sempre de compor. Eu só não descobri antes, mas desde pequena o meu negócio era com som, e som esquisito... por exemplo, a minha paixão era galo. Amava galo. Minha avó morava em uma casa que tinha um galinheiro... tinha um quintal grande ainda... eu vivia dentro do galinheiro... podiam me procurar e só iam me achar dentro do galinheiro... Ficava alucinada com os sons... eles emitem acordes... é maravilhoso! Na minha infância eu tenho mais lembranças com ruídos do que com outra coisa qualquer... por exemplo, uma coisa que me fascinava também era rede pendurada no quintal e minha avó se balançando - ela era muito pesada e fazia um barulho assim, bem grave... Nisso tudo, eu

me ligava muito, no som ambiente... eu adorava ficar, assim, parada, ouvindo... (LEITE, 2005)⁸³

Aos três anos de idade começou a estudar piano. A música em sua família era muito valorizada. Uma tia, irmã de sua mãe, era pianista profissional e tinha, inclusive, um piano de cauda em casa. A mãe de Vânia, Maria de Macedo Soares, tocava um pouco de piano e, na intenção de que sua filha mais velha estudasse, comprou um piano de armário. A irmã não se interessou pelo instrumento, mas Vânia apaixonou-se de imediato e começou a fazer aulas com sua mãe. Foi alfabetizada em música antes de tê-lo sido em português. Somente com cinco anos e meio de idade Vânia foi para a escola. No entanto, nessa época, já estudava iniciação musical na escola de música.

No Rio, estudou nos colégios Jacobina e Santa Úrsula, e interessou-se por teatro e literatura, principalmente, além da música. Começou a escrever poemas e até ganhou alguns concursos. No entanto, já na época, o piano era o principal interesse da compositora. Até 1964 estudou na Escola de Música da UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro, com Zilá Moura Brito.

Em 1965, ingressou no curso de bacharelado em piano da UFRJ, tendo tido aula com Rafael Brito. Recebeu o diploma em 1969. Cada vez mais se interessava por composição musical e começou a cursar o bacharelado em composição e regência na mesma instituição, tendo tido aula com Henrique Morelembaum. Em 1972, ganhou o primeiro concurso de composição de sua carreira, o Concurso Nacional de Composição

83 Em entrevista concedida à pesquisadora em sua residência no Rio de Janeiro, em setembro de 2005.

Prêmio Albergue da Juventude, organizado pela Ordem dos Músicos, com uma peça para orquestra intitulada Abertura 1822.

Eu até ganhei um concurso nacional de composição, mas não conta porque era uma peça para orquestra horrorosa! Muito feia... um estilo Shostakovich. Eu nunca fiz questão que tocassem... Foi aquela coisa: eu era nova, tinha vinte anos e o professor falou: -Faça uma peça para ganhar um concurso... Era o Morelembaum meu professor na época. Aí eu fiz uma sinfonia para ganhar um concurso. Tudo super bem feito, cheio de contraponto - eu adorava fazer contraponto... Até hoje eu gosto muito... Detesto acorde... Então, era um luxo! Dezesesseis vozes, oito vozes em contraponto... Mas a orquestra nem tocou porque eu ganhei o primeiro lugar, até sozinha - foi *hors concours*... e eu ganhei o prêmio do Albergue da Juventude, dado pelo Pascoal Carlos Magno, que justamente era mandar copiar para ser tocado pela orquestra, porque antigamente pagava-se copista. Quando as cópias ficaram prontas foram parar no MEC, que era a orquestra de lá que ia tocar... Você acredita que perderam as partes todas?! Eu acho que houve um incêndio lá e o Pascoal disse que perdeu as partes da orquestra... Eu fui lá reclamar, mas já não tinha mais... Aí eu fiquei já meio decepcionada com essa história, mas não acho que ia fazer falta... Ela está aí até hoje, o original, escrito a lápis, mas nunca mandei... (Ibidem)

Ainda aluna de Henrique Morelembaum, Vânia começou a reger a Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e, no mesmo ano, 1972, ganhou o terceiro lugar do Concurso Internacional de Regência, tendo a abertura da Flauta Mágica de Mozart como peça de confronto. Conta a compositora que o prêmio foi totalmente inesperado pois estava muito pouco preparada, uma vez que não pretendia participar do concurso, tendo feito a inscrição na última hora.

Durante o período em que regeu a Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ao lado de Morelembaum, sentiu a necessidade de estudar um instrumento de orquestra e escolheu o contrabaixo a fim de compreender melhor o funcionamento das

cordas e da orquestra, de modo geral.

Terminou o curso de composição e regência na UFRJ em 1972. Na época, o currículo previa quatro anos de curso de composição e mais dois de regência. Durante esse período escreveu algumas músicas, mas ainda sua atuação principal era como pianista e regente, além de ter começado a atuar também como contrabaixista nessa época. Assim, não considera as peças desse período relevantes em sua carreira. Ressalta, contudo, o fato de ter sempre vivido próximo à música contemporânea que se fazia no Rio de Janeiro e, que, apesar das peças dessa primeira fase serem de caráter mais tradicionais, sempre se interessou pela música moderna e contemporânea de seu tempo. Conta que, desde 1972, entrou para um grupo de música contemporânea chamado *Ars Contemporânea*, fundado em 1971 por Guilherme Bauer (1940), violinista e compositor. O grupo tocava peças contemporâneas e tanto Vânia como Guilherme atuavam como intérpretes – Vânia tocando piano e contrabaixo e Guilherme tocando violino – e compositores do grupo.

Vale notar que, apesar de ter começado uma carreira de compositora já com certo reconhecimento, tendo recebido prêmios, Vânia não considera isso importante. Para a compositora, essa fase inicial era ainda muito técnica e ela não era propriamente compositora, tanto que a primeira obra que considera em seu currículo foi composta após esse período. Outro aspecto a ressaltar é que ela faz questão de tornar evidente que desde criança seu interesse eram sons ‘esquisitos’ e ruídos.

Nessa época já havia no Rio uma pequena produção de música eletroacústica. Apesar de os estúdios terem começado a aparecer no Brasil a partir da década de 1980,

alguns compositores já trabalhavam com o gênero no país, como Reginaldo Carvalho (1932), que foi o primeiro compositor brasileiro a compor música eletroacústica em 1956, com as peças *Sibemol*, *Temática* e *Troço I*. Seguiu-se a ele o compositor Jorge Antunes, que atuou por um período no Rio de Janeiro (1942), no Instituto Villa-Lobos, antigo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico do Rio de Janeiro, mas logo foi para a Argentina, para o Instituto Torquato di Tella, que já era bem equipado com um bom estúdio de música eletroacústica e contava com compositores como Alberto Ginastera (1916–1996).

Neste ambiente no qual a música eletroacústica ganhava cada vez mais entusiastas, Vânia começou também a se interessar pelo gênero e em 1974 viajou para Londres para fazer um estágio no EMS – Eletronic Music Studio, sendo orientada por Per Hartman. No final do mesmo ano retornou ao Brasil por conta de problemas familiares. Vânia era casada e tinha dois filhos.

Na Inglaterra, compôs a peça que considera sua primeira composição, *Vita Vitae*, para flauta, clarineta, violino, violoncelo, sintetizador, uma soprano, uma atriz e tape. Eram quatro canais de sons eletrônicos separados, dois de instrumentos ao vivo, dois de sons pré-gravados e mais quatro instrumentos. *Vita Vitae* foi estreada no Rio de Janeiro em 1975 no Teatro Municipal. Depois que começou a trabalhar com música eletroacústica, Vânia praticamente parou de escrever música puramente instrumental e, mesmo em relação à música com suporte eletrônico, a compositora sempre utilizou outras mídias, como, por exemplo, vídeo, teatro e instrumentos acústicos juntos, como é o caso de *Vita Vitae*. No

entanto, em entrevista, reconhece que sua formação é de instrumentista.

Eu nunca fiz isso, eu não sou concreta, minha formação é em instrumento. Eu tive uma formação tradicional. Compunha para orquestra, tenho meus quartetos de cordas... Então esse tipo de coisa não muda, é o tipo de coisa que se sustenta, que se mantém... Veja só, apesar de eu ter caído de boca na coisa da tecnologia logo, desde a primeira obra, isso não contradiz o meu estilo, que é tocar! Eu toco computador... eu estou no computador... eu toco computador o dia inteiro! Eu produzo som aqui e em tempo real! Mesmo antes, que não tinha essa coisa de trabalhar no computador em tempo real eu trabalhava já com computador no palco, controlando os teclados e eu tocando junto algum instrumento... às vezes eu tocava piano... Eu tenho uma peça só que eu fiz para piano, junto com o Duda⁸⁴. Duo para pianos... (Ibidem)

A ida para Inglaterra em 1974 marcou de fato o início da carreira de compositora de Vânia: “Eu acho que eu encontrei o meu caminho mesmo quando eu encontrei a música eletrônica, porque essa peça, a *Vita Vitae*, que eu considero a minha primeira obra, é justamente dessa época” (Ibidem). Em 1975 retornou ao Brasil determinada a fazer música eletroacústica e montou em sua casa (na época morava no bairro da Lagoa), um estúdio. Foi um dos primeiros estúdios de música eletroacústica do Rio. Nessa época outros compositores no Rio também estavam compondo música eletroacústica, mas não tinham estúdio. Eram eles: Tato Taborda, Tim Rescala e Rodolfo Caesar. Formaram um grupo chamado Conjunto Vazio e os integrantes faziam seus trabalhos eletroacústicos na casa de Vânia. Mais tarde, Taborda, Rescala e Caesar juntaram seus equipamentos e montaram o Estúdio da Glória, localizado próximo às residências dos compositores.

Em 1975, Vânia passou a ter aula de composição e análise com Esther Scliar e

84 Trata-se do compositor Rodolfo Caesar, assim chamado pelos colegas e amigos.

considera que a compositora foi a grande responsável pela sua inserção no meio dos compositores contemporâneos não tradicionais.

Teve a Esther na minha vida. Foi a Esther Scliar que fez minha cabeça... A minha composição era meio brega... uma música meio nacionalista... É porque o piano tem esse universo muito tonal... Eu não tenho nenhuma peça para piano, até hoje... Mas a Esther que me apresentou para todos os compositores como, por exemplo, Luigi Nono, Varèse e esse tipo de coisa fez a minha cabeça e eu tive a sorte também de entrar para um grupo que foi o Ars Contemporânea que daí eu entrei como pianista e acabei compondo muito para o grupo. E o grupo virou um laboratório era uma maravilha porque os intérpretes eram excelentes... (Ibidem).

Na época, Vânia, ao lado de Marlene Fernandes⁸⁵, era uma das melhores alunas de análise de Esther. Através também de Esther, Vânia começou a ter cada vez mais alunos de análise, pois como Esther tinha muitos alunos, frequentemente indicava tanto Vânia como Marlene para darem aulas para os alunos que não conseguiria absorver em seus horários. Concomitante às aulas de análise, que foram ficando cada vez mais freqüentes, Vânia tocava ainda no grupo Ars Contemporânea e no Conjunto Vazio e continuava compondo em seu estúdio particular.

Em 1977, participando da segunda edição da Bienal de Música Contemporânea Brasileira, na sala Cecília Meireles, junto com o grupo Ars Contemporânea, Vânia foi presa pelos militares, pois apresentava junto com o grupo uma peça sua intitulada Arca de Noé, na qual utilizava o texto Como Fazer a Revolução de Ibsen:

85 Marlene Fernandes, educadora musical, dedicou-se durante um curto período de tempo à composição eletroacústica. Ficou alguns anos, durante a década de 1970, no Instituto Torquato de Tella, sob a orientação de Ginastera, em Buenos Aires, na Argentina. Depois, quando voltou ao Brasil, compôs algumas outras poucas peças. E, em seguida, abandonou de vez a composição. Segundo Vânia Dantas Leite, Marlene não pôde dar continuidade à composição eletroacústica porque não tinha condições financeiras para isso.

A censura corria brava mesmo. Era tudo muito complicado... Eu fui presa na Bienal, na sala Cecília Meireles... porque eu usei um texto – eu era meio abusada também – eu usei um texto do Ibsen: Como Fazer a Revolução. Acabou o Ars por causa disso... nunca mais a gente tocou junto... Foi em 78!⁸⁶ Eu compus uma música que se chamava Arca de Noé. Afundou o grupo de vez. Arca de Noé tinha o Diabo lá dentro, porque realmente ninguém agüentava mais aquela palhaçada de censura... mas dava problema mesmo...

Até 1981 fez alguns estágios no exterior. Ia com frequência para Bruxelas, no Studio Electronique Auditive. Ficava alguns meses e depois voltava para o Brasil. É desse período, por exemplo, a peça para voz e tape *A-Jur-Amô*, composta em 1978.

Em 1981 foi convidada por José Maria Neves para dar aula na Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO. Na época Esther Scliar e Marlene Fernandes eram professoras de análise da instituição e Marlene, por motivos pessoais, estava deixando o cargo, de forma que José Maria Neves, conhecendo a capacidade da compositora que tinha sido, inclusive, indicada por Esther Scliar para a cadeira, a convidou. Vânia entrou em 1981 na Unirio, para dar aula de análise substituindo Marlene Fernandes. Não tinha como objetivo ficar no cargo por muito tempo. Conta que quando foi convidada para o cargo, aceitou dizendo que seria por apenas uns poucos anos.

Aqui na Unirio eu entrei em 81. Jamais imaginei que eu fosse ser acadêmica... Me chamaram porque a Marlene Fernandes, que era aluna da Esther também, estava dando aula lá e sempre deu aula no Instituto Villa-Lobos... Mas então, ela resolveu sair da Unirio. Ela saiu e o Zé Maria Neves, que era meu amigo também, me chamou para dar aula de análise... Porque não tinha muita gente nessa época. Tinha a Esther e as duas alunas que davam aula particular, a Marlene e eu. Daí ela saiu e eu entrei

86 As Bienais ocorreram desde 1975 nos anos ímpares, portanto não pode ter sido em 1978. Consideramos que foi uma confusão de datas feita pela compositora que, durante a entrevista, não estava preocupada com a precisão de datas.

e até avisei as pessoas: - *Eu vou ficar só um pouquinho... não vou ficar muito porque a minha não é ser professora...* Imagina! Crente que eu teria uma carreira e sobreviveria sendo somente compositora... Crente que a música ia dar pé! Mas não dá. Aqui e em lugar nenhum! (...) Eu sei que aos poucos – eu era professora 20 horas – quando eu enxerguei a realidade (...) eu resolvi assumir... (Ibidem).

Vânia Dantas Leite deixa claro nesse ponto que tem consciência de que a carreira de compositor erudito, sobretudo a de música eletroacústica ou de “vanguarda”, não se sustenta sozinha. O compositor precisa necessariamente ter outras atividades complementares para conseguir se sustentar. Com relação ao fato, é interessante observar que Vânia não faz referência à condição específica da mulher compositora.

Já na Unirio, começou, além das aulas de análise, a dar aula de música experimental, antes oferecida por José Maria Neves. Conta a compositora que, ao contrário das aulas de José Maria Neves, suas aulas eram essencialmente práticas. Eles improvisavam, ela e os alunos, de maneira bem livre. Tocavam peças de compositores contemporâneos, como Cage, por exemplo, e funcionava como uma aula de música de câmara contemporânea. Entre seus alunos estava Tim Rescala. Começou, com essa disciplina, a criar um ambiente de produção de música eletroacústica. Levava seus equipamentos pessoais para a universidade e seus alunos iam em sua casa para usar os equipamentos, quando ela não podia levá-los à universidade. Desde o início, Vânia tentou criar um estúdio da universidade, com equipamentos que a instituição comprasse para tornar possível a realização da música eletroacústica na Unirio. Depois de muitos anos tentando e fazendo projetos, conseguiu, em 1998, com verba da Faterj (órgão de fomento à

pesquisa do Estado do Rio de Janeiro) equipar o estúdio de música eletroacústica do departamento.

Durante esse período *Distances*, peça eletroacústica composta em 1981; a peça *Te quiero verde*, para percussão, guitarra elétrica, tape e recitante, composta em 1983; e *Karysma*, peça composta em 1984 para oboé e tape. Nessa época, Cecília Conde, educadora musical, estava tentando oficializar o diploma de pós-graduação do Conservatório Brasileiro de Música, onde dava aula. Para isso, alguns professores da Unirio foram convidados a integrar o corpo docente do curso. Vânia foi um deles, junto com José Maria Neves, entre outros. Na época Vânia não tinha ainda título de mestre, no entanto havia sido acordado entre dirigentes da instituição e os novos professores que ainda não tinham título que, quando a primeira turma estivesse se formando, eles, os professores, também receberiam o título de mestre, automaticamente. Vânia conta em entrevista que, apesar do baixo salário e da grande exigência ela aceitou dar aula. Quando a primeira turma se formou, no entanto, a instituição não conseguiu que o MEC liberasse os outros diplomas, de forma que, mais tarde, Vânia teve de fazer, realmente, um curso de mestrado. Finalmente, deixou a instituição e ficou somente na Unirio.

Em 1987, se licenciou pela Unirio para fazer um curso em Bruxelas, no mesmo estúdio no qual já havia ficado outras vezes: Studio de Recherches Electroniques Auditives. Dessa vez permaneceu dois anos trabalhando com Leo Kupper. Começou a mexer com programas de difusão de imagem, durante o estágio. Ainda no Brasil, havia tido a idéia de trabalhar com a obra de Paulo Garcês (artista plástico). Levou para Bélgica

algumas de suas telas, umas vinte páginas, e fez música eletroacústica. Com Kupper, aprendeu a utilizar o computador para controlar os instrumentos midi. Comprou equipamentos novos, que quase não havia no Brasil, como o Msx e, mais tarde, o Atari. Durante o período em que trabalhou com Leo Kupper aprendeu a fazer difusão e viajou para vários países para dar concertos, desempenhando a função de engenheiro de som de Kupper. Mais tarde foi trabalhar no Studio Methamorphoses d'Orphée em Ohain, Bélgica, com Anette van der Gorne. Durante esse período compôs *Flutcherliss*, para guitarra elétrica, sintetizador e projeção, composta em 1987 e *Canto de Orfeu* para voz e tape, composta em 1988.

Voltou ao Brasil em 1989. A maioria das músicas compostas nesse período são para voz e tape do projeto *Orfeu*. Em 1994 compôs *Sforzato/Piano* para meios eletrônicos e acústicos, como berimbau de boca e violão, no Estúdio da Glória. É a única peça da compositora composta no Estúdio da Glória, gravada em CD do Estúdio no mesmo ano, com peças de Rodolfo Caesar, Tim Rescala, Rodrigo Cicchelli Velloso, Arthur Kampela e Luis Carlos Csekö.

Já nesse época, havia iniciado seu curso de mestrado pela UFRJ, na sub-área de piano. Sob orientação do Prof. Doutor Ricardo Tacuchian, desenvolveu a monografia cujo título foi Luciano Gallet: Análise estilística da obra. Revisão e editoração da Suíte sobre Temas Negro-Brasileiros, recebendo o título de mestre em 1996. Conta a compositora que, pesquisando as partituras da biblioteca, encontrou essa obra ainda em manuscritos e com muitas partes faltando ou incompreensíveis. Parte do resultado da pesquisa era prática.

Apresentou-se junto com o grupo Quinteto Villa-Lobos tocando as peças da suíte e conta que foi uma das poucas vezes, com exceção da sua infância, que tocou música tradicional.

Eu tocava música contemporânea... meu negócio era música contemporânea... Eu só toquei música tradicional no meu mestrado, quando eu resolvi fazer mestrado em piano já em noventa e tantos... Aí eu toquei com o Quinteto Villa-Lobos uma suíte de Luciano Gallet, que foi a minha tese de mestrado. Na minha tese eu reconstruí essa partitura, que é linda! Uma suíte sobre temas negros – brasileiros, que nunca tinha sido tocada... O Gallet compôs antes de morrer e o Arnaldo Estrella chegou a ensaiar, porque tinha anotações dele nos manuscritos... (Ibidem).

No mesmo ano em que defendeu sua dissertação de mestrado obteve o segundo prêmio de composição de sua carreira, o Prêmio Programa de Bolsas RioArte, para composição com um grande projeto composicional baseado nos Orixás – *Fantasia de Brasil*. O projeto inicial previa a utilização de dois percussionistas, dois coros de vozes iguais, três solistas, um capoeirista, uma cantora bailarina e todo o arsenal eletrônico de som e imagem. O projeto foi concebido para ser uma cena musical (envolvendo captação e projeção de som e imagem em tempo real, na maioria dos deuses) para cada Orixá. Desde 1996, já foram compostas e estreadas as peças de *Oxumaré* – deusa do arco-íris; *Obalayê* – associado à São Lázaro; *Obá* – a deusa que corta a orelha para dar de presente ao marido e é desprezada por ele por causa disso, todas estreadas no Chile; *Osanin* – bicho da floresta de sexo masculino que tem uma voz muito aguda e é motivo de chacota por isso, composta e estreada na Alemanha, durante o segundo semestre de 1998, quando Vânia foi convidada a dar aula na Staatliche Hochschule für Musik, Karlsruhe, substituindo o professor Wolfgang Rihm, chefe do departamento de Composição Musical da Instituição. Em junho

de 2006, apresentou no Rio mais duas peças de dois Orixás, até então inéditas: *Oji*, associado aos santos Cosme e Damião, gêmeos; e *Ilegi*.

O projeto Fantasia de Brasil é atualmente o trabalho para o qual mais têm se dedicado desde 1996. Ainda em 1996 participou do Festival Sonidos de las Americas no teatro do Carnegie Hall em Nova Iorque, proferindo Master Class na Universidade de Princeton, nos Estados Unidos, no curso de composição.

Atualmente leciona no Instituto Villa-Lobos da Unirio e dedica-se a divulgação da música contemporânea brasileira e estrangeira. Foi citada por José Maria Neves em *Música Contemporânea Brasileira* e Vasco Mariz, em *História da Música no Brasil*, tendo recebido, na última edição de 2005, meia página em um capítulo chamado, Compositores de Vanguarda (segunda geração), no qual divide espaço com Jorge Antunes, Fernando Cerqueira, Agnaldo Ribeiro, Aylton Escobar, Jarmy Oliveira, Calimério Soares, Luis Carlos Cskö, Rodolfo Caesar e Rodolfo Coelho de Souza. Está no Dicionário de Mulheres Compositoras de Nilcéia Barancelli e na terceira edição, de 2003 da Enciclopédia de Música Brasileira. Não foi encontrado nenhum artigo nos jornais de São Paulo, Folha de São Paulo e Estado de São Paulo, durante o período de 1996 até o ano presente que mencionasse a compositora. No jornal O Globo, foram encontradas 15 menções à compositora entre os anos de 1999 e 2006.

Vânia diz ter tido apenas três alunas mulheres de composição na Unirio durante todos esses anos em que esteve na Instituição.

É uma condição difícil de mudar, eu não sei qual é a receita... Às vezes eu

acho que é ela mesmo que se marginaliza, porque eu vejo que muitas mulheres se comportam de uma maneira muito machista, machista em relação aos homens (...) Mas, na verdade não é uma coisa muito simples ser compositora... às vezes a gente passa por umas situações complicadas, chatas... mas isso se passa com qualquer profissão... Mulher ainda é muito assediada... Nesse ponto estar mais velha até é a única das vantagens. São duas vantagens: não entrar em fila de banco e não ser paquerada, não ser visto como objeto sexual, porque isso é muito triste... (Ibidem).

3.1.5

Denise Garcia



Denise Hortência Lopes Garcia nasceu a 15 de dezembro de 1955 em São Paulo. Seus pais, Diogo Lopes Garcia (filho de imigrante espanhol) e Nair de Almeida Garcia, de família muito simples, cresceram no bairro da Mooca em São Paulo. O pai de Nair era trompetista da Banda Municipal de São Paulo, mas como não tinham condições financeiras, nem Nair nem nenhum de seus três irmãos estudou música.

Denise começou a ter aulas de piano com cinco anos e meio. Seus irmãos, Denis Juarez Lopes Garcia (1952-1969) e Danilo Lopes Garcia (1950), haviam começado a estudar um ano antes. Denise não iniciou seus estudos junto com eles porque a professora

de piano aceitava somente alunos já alfabetizados. Com isso, por causa da vontade de imitar seus irmãos e iniciar as aulas de piano, Denise acelerou seu processo de alfabetização e sozinha, com a ajuda de sua avó, aprendeu a ler e a escrever e com cinco anos e meio pôde dar início ao estudo do piano.

Aos sete anos de idade ganhou seu primeiro instrumento: “Um piano zero KM Brasil!” (GARCIA, 2004)⁸⁷, que deve ter sido comprado com muito esforço de seus pais. A brincadeira preferida e também proibida de Denise era improvisar ao piano: ela esperava os pais saírem para pegar vários cobertores e colocar nas janelas, criando um ambiente escuro, parecido com um teatro. Acendia uma luminária japonesa, que tinha em casa, em cima do piano e colocava suas bonecas sentadinhas também em cima do piano, como se fossem uma cena, improvisava nas teclas pretas, fazendo música japonesa. Era brincadeira proibida porque, obviamente, não era permitido pegar os cobertores para brincar e, principalmente, porque a professora de piano proibia seus alunos a tocar de ouvido e, para Denise, improvisar ou compor era equivalente a tocar de ouvido, pois não tinha partitura.

Foi pensando dessa maneira que Denise quase impediu que sua mãe contasse para a professora de piano sobre sua primeira composição, feita nesse mesmo período. No entanto, Nair ficou muito impressionada com a valsinha da filha e contou para a professora. Logo Denise começou a ser vista no conservatório como a menina prodígio tanto pela composição como pelo piano, pois cumpria o programa de um ano em seis

⁸⁷ Em entrevista concedida à pesquisadora em sua residência em São Paulo em setembro de 2004.

meses. Sem saber explicar direito o porquê, a compositora conta que, apesar de avançar muito rapidamente no piano, a relação dela com a professora ficava cada vez pior. Por um lado o repertório ia ficando cada vez mais difícil e inapropriado para as mãos pequenas de criança e por outro lado Denise se queixa de não ter tido nenhuma orientação da professora.

Concomitantemente, a professora de piano que era também diretora do conservatório estava tentando transformar a instituição em colégio técnico⁸⁸. Com essa transformação os alunos que estivessem cursando do sétimo ano adiante teriam de já ter o ginásio (atual ensino médio) completo. Para Denise isso implicaria em atrasar aproximadamente três anos do currículo do conservatório, pois já estava no sétimo ano de piano em vias de passar para o oitavo e ainda cursava os primeiros anos do ginásio. Não aceitou a proposta da professora e a relação entre as duas ficou ainda pior. Aos quatorze anos, já desiludida com o piano (por causa da relação com a professora) conseguiu se formar no conservatório. Sua prova final foi traumática, pois dois dias antes da data marcada para o exame, seu irmão Denis faleceu de maneira trágica, no dia 14 de julho de 1969. A prova foi adiada em um mês e, apesar de ter passado, Denise havia decidido parar de estudar piano.

“Foi graças a ela que eu continuei...” (Ibidem). Fala Denise referindo-se a sua mãe. Nair arranhou um teste para Denise no Conservatório Brasileiro de Música em São

⁸⁸ Provavelmente de acordo com a Lei Federal 5692/71 de Diretrizes e Bases de 1971 mencionada no terceiro capítulo, p. 51.

Paulo, para o curso de virtuose. Denise estudou dois anos com Braulio Martins e acredita ter sido ele o responsável pela renovação do carinho e amor pela música e pelo piano. Depois de dois anos começou a ter aula com Menininha Lobo, por indicação de Cláudio Brito, então pianista da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo. Começou a estudar um repertório cada vez mais avançado e a se interessar por música para outras formações, além do piano. Foi o período em que começou a ter um pouco mais de independência e passou a freqüentar concertos sozinha – ao invés de ir à missa no domingo de manhã, ia ao teatro municipal, independentemente de ter ou não companhia. Foi também nessa fase que decidiu estudar música na faculdade.

Prestou vestibular somente para a ECA – Escola de Comunicações e Artes da USP - Universidade de São Paulo e passou. Estava decidida a estudar música embora ainda não soubesse se estudaria piano ou outra coisa. Nessa época, na ECA, o primeiro ano era geral para todos os alunos e somente a partir do segundo ano escolhia-se a modalidade que se prestaria. Ao final do primeiro ano, depois de uma conversa informal com o professor de composição Willy Correia de Oliveira, Denise escolheu estudar composição, pois acreditava ser muito tarde para tornar-se pianista: “Então eu fui estudar composição não porque eu queria ser compositora, mas porque era tarde demais para ser pianista” (Ibidem). No entanto, mesmo sendo aluna do curso de composição, tinha aulas de piano na faculdade com Caio Pagano e era incentivada pelo professor a estudar piano mais seriamente, pois tinha potencial para ser boa pianista.

Vale ressaltar alguns aspectos interessantes nessas duas primeiras fases da compositora: infância e ingresso na universidade. Vemos por exemplo que, por ser de família mais simples, em um primeiro momento o piano representa para a compositora garantia de subsistência. Além de constituir, igualmente, um meio de ascensão social, uma vez que o piano é geralmente associado à classe burguesa e aristocrática.

Outro aspecto interessante a relatar é o fato de Denise ter escolhido a composição musical por achar que já não havia tempo para se tornar pianista. Ou seja, seu desejo na verdade era ser pianista, mas se sentia incapaz para tal.

Entre os anos de 1977 a 1979 Denise trabalhou profissionalmente como crítica de música no Jornal da Tarde. Conseguiu o trabalho através de indicação do jornalista J.J. de Moraes. Começou escrevendo resenhas de livros e então foi chamada para substituir as férias de uma jornalista. Com isso, o jornal criou uma coluna intitulada Repertório de Música e, por influência do J.J. de Moraes e de Mauricio Kubrusly (editor do Caderno Variedades), Denise conseguiu o trabalho e passou a ser colunista. O objetivo da coluna era formar um público de música erudita. Ela deveria escrever sobre as peças que seriam tocadas na semana. No período escreveu mais de 200 artigos para o Jornal da Tarde na coluna intitulada Repertório de Hoje.

Apesar do reconhecimento e várias propostas de trabalho, Denise Garcia não se considerava pronta para encarar realmente o mundo da crítica. Para ela o crítico musical era alguém que deveria conhecer música profundamente, conhecer por dentro todos os seus

mecanismos e desdobramentos. O crítico musical deveria conhecer música assim como o compositor a conhece. Com isso decidiu estudar composição profundamente em um curso na Alemanha, com o intuito de se preparar melhor para a crítica musical.

A escolha pela Musik Akademie deu-se após três meses de visitas financiadas pelo pai da compositora a escolas de Israel, França, Alemanha e Estados Unidos. Até ir para a Alemanha Denise compôs muito pouco. Para o curso de composição da ECA, a exigência não era muito grande e o curso era, segundo a compositora, muito mais voltado para a análise de músicas contemporâneas do que para a composição propriamente dita, sendo que os alunos compunham, em média, uma peça por semestre. No período em que trabalhou no Jornal da Tarde esteve inteiramente dedicada à crítica, deixando a composição em segundo plano.

Na Alemanha, Denise deparou-se com uma realidade totalmente diferente. Lá não era jornalista e sim estudante de composição. Assim como na ECA, era a única mulher da turma de composição, o que se reproduziria mais tarde tanto em Detmold como em Munique, em que foi a única mulher do curso de composição da escola inteira. Foi na Alemanha que Denise considerou a possibilidade de se tornar compositora. Começou a compor sem precisar que alguém lhe dissesse o que compor e compôs muito durante os quatro anos que lá estudou.

Durante dois anos estudou com Giseler Klebe. Nesse período a composição musical foi pela primeira vez o centro da vida da compositora. Preparava toda semana algo

para mostrar a Klebe e tudo o que compôs foi estreado. Em 1980 compôs Poema Sujo para trompa e soprano, peça inspirada no poema homônimo de Ferreira Gullart, indicada por seu professor para ser apresentada no Concerto de Jovens Compositores do Festival de Darmstad (Neue Musik Taje) de 1982. A crítica do concerto publicada no Jornal de Darmstad ressalta a obra:

Com Rosa e Revolver sobre o palco (...) Havia pontos altos e também buscas bem sucedidas. As ‘canções’ extraordinárias foram de Stephen Stock, Denise Garcia e Man – Yee Lam (...) Da classe de composição de Giselher Klebe (...) veio Denise Garcia. E aqui se comprova novamente que Klebe deve ser um professor excepcional que conduz seus alunos à fantasia e à segurança de escritura composicional. Simone Alex cantou com uma voz excelente, acompanhada do trompista Eckhart Bölger, Poema Sujo, de Denise Garcia. Nesta composição (1981) manifesta-se uma fantasia musical espontânea e rica que não se apóia no abstrato (vazio). O trabalho acentuou o ritmo como timbre. A melodia alude em fragmentos espanhóis, graciosos e gentis sempre” (...) (EMIG, Ralff, Jornal de Darmstad, 4/12/1981).⁸⁹

Depois de dois anos com Klebe, Denise mudou-se para Munique, pois considerava que estando na Europa deveria morar em uma cidade maior que fosse mais um centro cultural do que Detmold, que era pequena. Em Munique estudou com Wilhelm Killmayer na Academia Superior de Música de Munique.

O período na Alemanha foi marcado pela ópera. Quando chegou no país a compositora assistiu à nona ópera de seu professor Giselher Klebe e, ao final de sua estadia, assistiu à décima. Também em Munique Denise freqüentava muito o teatro de ópera, acompanhando as montagens do início ao fim. Essa vivência com a ópera e o

⁸⁹ Tradução do alemão para o português por Denise Garcia.

interesse por outras áreas fez Denise procurar outros campos para trabalhar com a composição musical, sem ser o de música para concerto. Já na Alemanha começou a trabalhar com um percussionista brasileiro que trabalhava com dança e a convidou a compor música para um espetáculo de solo de dança. Mais tarde o percussionista-dançarino convidou-a para ser a pianista de suas aulas. O trabalho durou alguns meses. Também nessa época começou a fazer aulas de jazz, para aprender a improvisar no piano e integrou, junto, com seu professor de Jazz, Andy Lutter, um grupo de teatro. Foi o primeiro trabalho da compositora do gênero. A composição não era sua, mas fez parte de um grupo com nove músicos que fizeram a trilha do espetáculo Eyes and ears com o grupo Chakra.

Já em 1982, quando participou do Festival de Darmstad, a compositora considerava que aquele festival representava para ela a estréia e o enterro da carreira de compositora, pelo menos de compositora de música de concerto. De forma que o período em Munique é muito mais marcado pela atividade da compositora em outras áreas com música que não a composição para concerto. Terminando sua estadia na Alemanha em 1984, tem claro para si que queria trabalhar com teatro. “Eu não ia mais fazer música de concerto. O festival de Darmstad era a minha estréia e a minha despedida da música de concerto, porque eu achava que não fazia sentido compor música para concerto” (GARCIA, 2004).

É interessante notar como Denise ao longo de sua vida desistiu

sistematicamente daquilo em que estava se empenhando em momentos críticos de decisão, para iniciar algo novo. O primeiro momento em que isso ocorreu, foi quando decidiu estudar composição musical na universidade. Vinha desde criança estudando piano, sendo inclusive considerada talentosa. No entanto, no momento de escolher sua formação acadêmica, por não se sentir capaz de levar o piano adiante, pois se sentia velha para ter uma carreira de pianista, escolheu composição musical. A composição musical surgiu talvez como resultado de sua frustração com o piano. O segundo momento em que isso ocorreu foi quando começou a ser reconhecida como crítica e a receber convites que a levariam possivelmente para uma carreira propriamente de crítica. Contudo, por não se considerar ainda boa o suficiente, deixa a “possível futura carreira de crítico” em suspenso, com o argumento de que precisaria de uma melhor formação e com isso, volta à composição musical, decidida a se aprofundar para ser uma crítica de verdade. Pela segunda vez, a escolha pela composição musical tinha um outro motivo que não a própria prática da composição. O terceiro momento em que isso ocorreu em Darmstadt, quando declarou para si mesma que sua carreira de compositora havia terminado no mesmo momento em que havia iniciado. Ocorre que, apesar de na época reconhecer que havia iniciado a carreira de compositora na Alemanha, Denise também achava que já não fazia sentido compor música para concerto. Decidiu então que não iria levar adiante seu projeto de composição de música para concerto⁹⁰, justamente no momento em que, pela primeira

90 O projeto de tornar-se crítica de música já havia sido abandonado nessa fase.

vez, admitia que era possível tornar-se compositora reconhecida, com perspectivas promissoras. Passou então a trabalhar com música para cena.

Em 1984 Denise voltou ao Brasil. Retornou à casa dos pais e ao curso da USP, para terminar a graduação, pois ainda faltavam alguns poucos créditos. Trabalhou por alguns meses no Centro Cultural São Paulo, na estação Vergueiro, dando aulas de composição de canção para educadoras musicais. É também no início de 1984 que conheceu o então violinista grego Jean Pierre Kaletrianos, que estava saindo da Orquestra Municipal de São Paulo para trabalhar com direção teatral. Era amigo do trompista Angelino Bozzini que o apresentou a Denise.

Kaletrianos estava montando uma peça sobre três comédias gregas de Aristófanes e convidou Denise Garcia para compor a música para a peça. A compositora participou desde o início da montagem, acompanhando de perto todo o processo, indo a todos os ensaios e fazendo, inclusive, alguns preparos voltados para os atores, como oficina de máscaras entre outros. Desta forma acabou tendo, por iniciativa do diretor, uma atuação na montagem não apenas como compositora, mas também como atriz. A peça *Pax et Muliere* teve temporada no teatro São Pedro em São Paulo em novembro de 1984. A música composta para a peça contava com parte gravada e parte ao vivo para oboé tocado pela cantora Kátia Guedes, que também cantava. Nesse contato com o teatro Denise conheceu Luis Otávio Burnier com quem se casou em 1985, mudando-se para Campinas no mesmo ano.

Em julho de 1985 teve início na Unicamp o curso de dança e Denise entrou como técnica pedagógica para dar aula de música para dança. Inicialmente era responsável por duas disciplinas de apreciação musical para bailarinos: elementos de música para bailarinos e música e dança e exercício de linguagem (criado pela compositora). Posteriormente passou a ser responsável pela parte de rítmica para bailarinos também. O curso era muito embrionário e, apesar da necessidade de professores, não havia verba para concursos. Dessa forma Denise e a maioria dos outros professores da Dança entraram como técnicos não concursados. Junto com a docência realizou vários projetos composicionais ligados ao Departamento de Dança, tendo feito a direção musical de vários espetáculos produzidos pelo Departamento de Dança, durante o período de 1986 a 1995.

Nesse período Luis Otávio Burnier já desenvolvia na Unicamp trabalho de pesquisa corporal, que envolvia principalmente mímica corporal e influências do teatro Nô. Denise começou a participar dessas pesquisas juntamente com o ator Carlos Simioni. Nascia o LUME – Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão. Em 1986 trabalharam juntos na montagem de uma peça do Grupo Quadricrômico Teatro Mímico. Luis foi convidado para ser diretor da peça O Guarani, e convidou Denise para fazer a trilha sonora e Simioni para atuar. Apesar do Lume estar nascendo nessa mesma época, nessa montagem a atuação dos três foi em função do grupo Quadricrômico e não em função do Lume propriamente dito, sintoma disso é o fato de o LUME não considerar O Guarani como um trabalho do grupo. A estréia do grupo ocorreria somente em 1988 com a peça Kelbilim – o

ção da divindade. O Guarani foi um trabalho de longos meses de preparação e de muito investimento. Denise compôs setenta minutos de música corridos para o espetáculo. A crítica, no entanto, foi bastante negativa. No geral apenas elementos isolados eram elogiados, sendo na maioria das vezes a música de Denise Garcia como na crítica realizada por Edécio Mostalo para o jornal Folha de São Paulo, em 16 de setembro de 1986. No artigo, depois de criticar a atuação de Luis como diretor, dos atores, do texto e do cenário, elogia a música de Denise Garcia dizendo: “Mas a trilha, em semelhante espetáculo, apenas faz sobressair o paroxismo das incoerências.” (Mostalo: 1986)

A 11 de agosto de 1987 nasceu o filho de Denise Garcia e Luis Otávio Burnier, André Fernando Garcia Burnier.

Em 1989, O LUME estreou seu primeiro espetáculo no Festival de Teatro de Acapulco, Peru – Kelbilim – o Cão da Divindade – com direção de Luis Otávio Burnier, atuação de Carlos Simioni e música de Denise Garcia. Kelbilim foi uma revelação. O espetáculo teve temporada no teatro da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Apesar dos críticos terem ido assistir a peça nos últimos dias da temporada, a crítica foi extremamente positiva e, a partir dela, o teatro lotou todas as noites. Na época foi apresentado em diversos lugares. A composição era em estilo. Denise compôs a música inspirada nas descrições do canto ambrosiano e percorrendo a escrita polifônica, “do organum ao moteto em estilo palestrina, com olhos do século XX” (GARCIA, 2004). Espacializou a música fazendo os músicos se movimentarem no espaço da Pinacoteca sem serem vistos. Ela criou

um ambiente sonoro no qual a música envolvia todo o espaço cênico. Em 2005, aniversário de 20 anos do LUME, o grupo remontou o Kelbilim, depois de dez anos da morte de Burnier, ainda com o ator Simioni e com a música de Denise Garcia.

Kelbilim teve uma longa vida. Depois da estréia, mesmo com as especificidades de apresentação por causa da música, viajou o mundo, participando de diversos Festivais, como o Festival Internacional de Patras, na Grécia em 1989.

Em 1990, Denise foi convidada para participar de um Colóquio Internacional de Teatro Antropológico, num encontro de mulheres, em Dusseldorf na Alemanha. Foi a única representante da área de música aplicada à cena e também a única representante do Brasil. O Colóquio idealizado por Grotowski e Eugênio Barba foi organizado em dois encontros, sendo que o último seria o desenvolvimento e apresentação de um trabalho em conjunto: o primeiro em agosto de 1990 e o segundo em 1991 também na Alemanha, na cidade de Wuppertal.

Em entrevista, Denise conta que, apesar de ter sido bom, o encontro foi a “gota d’água” que faltava para ela decidir largar a música aplicada à cena. Conta que com o trabalho que vinha desenvolvendo junto ao LUME e junto ao Departamento de Dança, cada vez tinha mais claro para si que o que queria fazer era desenvolver um trabalho de criação do espetáculo junto com o diretor cênico e com o ator. A música não seria um “ornamento” ou algo submetido à cena. Sua idéia era trabalhar junto com a equipe e a música ser parte realmente integrante do trabalho de criação e não algo para “ênfatizar” ou

“ilustrar” uma cena.

Wuppertal, portanto, representou o fim do trabalho com teatro para Denise, porque apesar de ter proposto para as diretoras e atrizes envolvidas no evento a criação de um espetáculo nesses termos, elas, assim como a maioria das pessoas com quem trabalhava, apresentavam muita resistência e pouca compreensão da proposta.

Note-se, que ao contrário do que havia ocorrido antes, em relação às desistências do piano, da crítica e da composição de música para concerto, aqui a compositora parece ter realmente aceitado o desafio de ser uma compositora de música para cena. De fato o desafio foi levado até às últimas consequências, tendo Denise construído um nome enquanto compositora para música associada à cena.

Já nessa época Denise começou a retomar projetos composicionais antigos. Um deles era fazer um espetáculo multimidiático ou uma espécie de ópera, baseado no texto do Poema Sujo de Ferreira Gullar. Era um projeto grande que havia sido iniciado na Alemanha com a peça para trompa e soprano usando parte do texto, estreada por Angelino Buzzini e por Simone Alex e havia uma outra peça, para coro, também escrita na Alemanha, em cima do texto, mas que nunca foi estreada. Agora, retomando o projeto de fazer esse grande espetáculo multimidiático, resolveu trabalhar com a noção de tempo, pois, segundo a compositora, o Poema Sujo aborda a questão do tempo, do tempo simbólico. Entra no mestrado em Artes na Unicamp a fim de desenvolver esse projeto em 1989.

Iniciou o projeto com pesquisa da passagem sonora do tempo. Durante duas

semanas acordava de manhã antes do sol nascer e ouvia e gravava o nascer do sol. Aos poucos sua pesquisa começou a caminhar para a área denominada “paisagem sonora”. Culminou no mapeamento sonoro de São Luiz do Maranhão utilizando as referências dos lugares visitados ou citados por Ferreira Gullar em *O Poema Sujo*, e de gravações em Jaguariúna e no trem Maria Fumaça que faz o trecho Campinas - Jaguariúna.

A partir do mestrado, com as gravações que fez em São Luiz do Maranhão, na viagem de trem Maria Fumaça de Campinas até Jaguariúna e outras gravações que fez de sons de água e de pássaros, principalmente, Denise começou a compor música eletroacústica. Seu grande projeto multimidiático foi transformado de espetáculo para a forma de instalação com três peças eletroacústicas, que, separadamente, também têm vida própria: *Trem – Pássaro* (1993), *Vozes da Cidade* (1993) e *Um Dia Feito d’Água* (1993), sendo as três inspiradas no *Poema Sujo* de Ferreira Gullar. Separadamente algumas peças foram publicadas em alguns CDs como *Trem Pássaro* publicado no CD de Música Eletroacústica produzido pela RioArte Digital, e *Vozes da Cidade* publicada em 1996 no CD *Música Eletroacústica Brasileira*, volume I, produzido também pela RioArte Digital. Em 2003 lança seu primeiro CD solo, *A Casa Poeta - Música eletroacústica 1993-2001*, em 11/2003, que teve apoio da FAPESP e da FAEP/UNICAMP em Campinas, São Paulo.

Defendeu a dissertação de mestrado em Dezembro de 1993 e em março de 1994 iniciou sua pesquisa de Doutorado em Semiótica na PUC-São Paulo. Ainda em 1993,

Maria Helena Rosas Fernandes⁹¹ organizou o I Encontro Internacional de Compositoras no Rio de Janeiro na UFRJ, do qual Denise Garcia participou com a peça Bizuza, para quatro vozes femininas.

A estréia internacional da compositora em música eletroacústica foi nesse mesmo ano, no Festival Internacional d'Art Acuosmatique – em Crest, na França, no qual A Casa do Poeta, título do espetáculo inteiro composto pelas três peças, foi apresentado em forma de instalação. Também em 1994 apresentou a peça Um Dia Feito d'Água no I Encontro de Música Eletroacústica em Brasília.

Em 1995 Luis Otávio Burnier faleceu. Durante um ano Denise não conseguiu compor. Ao final de 1995 participou, pela primeira vez, da Bienal de Música Brasileira Contemporânea, em sua XIV edição, com a peça Trem Pássaro. Após a morte de Burnier, Denise e André mudaram-se para São Paulo.

Em 1996, Denise foi convidada pelo Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp para dar aula de análise. E voltou a compor nesse ano – uma pequena peça eletroacústica em homenagem a Luis – Par Lui, na qual ela utiliza a voz dele gravada anteriormente. Essa peça foi estreada junto com a sua própria estréia como compositora no Festival Música Nova em 1996. O concerto foi publicado pela Educ em 1996 e produzido pelo regente Grahlan Griffiths junto com o Grupo Novo Horizonte. Em março de 1997, Denise viajou junto com André para a França, para fazer um estágio no GRM sob

91 Uma das compositoras estudadas na pesquisa.

orientação de Daniel Teruggi. Em Paris aproveitou toda a infra-estrutura das mediatecas do CDMC - Centro de Documentação de Música Contemporânea, do IRCAM - Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique⁹², além dos concertos para fazer todo o levantamento bibliográfico da sua pesquisa de doutorado. Moraram dez meses na França.

De volta ao Brasil, em 1998, casou-se com Rafael Vasconcellos. Durante o ano de 1998, Denise dedicou-se à tese de doutorado e às aulas nos departamentos de música e de dança. Entre 1997 e 1998 não compôs nada por conta do doutorado.

Em 1999 começou a dar aula de composição na Unicamp e voltou a compor, tanto música instrumental como música eletroacústica. Foi a primeira mulher a dar aula de composição, tomando como referência as três universidades estaduais paulistas: USP, UNESP e UNICAMP. É desse período a peça para coro e capela de 16 vozes, Salmos, estreada e gravada em 2003 pelo coro Kammer Chor Ars Antiqua, de Aschaffenburg, Alemanha, no álbum Faszination Psalmen. Essa peça é ainda inédita no Brasil.

Foi também em 1999 que Denise compôs sua peça eletroacústica mista, com soprano Infobodies, estreada no evento “Invenção: Thinking the Next Millenium” no Instituto Itaú Cultural de São Paulo. Dedicada cada vez mais à vida acadêmica, em 2001 passou a ser coordenadora do programa de pós-graduação em música da Unicamp. Foi nesse período que recebeu uma encomenda para compor a obra de confronto do Concurso de Contrabaixo, para o qual compôs “Em algum lugar“. Nesse mesmo ano, em outubro de

92 IRCAM - Instituto de Pesquisas e Coordenação Acústica/Musical.

2001, teve seu primeiro concerto solo no Festival l'Espace du Son, em Bruxelas, Bélgica. Foi convidada, pela compositora Net Von Degorn, ao lado de mais três compositores escolhidos: para participar do festival tendo um concerto solo e fazendo parte da curadoria de um outro concerto de música eletroacústica. Para completar a exigência de tempo para seu concerto solo compôs “Par Lui 2“, com a voz de Luis Otávio Burnier lendo um trecho do Poema Sujo de Ferreira Gullar.

A partir de 1994, apesar do pequeno repertório para música de concerto, passou a ser reconhecida, sendo convidada para inúmeros festivais e encontros. As peças de “A casa do Poeta” ganharam vida própria e tornaram-se uma espécie de hit, sendo tocadas em diversos espaços diferentes. Em 2003, a Rádio Berlim Deutschland apresentou um programa radiofônico de uma hora de duração sobre a compositora e sua obra eletroacústica, no qual foram incluídos momentos de entrevista. A radiojornalista Nathalie Singer havia conhecido Denise Garcia no Festival Acousmatique Internacional, no qual a compositora teve seu primeiro concerto solo.

Outro projeto importante no qual teve participação foi o espetáculo: “Op_era: uma jornada de dimensões paralelas e experimentos multisensoriais”⁹³ das artistas Rejane Castroni e Daniele Kutehat, premiado pelo Itaú Cultural São Paulo no concerto Transmídia, em 2003. Tratava-se do primeiro trabalho artístico desenvolvido para o ambiente de uma caverna digital, inteiramente desenvolvido na única Caverna Digital no

93 “Op_era” é o título do trabalho.

Brasil, Laboratório da LSI da POLI – Escola Politécnica da USP. Por ser um trabalho de programação em tempo real, Denise realizou a parte sonora da obra em parceria com o compositor Ignácio de Campos. O projeto ficou exposto por dois dias na Poli, USP.

Sem cumprir totalmente com sua promessa de não trabalhar mais com música para teatro e dança, neste ano de 2006 Denise compôs para o novo solo de Carlos Simione do grupo LUME, sob a direção de Tadashi Endo.

Hoje, Denise é professora Doutora de Composição do Curso da Unicamp, foi coordenadora do curso de Pós-graduação da Unicamp até início deste ano, e é membro da atual gestão da ANPPOM, na função de tesoureiro. No início do ano de 2006 recebeu encomenda para escrever para a Banda Sinfônica do Estado de São Paulo.

Compositora que transita em diferentes nichos da composição musical erudita brasileira, como no da música aplicada à cena, no da música eletroacústica e música de concerto para instrumentos tradicionais, Denise Garcia pode ser considerada uma mulher dentro do seu tempo, que apesar do caminho não linear traçado ao longo da vida, conquistou espaço e respeito no campo, ocupando cargos importantes na academia e sendo reconhecida internacionalmente.

3.2 – Capítulo V

A inserção da mulher no campo da composição musical erudita brasileira na segunda metade do século XX

Cinco compositoras

A trajetória de vida das cinco compositoras analisadas neste trabalho permite estabelecer uma série de relações, a partir de questões consideradas importantes para a constituição do campo no qual elas se inserem. Com relação ao nosso estudo, classificamos as cinco compositoras em três grupos distintos de faixa etária: i) o primeiro, representado por Maria Helena Rosas Fernandes (1933) e Jocy de Oliveira (1936), ambas na faixa dos setenta anos; ii) o segundo, o de Marisa Rezende (1944) e Vânia Dantas Leite (1945), ambas na faixa dos sessenta anos; iii) e o terceiro, constituído por Denise Garcia (1955), representando a faixa etária dos cinquenta anos. Observe-se, contudo, que a classificação de compositoras em uma mesma faixa etária, proposta acima, não significa, necessariamente, que estas sejam de uma mesma geração. Isto se deve ao fato de que, como sugerido no primeiro capítulo, o *problema da geração*, mais que uma simples condição biológica, é complexo e essencialmente uma condição social, como afirmado por Mannheim (1982).

Mannheim distingue diversos tipos de fenômenos de geração. Há um primeiro e maior, que compreende os demais, denominado pelo autor de *situação de geração*. Para o

autor, este fenômeno proporcionaria a indivíduos diferentes e anônimos a possibilidade de vivenciar um certo processo histórico e social restrito, “predispondo-os a um certo modo característico de pensamento e experiência e a um tipo característico de ação historicamente relevante” (Ibidem, 1982). Vale ressaltar que a *situação de geração* não deve ser confundida com a simples contemporaneidade. Ela pressupõe necessariamente que os indivíduos que dela participam tenham vivido, “experenciado”, determinados dados históricos e sociais, os quais devem ter exercido alguma influência em sua formação. Com isso, os indivíduos passariam a viver uma situação de *similaridade* de geração, visto estarem expostos à mesma fase do “processo coletivo”. Por último o autor ainda classifica um outro fenômeno da geração que seria a *unidade de geração* caracterizada principalmente pela escolha consciente de seus membros, ou seja, caracterizado por um *grupo concreto*.

Visto que estamos trabalhando com uma pequena amostragem, não poderíamos classificar as compositoras nas categorias referentes à geração propostas por Mannheim, as quais são normalmente pensadas para grupos sociais maiores. No entanto, podemos usar como reflexão o fato de uma geração e outra não se diferenciarem apenas por uma questão biológica e sim, também social e cultural. Assim, talvez mais importante do que a faixa etária das compositoras em questão seria sua vivência em determinado espaço social e temporal. Com isso, algumas similaridades e diferenças em suas formações podem ser úteis para compreensão de como se dá a inserção dessas compositoras em um campo marcado

pela figura e pelas categorias masculinas, como vimos no terceiro capítulo.

3.2.1 - Formação – Piano - Família

As cinco compositoras tiveram formação inicial em música através do estudo do piano. Somente Marisa Rezende, Vânia Dantas Leite e Jocy de Oliveira, no entanto, exerceram de fato a carreira de pianista.

Jocy de Oliveira já na década de 1950 era pianista conhecida no meio musical contemporâneo internacional, sendo responsável por várias primeiras audições e, durante a década de 1960 e 1970, pela gravação e divulgação da obra para piano de Oliver Messiaen. Teve obras de compositores como Stravinsky, Xenakis, e Cláudio Santoro escritas para ela - demonstrando como já havia conquistado reconhecimento enquanto pianista antes de se *tornar* compositora.

Marisa Rezende teve uma grande atuação enquanto pianista durante o período em que morou em Pernambuco, onde tocou com a orquestra diversas vezes. Nos Estados Unidos, por conta do mestrado, o qual foi em performance, também teve grande atuação como intérprete. Ainda hoje Marisa Rezende atua como pianista, principalmente junto ao grupo Música Nova, estreando peças de sua autoria ou de seus colegas compositores. Vânia Dantas Leite também atuou, até aproximadamente 2002, como pianista, dedicando-se ao repertório contemporâneo.

Já Denise Garcia e Maria Helena Rosas Fernandes, que também tiveram formação inicial em piano, atuaram pouco como pianistas. Denise, durante o período em que morou na Alemanha, tocou bastante piano, principalmente *jazz*, e no Brasil, na maioria das vezes em que se apresentou tocando piano foi como música para cena, como por exemplo, no espetáculo que desenvolveu junto com Luis Otávio Burnier em 1988, em que tocava peças de Fauré e Debussy enquanto o ator apresentava um trabalho corporal. Contudo, não teve uma atuação significativa de pianista tradicional. Durante muitos anos, a música, para a compositora, esteve diretamente associada a outras artes, como dança e teatro, de forma que mesmo sua atuação como pianista era, muitas vezes, dentro de um espetáculo de dança ou teatro.

Maria Helena Rosas Fernandes, apesar de ter se formado em piano pelo Conservatório Brasileiro de Música da UFRJ, pouco atuou como pianista no cenário musical. Dedicou-se com mais ênfase à educação musical principalmente infantil e à composição. Deu aula em diversos conservatórios em Campinas e Itajubá, formando corais nessas cidades, nos quais atuava como professora e regente.

Por que o piano?

A história do instrumento no país, em um primeiro momento, está diretamente associada às elites. O piano foi introduzido no Brasil pela corte portuguesa no final do século XVIII e início do século XIX. Em pouco tempo, nas primeiras décadas de 1800, o Brasil começou a importar cada vez mais pianos ingleses para as famílias abastadas que

cultivavam uma educação essencialmente européia. O estudo do piano e do francês era símbolo dessa educação. Aos poucos o instrumento foi se tornando cada vez mais popular e já no final do século XIX e início do século XX estava presente em basicamente todos os ambientes culturais, não sendo apenas apreciado e tocado pelas famílias abastadas (principalmente as moças) mas também pelas classes mais populares. Eram os *planeiros*, pianistas populares que tocavam na noite em bares e em salões. Dois entre os maiores exemplos de planeiros desse período são Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga. (CONTIER, 1986).

Contudo, apesar de no século XX o piano ter se popularizado na música brasileira, o seu estudo continuou sendo símbolo de uma cultura burguesa–aristocrática de uma tradição supostamente européia. No caso da educação feminina isso se torna ainda mais evidente, pois o piano, ao lado do francês, do bordado, da costura, da cozinha e da economia doméstica, fazia parte do currículo tradicional da educação das *moças de família*, as quais deveriam ter uma formação adequada para serem boas esposas e mães.

Para as filhas de grupos sociais privilegiados, o ensino da leitura, da escrita e das noções básicas da matemática era geralmente complementado pelo aprendizado do piano e do francês que, na maior parte dos casos, era ministrado em suas próprias casas por professoras particulares, ou em escolas religiosas. (...) A educação da mulher seria feita, portanto, para além dela, já que sua justificativa não se encontrava em seus próprios anseios ou necessidades, mas em sua função social de educadora dos filhos ou, na linguagem republicana, na função de formadora dos futuros cidadãos. (LOURO, 2004, p. 447)⁹⁴

94 Louro, Guacira Lopes; *Mulheres na Sala de Aula*, em História das Mulheres no Brasil, Mary del Priore (org.); Carla Bassanezi (coord. de textos). 7 ed. – São Paulo: Contexto, 2004).

Assim, o estudo do piano, já na metade do século XX, ainda é praticamente currículo obrigatório na vida das moças de famílias de classe média e alta, como as de Jocy de Oliveira, Maria Helena Rosas Fernandes, Vânia Dantas Leite, Marisa Rezende e, de forma um pouco diferente, de Denise Garcia. No caso de Denise o estudo se justifica por dois motivos principais: o desejo da mãe de ascensão social — demonstrando claramente que o piano ainda é considerado um símbolo de uma cultura *elevada* — e de possibilidade de garantia de trabalho.

No caso de Jocy de Oliveira, Maria Helena Rosas Fernandes e Vânia Dantas Leite, há que se considerar ainda a figura das mães que as iniciaram no estudo do instrumento - a feminilidade obrigatória, associada ao estudo do piano, era passada de mãe para filha.

A família desenvolve importante papel na inserção dessas compositoras no meio e na maneira como nele se inserem.

Jocy de Oliveira pôde, durante sua infância e adolescência, usufruir os colégios e professores mais conceituados do período. No caso da educação musical, seus pais procuraram um dos professores como José Kliass famoso por ter sido aluno do pianista russo Martin Krauss e era um dos professores de piano mais conceituados em São Paulo na década de 1940, tendo sido na época também professor de Osvaldo Lacerda e mais tarde de José Eduardo Martins.

A família de Denise Garcia, diferente das outras, era marcada pelo trabalho não

intelectual. Seus pais foram a primeira geração de suas respectivas famílias que concluiu um curso superior. A compositora, assim como seus pais, cresceu no bairro da Mooca em São Paulo, caracterizado pelo trabalho e pela indústria, e não pela produção cultural intelectual⁹⁵. Dando continuidade ao movimento iniciado pelos pais da compositora de ascensão social e cultural através do estudo, o piano surge como uma segunda etapa dessa ascensão e é, portanto, oferecido aos três filhos quando crianças, Diogo, Denis e Denise, além de ser visto como uma possibilidade de trabalho no futuro. Entretanto, quando esse *futuro* chegou para a *antiga pianista amadora* que decidiu fazer um curso superior em música e ainda por cima, em composição musical, esse mesmo estudo que era visto, no passado, como possibilidade de emprego, nesse momento passou a ser visto como supérfluo, como *perfumaria*, segundo a compositora. Quando conseguiu seu primeiro trabalho remunerado a reação do pai foi de não permitir que a filha trabalhasse. Até certo ponto era concebível para a família de Denise que ela estudasse, mas este estudo não tinha

95 O bairro da Mooca em São Paulo é um dos mais antigos da cidade, tendo 449 anos. Inicialmente era caracterizado pela grande presença indígena, a qual se fazia presente principalmente em toda a região leste de São Paulo – inclusive o nome *Mooca* é de origem indígena. Aos poucos a zona leste como um todo começou a ganhar importância e a paisagem da região, e especificamente do bairro, começou a se caracterizar por grandes casarões envoltos por grandes lotes de terra – eram praticamente todos grandes chácaras. Em 1867 a Câmara Municipal de São Paulo começou a doar terras para formação de um povoado e em pouco tempo o número de pequenas e pobres casas aumentou no bairro. Em 1876 é construído o Jockey Clube da Mooca o qual será responsável, no ano seguinte, pela criação de uma linha de bonde, movido a tração animal, que ligava a Mooca ao Centro da cidade. O bairro, mesmo com o aumento do número de casas mais simples, constituía-se como um bairro promissor e aconchegante, e que oferecia condições de trabalho. Com isso, durante a segunda metade do século XIX, com a primeira leva de imigração à cidade, muitos desses imigrantes italianos, principalmente, mas também portugueses e espanhóis, se instalaram no bairro e aos poucos a paisagem foi se transformando e o local que era cheio de chácaras e sítios logo passou a ser ocupado por fábricas e usinas, além das casas de moradia para seus operários que também foram sendo construídas ao redor das fábricas e usinas. Assim, entre 1883 e 1890 instalam-se algumas fábricas de massa como *Carolina Gallo*, *Rosália Médio*, *Romanelli* e outras. Em 1891 é fundada no bairro a Cia. Antártica Paulista, pelo casal Zerrenner. Além disso, diversas empresas do setor têxtil também se instalaram na região.

como finalidade se tornar uma profissão, era apenas uma complementação da formação da filha. Também relata, em entrevista, que nos aniversários, o pai, ao fazer seus desejos, desejava em voz alta que o filho conseguisse terminar a faculdade e arranjasse um bom emprego e que a filha conseguisse arranjar um bom casamento.

Maria Helena é sobrinha neta de Wenceslau Braz, ex-presidente do Brasil, de carreira militar. Sua família em Minas Gerais era bastante tradicional e o estudo do piano surgiu como parte obrigatória da formação da menina. Como o piano fazia parte da formação da mulher, era passado de geração para geração, de mãe para filha. Depois de ter iniciado seus estudos com sua mãe, Maria Helena começou a ter aulas com professores particulares e se queixa que, por falta de um conhecimento mais aprofundado em música, de sua família (em especial de sua mãe) demorou muito para ampliar seu universo musical para além do piano, tendo se inserido tardiamente, segundo ela, no campo da composição musical.

Já nas famílias de Marisa Rezende e de Vânia Dantas Leite a formação intelectual estava presente em, pelo menos, duas gerações anteriores às suas – os avôs de ambas compositoras tinham formação acadêmica e a avó materna de Marisa Rezende era dentista e tinha seu consultório no Rio de Janeiro já em 1918. Ambas foram iniciadas à música através do piano também, como as outras compositoras. O piano era parte da formação da menina tanto de famílias mais tradicionais, como de famílias de tradição intelectual como de famílias (quando tivessem condições de pagar pelo estudo do

instrumento) sem tradição intelectual.

No entanto a passagem de pianista amadora para compositora era um passo muitas vezes inesperado e incompreendido por essas famílias, como foi com Vânia Dantas Leite, por exemplo.

Enquanto estava estudando sonatas de Mozart e Beethoven e tocava para as visitas que iam em casa, tudo era lindo! Mas quando fiz meu primeiro recital de composições minhas, mamãe não entendeu nada... (LEITE, 2006)

No primeiro concerto de composições da compositora, na estréia de *Vita – Vita*, a mãe de Vânia começou a se desculpar aos convidados pela *música horrorosa* da filha, dizendo que não entendia o que tinha acontecido com ela (Vânia) “que era uma menina tão talentosa.” (idem). É possível, portanto ver que se por um lado o estudo do piano faz parte da formação da menina, por outro não se espera dela uma profissionalização na música, muito menos em composição musical.

3.2.2 Estudo de composição

Jocy de Oliveira, quando resolveu fazer mestrado em composição nos Estados Unidos, já era pianista consagrada e tinha contato próximo com compositores contemporâneos seus, como Cage, Stravinsky, Stockhausen e outros. Parece que seu interesse pelo estudo da composição surgiu a partir dessa proximidade enquanto pianista da

música moderna, além da compositora, como ela própria ressalta, sempre ter gostado de propor situações para ver a reação do público. Apesar de ter feito mestrado em composição na Universidade de St. Louis e desta ter sido importante para sua carreira de compositora dando-lhe condições para produzir eventos com compositores convidados, sua atuação como compositora foi mais efetiva fora da academia. Com sua proximidade com os compositores contemporâneos e sendo a década de 1960 um período no qual os happenings estavam na moda, Jocy começou a organizar eventos de música contemporânea, e dentro desses eventos começou a propor inicialmente improvisações, jogos e instalações, e, mais tarde, eventos grandiosos de música multimidiática, os quais muitas vezes eram iniciados através dessas improvisações e jogos. Com isso sua formação em composição musical mais relevante foi através do próprio meio em que estava inserida, do piano e de eventos de música contemporânea no mundo, do que dentro de uma escola propriamente dito.

Apesar de Marisa Rezende não ter frequentado de forma contínua a universidade e o curso de bacharelado em composição musical, por causa de suas idas e vindas para outras cidades e para fora do país com família e de não considerar ter tido um mestre, seu estudo de composição foi baseado principalmente nos livros de harmonia, contraponto e composição — mesmo quando estudava composição em seu mestrado em performance na Universidade de Santo Barbara, nos Estados Unidos, o ensino de composição também era fundamentado nos livros de composição através de exercícios — sua formação em composição musical se deu na realidade dentro dos meios institucionais,

porque foi principalmente através do estudo de composição institucionalizado nos livros de harmonia, contraponto, análise e composição que ela teve sua formação efetiva.

Maria Helena Rosas Fernandes, por sua vez, teve dois mestres na composição: o primeiro foi Osvaldo Lacerda, que trabalhou com a compositora a técnica de escrita, e o segundo foi Almeida Prado, que, dentro de uma “linguagem mais moderna que Lacerda, abriu novos horizontes” para a compositora. Maria Helena estudou composição e regência na faculdade de música Santa Marcelina. Mesmo tendo iniciado estudo de composição tardiamente, foi por causa deste que ela se tornou compositora. Foi a partir do momento em que começou a estudar formalmente composição com Osvaldo Lacerda, e posteriormente com Almeida Prado que Maria Helena começou a participar de concursos e a ganhar reconhecimento, sendo, portanto, inserida no campo.

Vânia Dantas Leite e Denise Garcia, por outro lado, embora tenham estudado composição no curso de graduação e terem começado a compor dentro da universidade e para a universidade, ou seja, institucionalmente, em determinado ponto de suas trajetórias entraram em uma outra dinâmica da composição que já não estava tão vinculada à universidade. A música eletroacústica na década de 1980 estava entrando no Brasil, mas ainda não estava totalmente institucionalizada na academia, embora na Europa, onde a música eletroacústica começou a se desenvolver com força, os maiores laboratórios estavam de alguma forma vinculados à universidade.

Vânia formada inicialmente em piano, começou a fazer o curso de composição

e regência na universidade e de início sua formação foi bastante tradicional, com Henrique Morelembaum e Guerra Peixe. Foi a partir do momento em que começou a produzir música fora da Universidade que ela saiu do tradicional. No entanto, indiretamente é a própria Universidade que lhe garante esta possibilidade, por ser uma instituição que lhe dá liberdade para desenvolver pesquisas não vinculadas diretamente com o mercado e que, portanto, não necessitam ser lucrativas.

Denise, também, mesmo fazendo música para teatro e dança de certa forma ligada às instituições acadêmicas - pois era professora da dança na Unicamp e trabalhava junto ao LUME, vinculado ao departamento de Artes Cênicas também da Unicamp - não tinha uma produção musical caracteristicamente acadêmica. O teatro e a dança, mesmo quando originados em um ambiente acadêmico, tendem a ter um vínculo maior com o mercado que a música originada do meio acadêmico, e isto se reflete na música da compositora. Em outras palavras, o campo da produção artística erudita, como vimos, tem certas especificidades que ficam mais aparentes na música contemporânea e brasileira do que na produção do teatro ou da dança – os quais tem uma prática já muito mais inserida em um mercado externo ao da academia. O teatro tem, por exemplo, uma repercussão muito grande nos jornais através das críticas, que funcionam de fato como críticas e não somente como chamada para o evento - propaganda. Com isso, a compositora Denise Garcia, apesar de trabalhar dentro da universidade, teve uma inserção em um outro campo através da composição musical para cena. Contudo, no momento em que decidiu largar este

campo e fazer música de concerto novamente, isto só foi e é possível por estar dentro da universidade.

3.2.3 Casamento e família

As cinco compositoras passaram pela experiência do casamento e este teve marcas profundas em todas. A começar por Jocy de Oliveira e Maria Helena Rosas Fernandes, que pertencem a uma mesma faixa etária, vemos que o casamento foi crucial para estabelecimento de duas carreiras tão diferentes. Apesar de fazerem parte de uma mesma *situação de geração*, Jocy de Oliveira e Maria Helena Rosas Fernandes, como vimos, tiveram formações muito distintas. Por um lado, Jocy foi formada para ser uma pianista, e por mais que o casamento fosse considerado necessário para a mulher da época, não era o plano para vida de Jocy. No entanto, com apenas dezoito anos de idade, a compositora se casou com Eleazar de Carvalho, que, 22 anos mais velho que ela, regia a orquestra de St. Louis. Assim, Jocy passou a morar nos Estados Unidos. Há ainda outro fator que devemos elucidar. Apesar de Jocy de Oliveira já ter uma carreira bem estruturada de pianista antes de ser casada com Eleazar de Carvalho, tendo inclusive ido à França estudar com Marguerite Long por já ser considerada uma pianista especialmente talentosa, ela atribui o fato de ter conhecido compositores europeus e americanos já consagrados essencialmente ao fato de ter sido casada com o regente. Eleazar de Carvalho, realmente,

exerceu um papel importante na carreira de pianista, apresentado-a aos compositores com quem mantinha certo contato. Entretanto, enquanto pianista capaz de tocar peças desses compositores — e, talvez o mais importante, interessada nessa música nova —, ela teve seguramente uma parcela significativa de iniciativa nesse processo. É ainda importante lembrar, que apesar de Eleazar de Carvalho ter sido um importante regente que estreou muitas peças de compositores brasileiros contemporâneos, ele não era especialmente dedicado à música nova e contemporânea, de maneira que talvez a inclinação da compositora para esta música tenha sido de fato crucial no contato que estabeleceu com compositores da época.

Já a trajetória de Maria Helena Rosas Fernandes parece estar efetivamente muito ligada a seu casamento. Em um primeiro momento parece que, mesmo sendo o piano uma parte importante de sua formação, sua família estava, de certa forma, preocupada em arranjar um bom casamento para a filha, tanto que ela chegou a ser noiva de um rapaz que, na época, já era engenheiro formado e representava grandes perspectivas de um casamento ideal – o marido com bom emprego, podendo prover para a casa e a família. Quando Maria Helena rompeu com o noivo por causa do romance proibido com Cláudio, um estudante que ainda cursava o colegial, a relação dela com a família mudou. Também os estudos de Maria Helena foram de certa forma orientados pela carreira do marido, pois foi estudar no Rio de Janeiro não por ter escolhido o Rio de Janeiro, mas porque Cláudio estava estudando na cidade. Para poderem permanecer juntos, Maria Helena se ajustou à situação. O mesmo

ocorreu quando se mudaram para Campinas – Cláudio havia conseguido uma proposta de emprego para lecionar na Unicamp. Maria Helena novamente adaptou suas escolhas em função do marido. A compositora conseguiu extrair dessas circunstâncias as melhores opções que foram essenciais para sua formação.

Marisa Rezende, por sua vez, interrompeu seus estudos na universidade por causa do mestrado de Sérgio Rezende, seu marido na época, nos Estados Unidos. Lá, a compositora vira praticamente *mãe* antes de qualquer outra coisa, de forma que parou de estudar música por quatro anos, uma vez que teve duas filhas nesse primeiro período nos Estados Unidos. Essa situação de *mãe* se estendeu por praticamente todo o seu curso de graduação, que dura, ao todo, onze anos, tanto por ser obrigada a conciliar as obrigações maternas com os estudos como pelo fato de acompanhar o marido em suas viagens profissionais. A própria formação, em si, é influenciada pela carreira do marido, uma vez que, para acompanhá-lo, ela se transfere do curso no Rio para o curso em Recife, em vista da perspectiva de morarem anos na cidade. Com isso, vemos que também Marisa Rezende teve de criar uma dinâmica alternativa aos estudos acadêmicos tradicionais para continuar produzindo e desenvolveu uma prática de estudo e de produção independente de escola ou professor, de forma que conseguiu garantir sua atuação enquanto pianista e compositora profissional. Depois de um certo tempo, o quadro muda e, independentemente da família⁹⁶, conclui seu doutorado nos Estados Unidos.

96 Independente porque a compositora estava decidida a ir, mesmo que a família não a acompanhasse, apesar de ter sofrido a falta da família no período que ficou sozinha por seis meses nos Estados Unidos.

Denise Garcia, diferentemente de Marisa, Jocy e Maria Helena, já era compositora formada quando conheceu Luis Otávio Burnier, e já havia escolhido seu caminho quando começou a namorar o ator. Assim, embora tenha sido através de Luis que Denise conseguiu algumas conquistas profissionais, como seu primeiro emprego duradouro — as aulas no Departamento de Dança da Unicamp, inserindo-se profissionalmente na universidade —, sua formação já estava bastante desenvolvida.

Vânia Dantas Leite, por sua vez, foi estudar em estúdios na Europa, independentemente do casamento, ainda que, “por questões familiares”, não tenha podido estender seus estudos nesse período. Ela foi, entre as cinco compositoras, a que mais cedo se divorciou do marido. Ficou nove anos casada.

Para Bourdieu o casamento e o divórcio são para as mulheres símbolos importantes de dominação masculina e de tentativa de rompimento com os padrões dominadores. O casamento sendo muitas vezes considerado o fato mais importante na vida de uma mulher, pois é a partir dele que ela passa a ser reconhecida, a partir do status do marido, mesmo que de forma inconsciente permeia os desejos femininos desde a infância evidenciando sua condição de dominada. É muito comum, por exemplo, mulheres jovens se casarem com homens mais velhos, que simbolicamente representam segurança e prosperidade. O divórcio, cada vez mais freqüente nas sociedades ocidentais modernas, pode representar, por um lado, uma negação da relação tradicional social de marido e mulher, na qual a mulher precisa se casar e estar casada para ser alguém, mas por outro

lado, pode também representar a dificuldade que é para mulher, principalmente as que têm uma profissão, manter-se bem sucedidas profissionalmente e na vida amorosa, assim o divórcio aparece quase como uma punição por elas terem deixado de se serem *mulheres*. (BOURDIEU, 2003, p. 126).

No caso das compositoras vemos que das cinco três se divorciaram, sendo que o primeiro casamento delas foi quando ainda eram bastante jovens. Jocy e Marisa tinham 18 anos e Vânia tinha 19 anos.

3.2.4 Reconhecimento

O processo de consagração como compositora de cada das cinco personalidades analisadas é bastante diferenciado. Jocy de Oliveira já era consagrada como pianista, antes de se tornar reconhecida no meio da composição musical brasileiro e internacional, tendo gravado cinco discos (quatro com obra de Messian e um com o concerto para Piano e Orquestra de Manuel Enriquez), todos com selo internacional. Jocy, que também já era reconhecida mundialmente no meio da música contemporânea erudita, tornou-se igualmente reconhecida como compositora, à medida que passou a dedicar mais sua carreira à composição musical. A frase de Jocy em relação à sua carreira como compositora, “*Tudo o que compus foi tocado*”, é inteiramente atípica para os compositores brasileiros. Ocorre que Jocy teve a seu favor muitos fatores para alcançar esse status. Quando se

inclinou mais para a composição musical, criou um grupo de instrumentistas, o *Jocy de Oliveira Ensemble*, que se dedicou a estudar e tocar suas composições, da mesma maneira que ocorre com os instrumentistas de Stockhausen, por exemplo. Ainda Jocy não só pôde estreitar tudo o que compôs como conseguiu produzir seis CDs solo com suas composições, pelas Spectra Produções, RioArte Digital, Gravadora Eldorado e outras. A compositora conta que nunca ficou esperando baterem à sua porta. Nessa passagem revela-se a grande influência que exerceu sobre ela a cultura americana. Vivendo nos Estados Unidos percebeu que tanto eventos grandiosos quanto simples apresentações musicais eram encaminhados a diversas empresas privadas e ao governo. Ao voltar para o Brasil, na década de 1960, passou a “vender” facilmente espetáculos para empresas, que ainda não dispunham de política sistematizada de apoio à cultura, sem precisar entrar e competir com outros projetos como acontece hoje, em decorrência das Leis de Incentivo Fiscal, como a Lei Rouanet, de 1991, pela qual as empresas se abstêm de pagar impostos se estiverem apoiando projetos culturais, artísticos e sociais. Pode-se dizer que Jocy se impôs no meio da composição musical, pavimentando ela mesma seu caminho. Ressalte-se que Jocy é citada em todos os livros de história da música brasileira do período, e também em várias publicações internacionais atuais. No Brasil: Vasco Mariz; José Maria Neves; Enciclopédia de Música Brasileira; Dicionário de Mulheres Compositoras; Dicionário de Música da Editora Zahar; Enciclopédia da Música Brasileira da Art Editora Ltda de São Paulo; História da Música no Brasil da Civilização Brasileira; Brasiliana, da Music Review da Associação Brasileira de

Música; Qualis, de São Paulo; Stravinsky chronicle of a friendship, de Robert Craft da Vanderbuilt University Press (Editora Difel, Brasil, 2002), nos Estados Unidos: Baker's Dictionary of Music, Dictionary of Women Composers, And the music at close: Stravinsky's last years, de W. W. Norton, New directions in Music de W. M C. Brown Publishers; Source Music of the Avant Garde, Califórnia; Ear Magazine, Nova Iorque; Perspectives of New Music; Latin America Review; High Fidelity; Newsweek dos Estados Unidos, na Inglaterra; Dictionary of International Biography, Cambridge, em outros países da Europa: The world of music, Unesco, Paris; Latein Amerika Nachrichten, Berlin; Melos, Alemanha. Enfim, Jocy é reconhecida como uma das mais importantes compositoras brasileiras da atualidade. Sua atividade profissional é compor e produzir suas obras, descartando-se, em seu caso, a necessidade de atuar como professora como meio de sobrevivência.

Maria Helena Rosas Fernandes começou a ter espaço no meio com os prêmios de concursos que ganhou em 1979 e 1980. A compositora sempre precisou aliar sua atividade de compositora à de educadora musical. Por conta dos concursos conquistados e das palestras realizadas sobre cultura indígena, e com o apoio do professor Desidério Aitay, Maria Helena começou a ser referência na música contemporânea baseada na música indígena e na pesquisa de música indígena. Ao lado de Kilza Setti – uma das maiores referências de música contemporânea erudita associada à pesquisa das culturas indígenas do país – Maria Helena participou de eventos direcionados a esse tipo de música. O circuito

no qual Maria Helena Rosas Fernandes se move é o circuito tradicional, dos concursos, principalmente os destinados a formações em instrumentos, geralmente convencionais e tradicionais, como piano, violão, cordas, sopros, percussão e voz ou orquestra. No período em que morou em Campinas, seu nome sempre apareceu em jornais tanto como compositora, participando de um evento específico, como quanto educadora, nos eventos do conservatório ou outros. Entre as cinco compositoras, Maria Helena é a mais associada às tradições e formas de consagração institucionalizadas da composição brasileira, tendo recebido, entre elas, o maior número de prêmios relativos à música tradicional. Também citada por Vasco Mariz, Maria Helena está presente tanto na Enciclopédia de Música Brasileira como no Dicionário de Mulheres compositoras. Finalmente, Maria Helena trabalhou como professora de educação musical para crianças e de teoria, além de ter sido também regente de coral.

Marisa Rezende tem trajetória semelhante à de Maria Helena Rosas Fernandes no que diz respeito à estética da obra institucionalizada, ainda que não tenha passado tão intensamente pelo circuito dos concursos. Ressalte-se que a compositora não tem em seu currículo prêmios tradicionais como os de Maria Helena, explicitamente voltados para as raízes da música brasileira. Contudo, seu trabalho é inegavelmente reconhecido pelo meio, visível nas propostas e encomendas constantes de composição que recebe, além do fato de ser constantemente citada em jornais do Rio de Janeiro como representante da classe dos compositores cariocas. Marisa faz parte da geração para quem a música erudita

contemporânea é feita essencialmente dentro da universidade, espaço por ela conquistado como docente e que lhe trouxe igualmente status. Talvez essa seja a razão pela qual não participe tanto do circuito dos concursos. Ou seja, para a compositora mais interessante que estes são os convites para eventos e festivais como o de Sonidos de Las Américas, por exemplo.

Vânia Dantas Leite e Denise Garcia estão basicamente inseridas no microcampo da composição eletroacústica, pratica e inteiramente vinculada à universidade, apesar de as universidades brasileiras ainda não oferecerem, via de regra, curso de música eletroacústica nem tampouco equipamentos adequados. O reconhecimento de ambas advêm da especialidade. Com efeito, é a partir do momento em que Vânia e Denise começaram a compor música eletroacústica, que passaram a ser convidadas para participar de eventos no exterior, representando a música brasileira. Ambas integram a Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica e desfrutam de reconhecimento, tendo recebido convites importantes dessa sociedade para compor e gravar peças.

Vimos, destarte, como cinco compositoras com histórias diferentes que estão vivas e atuantes no campo heterogêneo da composição musical erudita brasileira, se inserem neste.

São histórias repletas de subjetividade e de fatores para análise dentro da perspectiva de uma possível dominação masculina e superação da mesma.

VI Considerações Finais

- *Sobre o que é o seu mestrado?*
- *Sobre mulheres compositoras na música erudita brasileira contemporânea.*
- *Mulheres compositoras?... Na música erudita?! Brasileira?!!*
- Ah, Chiquinha Gonzaga... Contemporânea?!!!*

Ao longo de dois anos e meio o diálogo acima esteve presente no meu dia-a-dia. A surpresa do *inquisitor* vinha aos poucos. Em um primeiro momento, por constatar que poderia haver mulheres compositoras. Em segundo, por que é uma pesquisa no campo da música erudita e, em particular, da música erudita brasileira (pois a música brasileira é popular, ora!) Mas sempre há uma luz no fim do túnel: Chiquinha Gonzaga! Mas Chiquinha Gonzaga é contemporânea? Este diálogo, tão presente em minha vida, serve para ilustrar como, de um lado, a música erudita brasileira contemporânea se caracteriza como um campo de produção específica, em que o produto é produzido para seus próprios produtores, de forma tal que quem não está inserido nele não sabe muito bem do que se trata. Por outro, que *mulher compositora* é mesmo algo *estranho*. O que significa dizer que não se espera socialmente da mulher que ela seja compositora. Por último, o diálogo sugere como a televisão é influente na vida das pessoas no Brasil. Todos conhecem Chiquinha Gonzaga, graças à Rede Globo, por exemplo, que realizou e exibiu em 1999 um seriado

sobre a compositora. Enfim, diálogos à parte, teçamos as considerações.

Antes de mais nada, cabe reafirmar o objeto do presente trabalho, a saber, o da inserção da mulher do campo da composição erudita brasileira a partir da segunda metade do século XX por meio do estudo de caso de cinco compositoras. Em relação à constituição do campo, foi percebido que este é um campo heterogêneo e que, de fato, tem a predominância masculina. Nos seus principais nichos a relação homem-mulher é praticamente a mesma, sendo que a porcentagem de mulheres nestes varia entre 10% e 14% aproximadamente. Foi observada uma exceção com relação a esse número no nicho de música para orquestra ou para grupos conceituados, símbolos da tradição musical erudita, nos quais a presença da música brasileira é em si minoritária, representando aproximadamente 12% e a da mulher brasileira menor ainda, representando menos de 1% entre os brasileiros. Essa exceção neste nicho específico pode ser também significativa, pois é justamente no *nicho* mais tradicional, que funciona como símbolo da música erudita, que as mulheres têm menos representatividade. Aqueles que são um pouco menos tradicionais são, possivelmente, mais flexíveis à entrada e consagração das mulheres. Vemos, com isso, que mesmo no campo da composição musical erudita há espaços mais ou menos acessíveis à mulher, estes sendo os que gozam de maior status. É o que Bourdieu chamaria de: “posição e valor relativos das diferentes profissões”⁹⁷

97 “embora seja verdade que encontramos mulheres em todos os níveis do espaço social, suas oportunidades de acesso (seus índices de representação) decrescem à medida que se atingem posições mais raras e mais elevadas (de modo que o índice real e potencial de feminilização e’, sem dúvida, o melhor indício da posição e do valor ainda relativos das diferentes profissões) (...) As posições dominantes, que elas ocupam

Em termos quantitativos percebeu-se que, de fato, o campo da composição musical erudita brasileira é dominado pela figura masculina. Importante observar que a dominação masculina (ainda que quantitativa) é resultado e também responsável por uma dominação simbólica. Como vimos na relação entre produto⁹⁸ e produção em um campo erudito, que se caracteriza por um sistema circular de eterno retorno, os produtores são produtos tanto de sua produção quanto de seu próprio sistema de produção, que é também produto dos primeiros. Assim, sendo marcado pela predominância masculina, o campo da composição musical erudita brasileira denota o quão impregnado está da *cultura supostamente masculina*⁹⁹.

Do mesmo modo, por ser predominantemente masculino, o campo da composição musical é também dominador. As poucas mulheres que conseguiram nele se inserir, o fizeram com dificuldade tendo de ser mais *ousadas* e *corajosas* do que as mulheres que não escolheram uma carreira tão masculina ou mesmo do que os homens compositores – sobre quem a cobrança não seria tão intensa¹⁰⁰. *Ousadas* e *corajosas* na medida em que se propuseram, conscientes ou não, a superar o papel tradicionalmente

em número cada vez maior, situam-se essencialmente nas regiões dominadas da área do poder.” (BOURDIEU, 2003, 110 – 111).

98 O emprego dos termos derivados da palavra “produto” repetitivamente se deve à referência direta de Pierre Bourdieu.

99 Masculino aqui se refere ao estereótipo construído socialmente e historicamente marcado por valores de positividade.

100 Como sugerido por Maria Helena Rosas Fernandes que, diversas vezes, afirmou ter sido *obrigada* a ser muito *corajosa*, por ter sido muitas vezes a única mulher em eventos de composição musical ou de Denise Garcia que enfatiza em suas entrevistas também o fato de ter sido a única aluna de composição musical no período em que estudou na ECA e nas duas escolas na Alemanha

relegado à mulher, o qual, muitas vezes, é assimilado já na infância e reproduzido sem que percebamos. Assim, as mulheres que se arriscam em atividades como a composição musical, por exemplo, muitas vezes precisam usar estratégias de assimilação dos elementos de dominação para conseguirem se inserir e para, poderem, se esse for o caso, inverter os valores simbólicos atribuídos ao feminino e masculino, como fez Jocy de Oliveira, que privilegiou em sua temática a figura de mulher *feminina* que, justamente por ser feminina, é forte. Ou o caso de Maria Helena Rosas Fernandes, ao propor o espaço de interação no Terceiro Encontro Internacional de Mulheres Compositoras, como reprodução do espaço estereotipado do doméstico feminino.

Por outro lado o campo é predominantemente masculino porque as mulheres não são incentivadas a entrar nele desde crianças. Sua função na música é *estudar piano*, ser uma boa técnica e deixar as carreiras caracterizadas pela *formação de conhecimento* para os homens. Sintoma disso são, por exemplo, as cinco compositoras escolhidas no presente trabalho, que tiveram sua introdução à música através do estudo do piano. Outro aspecto a elucidar é o fato de muitas compositoras brasileiras não estarem oficialmente listadas nos principais guias e não terem uma carreira de projeção, não participando, por exemplo, dos festivais e bienais, como lembrado por Marisa Rezende, ao comentar a situação das mulheres compositoras no segundo Encontro Internacional de Mulheres Compositoras: “A circulação da obra ficava entre quatro paredes, apenas sendo aplicadas

para fins didáticos”¹⁰¹. Novamente o ambiente doméstico reflete uma dificuldade da mulher de superar sua condição estereotipada. Toda a cultura da formação em música delimita o espaço reservado à mulher, o qual, normalmente não é o da composição musical.

No que diz respeito especificamente à inserção das mulheres pesquisadas neste campo, vimos que as cinco tiveram trajetórias diferenciadas: a inserção de Maria Helena ocorreu por meio dos concursos para formações tradicionais. Jocy de Oliveira insere-se no mercado europeu de forma gradativa, principalmente graças ao capital social. Em decorrência de sua carreira de pianista de música contemporânea, cultivou ao seu redor compositores consagrados e, gradativamente, ao lado deles, começou a se expor como compositora, iniciando com performances públicas e happenings. Já as inserções de Denise Garcia e Vânia Dantas Leite ocorreram no meio acadêmico e no nicho da música eletroacústica, também caracterizado por um forte capital social, visto serem ainda poucos os compositores de música eletroacústica nas décadas de 1980 e 1990 no Brasil. Com efeito, comparado à música para instrumentos tradicionais, a inserção no meio depende muito mais das relações entre as pessoas do que propriamente de uma suposta meritocracia do circuito dos concursos (com pretensão de neutralidade). Marisa Rezende insere-se também no meio acadêmico.

Enfim, apesar de cada uma das compositoras ter-se inserido de formas diferentes no campo, vimos que todas se depararam com dificuldades impostas por uma

101 Rezende, Marisa, citado em Dalen, Jacomino; *Compositoras brasileiras – vencer a indiferença do grande público*, jornal Correio Popular, Campinas 08/11/1995.

carreira *essencialmente* masculina, quer em relação à família quer em relação ao próprio meio, no momento em que eram estudantes ou mesmo quando já se encontravam inseridas.

No que se refere à generalização sobre a inserção da mulher neste campo, poderíamos supor que dentro de uma realidade marcada pela dominação masculina, como vimos, dificilmente os esquemas de percepção e avaliação da mulher e do homem, ou da menina e do menino ainda em formação, podem ser efetivamente mudados e transformados, a ponto dos estereótipos não fazerem mais sentido. Contudo, o crescimento da participação feminina em atividades consideradas masculinas, não pode ser ignorado. Essas mulheres são inspiração para outras mulheres e para os próprios homens. Apesar da dificuldade de mudança e transformação dos parâmetros, valores e ações tão enraizados em nós, são as pessoas, os agentes históricos que têm poder transformador e questionador e é através desse poder que é possível mudar uma realidade supostamente fixa. São essas mulheres compositoras, Maria Helena Rosas Fernandes, Jocy de Oliveira, Marisa Resende, Vânia Dantas Leite e Denise Garcia, agentes históricos importantes que através de suas trajetórias e de sua produção são capazes de transformar, ao lado de tantas outras, os parâmetros de valorização e de referência. São inspirações vivas e atuantes para a percepção e assimilação de outros papéis possíveis à mulher.

BIBLIOGRAFIA

Livros:

ANDRADE, M. de. **Música, Doce Música**, São Paulo, Liv. Martins, ed. 1963. 417p

AQUINO, R. S. L. de, *et al.* **Sociedade Brasileira : uma história através dos movimentos sociais – da crise do escravismo ao apogeu do neoliberalismo**, 3° ed. Rio de Janeiro : Record, 2002. 602p

BARONCCELLI, Nilcéia Cleide da Silva, **Mulheres Compositoras – elenco e repertório**, São Paulo: Roswitha Kempf, 1987. 331p

BEAUVOIR, Simone, **O Segundo Sexo, 2 – A experiência Vivida**, trad. Sérgio Milliet, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 500p

BOSI, Ecléa, **O Tempo Vivo da Memória – ensaios de psicologia social**, 2° ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. 219p

BOURDIEU, Pierre, **A economia das trocas simbólicas**, introdução, organização e Sérgio Micelli, 5° ed. São Paulo : Perspectiva, 2004. 424p

_____, **A Dominação Masculina**, tradução Maria Helena Kühner, 3° ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. 158p

_____, **A Produção da Crença – contribuição para uma economia dos bens simbólicos**, tradução Guilherme João de Freitas Teixeira e Maria da graça Jacintho Setton, São Paulo: Zouk, 2004. 220p

BOWER, Jane e TICK, Judith, **Women Making Music – The Western Art tradition, 1150 – 1950**, Illinois, USA: Illini Books Edition, 1987. 409p

CONTIER, Arnaldo D. , **Música e ideologia no Brasil**, 2° ed. São Paulo: Novas Metas, 1978. 50p

DEMO, Pedro, **Metodologia Científica em ciências sociais**, 3° ed. São Paulo: Atlas, 1995. 294p

FAUSTO, Boris, **História do Brasil**, ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento e Educação, 2004. 664p

GEERTZ, Clifford, **A Interpretação das Culturas**, Rio de Janeiro : LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1989. 213p

GIRON, Luiz Antônio, **Minoridade Crítica - a ópera nos teatros e nos folhetins da corte: 1826 - 1881**, São Paulo: Edusp, 2002. 402p

GUTIÉRREZ, Rachel, **O Feminismo é um Humanismo – o sentido libertário da luta da mulher**, Rio de Janeiro: Edições Antares; São Paulo, Nobel, 1985. 135p

GRIFFITHS, Paul, **A Música Moderna- uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1978. 206p

HALSTEAD, Jill, **“The women composer: Creativity and Gendered Politics of Musical Composition**, Publishing Limited, Hants, England, 1997. 286p

HOBSBAWN, Eric, **A Era dos Extremos – o breve século XX**, São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 598p

KATER, Carlos, **Eunice Katunda – Musicista brasileira**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001. 176p

_____, **Música Viva e H. J. Koellreutter – movimentos em direção à modernidade**, São Paulo, ed. Musa Atravez /2001. 371p

LOPES, Maria Immacolata V., POBLACIÓN, Dinah de Aguiar e VIÁ, Sarah Chucid da, **O mercado de trabalho em Comunicações e Artes e os profissionais formados pela ECA nas décadas de 70 e 80**, São Paulo: USP – BID e CNPq, 1992. 215p

MANNHEIM, Karl. **Sociologia**. Coleção Os Grandes Cientistas Sociais (organizadora Foracchi, M.M.). São Paulo: Ática, 1982. 216p

MARIZ, Vasco, **História da Música no Brasil**, 6º ed. Ampliada e atual. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 470p

NEVES, José Maria, **Música Contemporânea Brasileira**, São Paulo, ed. Ricordi Brasileira, 1981. 200p

OLIVEIRA, Jocy, **Dias e Caminhos – seus mapas e partituras**, Rio de Janeiro: Imprinta, 1984. 162p

ORTIZ, Renato, **A Moderna Tradição Brasileira**, São Paulo: Brasiliense, 1988. 224p

_____, **Pierre Bourdieu – sociologia**, São Paulo: Editora Ática S. A., 1994. 172p

PINTO, Louis, **Pierre Bourdieu e a Teoria do Mundo Social**, trad. Luiz Alberto Monjardim, Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000. 191p

PONTES, Heloísa **Destinos Mistos: os críticos do grupo clima em São Paulo 1940 – 1968**, São Paulo: Cia das Letras, 1998. 297p

SADER, Emir, **Século XX - uma biografia não-autorizada – o século do imperialismo**, ed. Fundação Perseu Abramo, 2000. 144p

SALLES, Paulo de Tarso, **Aberturas e Impasses – o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970 – 1980**, São Paulo: Editora UNESP, 2005. 263p

SANTOS, Boaventura de Sousa, **Pela Mão de Alice – o social e o político na pós-modernidade**, São Paulo: Cortez, 1995. 348p

WISNIK, Miguel José, **O coro dos Contrários – a música em torno da semana de 22**, ed. Livraria Fuás Cidades, São Paulo S. P., 1983. 188p

WOOLF, Virginia, **As Ondas**, trad. Lya Luft. 2º ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004. 222p

Artigos

BORDO, Susan, A Feminista como o outro. **Estudos Feministas** – CFH/UFSC vol8 n.1/20, 2000 pp. 10 – 29.

BOSI, Alfredo, Cultura como tradição. **Cultura Brasileira – Tradição –Contradição**, Jorge Zahar Editor/ Funarte, Rio de Janeiro, 1987.

CASTRO, Mary Garcia, Gênero e poder. Leituras transculturais – quando o sertão é mar, mas o olhar estranha, encalha em recifes. In: Maria Lygia Quartim de Moraes (org.), **Cadernos Pagu – Desdobramentos do Feminismo**, Campinas: UNICAMP, 2001, pp. 49 – 77.

D'INCAO, Maria Ângela, Mulher e Família Burguesa. In: PRIORI, Mary Del (org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). **História das Mulheres no Brasil**, – 2. Ed. – São Paulo: Contexto, 1997.

ESPERIDIÃO, Neide, Conservatórios e Programas sob Novas Diretrizes. **ANNAIS do XIIIº Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM**, Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2001 pp. 408 – 416.

FERRAZ, Silvio, Composição Musical e Pesquisa na Universidade Brasileira. **ANNAIS do XIIIº Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM**, Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2001 pp. 24 – 26.

GARCIA, Denise, Modelos Perceptivos na Música Eletroacústica. **ANNAIS do XIIIº Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM**, Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2001 pp. 155 – 160.

GUBERNIKOFF, Carole, Implicações Estéticas das Tendências da Música Contemporânea nos anos 70 e 80. **ANNAIS do XIº Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM**. Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 1998 pp.

HENTSCHKE, Liane, PASCOAL, Maria Lúcia e OLIVEIRA, Alda, Diretrizes Curriculares: Novas perspectivas para os cursos de graduação em música no Brasil. **ANNAIS do VIIº Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM**, São Paulo: Instituto de Artes da UNICAMP, USP e UNESP, 1994 pp. 52-53.

HIRATA, Helena, Globalização e divisão sexual do trabalho. **Cadernos Pagu**, 17/18, 2001/02.

IAZZETTA, Fernando, Reflexões sobre a Música e o Meio. **ANNAIS do XIIIº Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM**, Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2001 pp. 200 – 210.

_____, O Fonógrafo, o Computador e a Música na Universidade Brasileira. **ANNAIS do Xº Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM**, Goiânia, 1997.

KATER, Carlos, Educação Musical – cadernos –especial de Koellreutter. **Atravez/ EM-UFEMG/FEA**, Belo Horizonte, 1997.

LOURO, Guacira Lopes; Mulheres na Sala de Aula. **História das Mulheres no Brasil**, Mary del Priore (org.); Carla Bassanezi (coord. de textos). 7 ed. – São Paulo: Contexto, 2004.

LÜHNING, Angela Elizabeth, Reflexões Sobre Etnomusicologia no Universo de Ensino e Pesquisa nas Universidades Brasileiras. **ANNAIS do XIIIº Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM**, Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2001 pp. 60 – 65.

MALUF, Marina e MOTT, Maria Lúcia, Recônditos do Mundo Feminino. **História da Vida Privada no Brasil – República : Belle Époque à era do Rádio, vol 3**, São Paulo : Companhia das Letras, 2002. 724p

MITCHELL, Juliet e OAKLEY, Ann, What is Feminism?, **Oxford UK e Cambridge USA** : Basil Blackwel, 1986, 34-48.

PESANHA, José Américo Motta, Cultura como Ruptura. **Cultura Brasileira – Tradição – Contradição**, Jorge Zahar Editor/ Funarte, Rio de Janeiro, 1987. 152p

SCHWARZ, Roberto, Nacional por Subtração. **Cultura Brasileira – Tradição – Contradição**, Jorge Zahar Editor/ Funarte, Rio de Janeiro, 1987. 152p

SEKEFF, Antônio Eduardo e Maria de Lourdes, Os Dês-caminhos do Festival Música Nova. **Anais do V Encontro de Musicologia Histórica – Musicologia histórica brasileira: integração e sistematização, Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música**, 2004. pp.267 – 279.

SOUZA, Candice Vidal e, BOTELHO, Tarcício Rodrigues, Modelos Nacionais e Regionais de Família no Pensamento Social Brasileiro. In **Estudos Feministas, CFH/CCE/UFSC, vol. 9n.2/2**. 2001, 651p

TACUCHIAN, Ricardo, Duas décadas de Música de Concerto no Brasil: Tendências e Estéticas. In **ANNAIS do XIº Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM**, Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 1998 pp. 148 – 149.

TELLES, Norma, Mary Del Priori (org.); Carla Bassanezi (coord. de textos), Escritoras, escritas, escrituras. In **História das Mulheres no Brasil**. – 2. Ed. – São Paulo: Contexto, 1997. 401-443, 678p

Teses e dissertações:

CONTIER, Arnaldo Daraya, **Brasil Novo – música, nação e modernidade: os anos 20 e 30**, 1986. Tese (Livre Docência em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo 1986.

NEIVA, Tânia Mello, **Eunice Katunda – análise comparativa entre duas peças para piano solo representativas de duas fases diferentes da compositora: Sonatina 1946/1965 e Sonata de Louvação (1958-60)**, 2002, 203p Monografia (Iniciação Científica, sob a orientação da Prfa. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia, financiada pela FAPESP) - Institutro de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

ZERON, Carlos Alberto de M. Ribeiro, **Fundamentos Histórico-Políticos da música**

nova e da música engajada a partir de 1962: O Salto do Tigre, 1991. Dissertação (Mestrado em História Social sob a orientação do Prof. Dr. Arnaldo D. Contier) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

Documento disponível em meio eletrônico

Artigos e/ou matérias de jornal

ANTUNES, Jorge, A música Eletroacústica no Brasil, **GAS Grupo de Artes Sônicas-Electroacoustic Music**. Disponível em: <http://www.artnet.com.br/~pmotta/meletbra.htm>
http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=6&titulo=Dizem_que_a_critica_acabou;_so_se_foi_quando_o_verao_chegou
GIRON, Luis Antônio, Dizem que a crítica acabou, só se foi quando o verão chegou. **Digestivo Cultural**, Mai/2002. Disponível em:

MARTINS, Carlos Benedito, O Ensino Superior Brasileiro nos anos 90, **São Paulo Perspectiva**, Vol 14 no 1, Jan/Mar/2000. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392000000100006

PALOMBINI, Carlos, Música Lésbica e Guei, de Ohilip Brett e Elizabeth Wood: apontamentos de tradução. **PER MUSI - Revista de Performance Musical**, vol 8 157-164, jul/dez/2003. Disponível em:
http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/08/num08_resenha1.pdf

RAGO, Margareth, Globalização e Imaginário Sexual, ou Denise está Chamando. **Gueish - Entretexos Entresexos** n 2 1998. Disponível em:
<http://lite.fae.unicamp.br/grupos/geish/geirevis2.html>

_____, Os feminismos no Brasil: dos “anos de chumbo” à era global. **Cadernos AEL** n 3 / 4 1995/1996. Disponível em: http://www.ifch.unicamp.br/ael/website-ael_publicacoes/cad-3/Artigo-1-p11.pdf

VAIDERGORN, José, Uma Perspectiva da Globalização na Universidade Brasileira. **Cadernos Cedes**, vol 21, n 55, Nov/ 2001 http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32622001000300006&lng=pt&nrm=iso

Documento de Acesso exclusivo por meio eletrônico

MOTTA, Paulo, Site sobre música eletrônica e eletroacústica. Disponível em: www.artnet.com.br/~pmotta/museletr.htm

MOVIMENTO, Revista eletrônica especializada em música erudita no Brasil. Disponível em :<http://www.movimento.com/>
<http://www.movimento.com/festivais.asp>;
<http://www.movimento.com/cursos.asp>;
<http://www.movimento.com/concursos.asp>.

OLIVEIRA, Jocy, **Jocy de Oliveira Home page**. Disponível em: <http://www.jocydeoliveira.com>

OYENS, Tera de Marez, **Music of Women Composers in Rio de Janeiro**. Disponível em <http://music.acu.edu/www/iawm/articles/feb94/oyens2.html>

CITYBRAZIL, sítio eletrônico especializado em mapas do Brasil e informações sobre as regiões do país. Desde 1998. Disponível em: www.citybrazil.com.br/mg/regioes/itajuba

MinC, Ministério da Cultura, sítio eletrônico do Ministério da Cultura do Brasil. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/>
<http://www.cuca.org.br/musicabrasilia.htm> e
<http://www.minc.gov.br/projsb.htm>

ORQUESTRA PETROBRÁS SINFÔNICA, sítio eletrônico da Orquestra Petrobrás Sinfônica, disponível em: <http://www.petrobrasinfonica.com.br/>

ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA, sítio eletrônico da Orquestra Sinfônica Brasileira, disponível em: <http://www.osb.com.br/>

ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO, sítio eletrônico da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, Disponível em: <http://www.osesp.art.br/portal/home.aspx>

SOCIEDADE BRASILEIRA DE MÚSICA, sítio eletrônico da Sociedade Brasileira de Música. Disponível em: www.sbm.org.br

SOCIEDADE DE MÚSICA ELETROACÚSTICA BRASILEIRA, sítio eletrônico da Sociedade de Música Eletroacústica Brasileira. Disponível em: <http://www.sbme.com.br/>

CDs

GARCIA, Denise, **A casa do Poeta**. São Paulo: Estúdio Santa Marcelina com apoio FAPESP e FAEP/UNICAMP, 2003.

OLIVEIRA, Jocy, **As Malibrans**. Rio de Janeiro: Spectra Produções Artísticas, distribuído por OODiscs, Estados Unidos, RioArte Digital/ABM Digital, 2003.

_____, **Ilud Tempus**. Rio de Janeiro: Spectra Produções Artísticas, com apoio da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Música e Conservatório Brasileiro de Música, 1995.

_____, **Inori – A Prostituta Sagrada**. Rio de Janeiro: Spectra Produções Artísticas, gravado ela ReR, Inglaterra, com financiamento da RioArte, prefeitura do Rio de Janeiro, 1993.

REZENDE, Marisa, **Música de Câmera**. São Paulo: Laboratório de Acústica Musical e Informática ECA/USP, 2003.

Artigos de Jornais e Revistas

Foram consultados os acervos pessoais das compositoras Denise Garcia e Maria Helena Rosas Fernandes e os acervos da Biblioteca do Centro Cultural São Paulo – acervo *Oneyda Alvarenga*, da Biblioteca Mário de Andrade, da Biblioteca Nacional. Em alguns artigos não foram possíveis localizar a data. Neste caso adotamos a sigla SD – sem data.

AUGUSTO, Sérgio, Brasil comemora hoje 70 anos do rádio. **Folha de São Paulo**, São Paulo 20/04/1993, Folha Ilustrada, 4-5

BOULEZ, Pierre, A difícil sonoridade da música contemporânea. trad. De Inês Autran Dourado. **O Estado de São Paulo**, São Paulo 05/12/1999.

BYINTON, Elisa, A Orquestra Morena de John Neschling. **Bravo**, São Paulo 08/1999.

CAMBARÁ, Isa, Uma comemoração de alto nível. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 14/09/1987.

_____, Wachitz, 40 anos com a Sinfônica Brasileira. **Folha de São Paulo**, São Paulo 10/04/1980, Folha Ilustrada, 35

CESAR, João Batista, Música dos índios é tema de pesquisa. **Correio Popular de Campinas**, Campinas 20/09/1993.

COELHO, João Marcos, Jocy, a criação sonora num momento de sucesso. **Folha de São Paulo**, São Paulo 17/01/1982.

_____, O computador é a estrela do show. **Folha de São Paulo**, São Paulo 08/06/1984. Folha Ilustrada, 47

_____, O duplo destino da música concreta. **Folha de São Paulo**, São Paulo 23/08/1978. Folha Ilustrada, 34

_____, O impacto dos sons para tempos de crise. **Folha de São Paulo**, São Paulo 28/08/1983. Folha Ilustrada, 7º Caderno, 64

_____, Os reprimidos sons do futuro. **Folha de São Paulo**, São Paulo 06/05/1984. Folha Ilustrada, 8º Caderno, 67.

COELHO, Sérgio Salvia, Performance confere magnetismo a ‘Kelbilim’. **Folha de São Paulo**, São Paulo 27/01/2005. Folha Ilustrada, E6

CORREIO POPULAR, A mímica corporal de Luiz Otávio Burnier, Campinas, (não foi possível localizar a data)

_____, Aberto o 4º Festival de Dança de Campinas. **Correio Popular**, Campinas 05/11/1986.

_____, Campinas esbanja talento no SESC. **Correio Popular**, Campinas, 16/06/1988.

_____, Compositores de Campinas ganham prêmio de música erudita. **Correio Popular**, Campinas 02/08/1979.

_____, Convivência de várias linguagens artísticas. **Correio Popular**, Campinas 26/09/1989.

_____, Maria Helena Rosas Fernandes. **Correio Popular**, Campinas 30/09/1979.

DIÁRIO DO POVO, Dança brasileira na Alemanha. **Diário do Povo**, Campinas, (sd).

_____, Um trem antropofágico sai da Paulicéia e vai até a Amazônia. Quem vai? **Diário do Povo**, Campinas (SD).

FALCÃO, Aluizio, A realidade e a magia do rádio. **O Estado de São Paulo**, São Paulo 25/09/2004.

FERREIRA, Cláudio, A música feita de eletricidade. **Correio Brasiliense**, Brasília 09/09/1994.

FILHO, Antônio Gonçalves Filho, “Guarani” mostra corpo e não canta ópera. **Folha de São Paulo**, São Paulo 08/09/1986. Folha Ilustrada 28

_____, Cultura FM faz série para compositoras. **O Estado de São Paulo**, São Paulo 06/03/1992.

FOLHA DE SÃO PAULO, Dança Nova. Folha de São Paulo. **Folha de São Paulo**, São Paulo 04/02/1992.

_____, Nós quisemos mudar tudo, afirma Gilberto. **Folha de São Paulo**, São Paulo 26/06/1988.

FOLHA DA TARDE, O Guarani, de cara nova e mais romântico. **Folha da Tarde**, São Paulo 08/09/1986.

FUSER, Fausto, Neste “O Guarani” valem as intenções. **Revista Visão**, São Paulo (sd).

GALLACCI, Fábio, De Campinas para os EUA – Sinfônica da Universidade da Flórida executa na próxima quinta-feira a obra WANI-A’AMA, de Maria Helena Rosas Fernandes. **O Plural**, Campinas 04/10/1998.

GARCIA, Denise, A flora brasileira musicada por Almeida Prado. **Jornal da Tarde**, São Paulo 17/10/1978.

_____, Leia sobre a obra de Messiaen, antes de ir ao concerto do MASP. **Jornal da Tarde**, São Paulo 10/09/1977.

_____, Mozart é executado pela pianista Stelina Epstein às 21h, no MASP. **Jornal da Tarde**, São Paulo 18/11/1977.

_____, Ninguém para ver os concertos da Cidade Universitária. **Jornal da Tarde**, São Paulo 24/01/1978.

_____, O festival de música, em Santos. **Jornal da Tarde**, São Paulo 10/09/1977.

_____, O Waverly Consort e a música da Renasença. No Municipal, às 21h. **Jornal da Tarde**, São Paulo 05/07/1978.

_____, Som brasileiro, erudito e contemporâneo. **Jornal da Tarde**, São Paulo

23/09/1978.

_____, Um desencontro nos Encontros da Primavera. **Jornal da Tarde**, São Paulo 09/10/1978.

GARCIA, Lauro Lisboa, A arte desconhecida das mulheres compositoras. **O Estado de São Paulo**, São Paulo 06/03/1992.

HORTA, Luiz Paulo, Jean-Jacques Nattier e a semiologia musical. **O Globo**, Rio de Janeiro 02/05/2005.

_____, Os 90 anos de Koellreutter na Baden Powell. **O Globo**, Rio de Janeiro 29/08/2005.

JACOMINO, Dalen, Compositoras Brasileiras – vencer a grande indiferença do público. **Correio Popular**, Campinas (sd)

JORNAL DA BAHIA, Festival de Arte Bahia 79 – No meio de tantos homens Maria Helena ganhou o II Concurso de Composição. **Jornal da Bahia**, Salvador 10/07/1979.

JORNAL DA TARDE, 1911:os novos caminhos. E até hoje eles são lembrados. **Jornal da Tarde**, São Paulo 07/02/1981. Caderno de Programas e Leituras

_____, A Fascinante Captura dos Sons de Susana Baron. **Jornal da Tarde**, São Paulo 12/04/1980.

_____, Cultura Artística – o diletantismo a serviço da arte. E São Paulo agradece. **Jornal da Tarde**, São Paulo 11/09/1987.

_____, Mozart, Strauss, Schubert... festejando os 75 anos da Cultura Artística. **Jornal da Tarde**, São Paulo 11/09/1987.

_____, Peri e Ceci, perdidos na selva. **Jornal da Tarde**, São Paulo 22/09/1986.

KOELLREUTTER, H. J., Nosso tempo de sons em mutação. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 03/10/1982. Folha Ilustrada, 7^o Caderno, 56.

LIMA, Roni, Espetáculo leva universo feminino ao palco. **Folha de São Paulo**, São Paulo 10/06/1994. Folha Ilustrada, E 5-8

MAIA, Mônica, Música eletroacústica ganha série de Cds. **Folha de São Paulo**, São Paulo 05/01/1996. Folha Ilustrada 5-4

MEGDALIA, Júlio, Manifesto Música Nova mantém universalidade. **O Estado de São Paulo**, São Paulo 01/06/1996.

METZGER, Heinz-Klaus, A Música na Sociedade do Entretenimento. **Folha de São Paulo**, São Paulo 27/04/1986. Folha Ilustrada, 9º Caderno 103

MIGUEL, Maria Claudia, A polifonia bororo de Helena. **Correio Popular**, Campinas 25/08/1999.

_____, De malas prontas – compositora radicada em Campinas participa de um ciclo sobre música brasileira na Itália. **Correio Popular**, Campinas 15/03/2001.

MOSTALO, Edécio, Uma adaptação desastrosa. **Folha de São Paulo**, São Paulo 16/09/1986. Folha Ilustrada

NATALI, João Batista, Jocely conta o mito da prostituta sagrada. **Folha de São Paulo**, São Paulo 11/12/1995. Folha Ilustrada 5-6

O ESTADO DE SÃO PAULO, A programação musical alternativa da USP. **O Estado de São Paulo**, São Paulo 18/10/1979.

_____, Cultura Artística, a partir de 1912. **O Estado de São Paulo**, São Paulo 04/12/1985.

_____, E o rádio iniciou suas atividades no Rio:1923. **O Estado de São Paulo**, São Paulo 23/04/1983.

_____, Música e Computadores no simpósio. **O Estado de São Paulo**, São Paulo 08/09/1978.

_____, No palco, um Guarani de roupa nova. **O Estado de São Paulo**, São Paulo 07/09/1986.

_____, O Guarani, em nova versão, unindo o romance e a ópera. **O Estado de São Paulo**, São Paulo 24/05/1986.

_____, Os outros ídolos que o rádio ajudou a criar nos anos 50. **O Estado de São Paulo**, São Paulo 18/10/1979.

_____, Projeto de dança estréia Grupo Totem. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 04/02/1992.

PADILHA, Moacyr, Música de Vanguarda. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro 06/08/1961.

PENTEADO, Sílvia, Cultura e arte. Ou Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo 13/09/1987.

PORTO, Regina, Manifesto de vanguarda completa 25 anos. **Folha de São Paulo**, São Paulo 26/06/1988.

REVISTA AROUND, Um novo Guarani. **Revista Around**, São Paulo 06/1986.

SAMPAIO, João Luiz, Quarteto resgata dedicação ao repertório brasileiro. **O Estado de São Paulo**, São Paulo 10/03/2005.

_____, Sinfônica da USP, em nova fase. **O Estado de São Paulo**, São Paulo 04/03/2003.

SANCHES, Ligia, No Masp, dois concertos de música eletroacústica. **Folha de São Paulo**, São Paulo , 01/04/1982.

SANTOS, Suzamara, Marília de Dirceu vira ópera. **Diário do Povo**, Campinas 08/09/1995.

SOARES, Heloísa, Mulheres dão a nota em música erudita. **Shopping News**, São Paulo, 22/07/1962.

SQUEFF, Enio, Na pauta, Manifesto Música Viva. **Folha de São Paulo**, São Paulo 13/10/1979. Folha Ilustrada, capa

TRAGTENBERG, Lívio, As propostas ficaram no papel. **Folha de São Paulo**, São Paulo 26/06/1988.

Fontes Documentais:

Catálogos e programas:

Foram consultados acervo pessoal de programas de Denise Garcia, Maria Helena Rosas Fernandes, Marisa Rezende e Vânia Dantas Leite. Além deles foram consultados:

VIVaMÚSICA, (Rio de Janeiro, RJ), **ViVaMúsica 2002** - anuário, Rio de Janeiro, 2002,

210p.

_____, (Rio de Janeiro, RJ), **ViVaMúsica 2003** - anuário, Rio de Janeiro, 2003, 200p.

_____, (Rio de Janeiro, RJ), **ViVaMúsica 2002** - anuário, Rio de Janeiro, 2004, 207p.

CONCERTO, (São Paulo, SP), **Especial revista Concerto 1995 a 1998 – principais eventos na música no Brasil**, São Paulo, 1995-1998

III ENCONTRO Internacional de Mulheres Compositoras, (Poços de Caldas, MG) **III Encontro Internacional de Mulheres Compositoras** - programa, Poços de Caldas, 22-25/01 de 2004.

XVI BIENAL de Música Brasileira Contemporânea, (Rio de Janeiro, RJ), **XVI Bienal de Música Brasileira Contemporânea** -programa, Rio de Janeiro 4-13/11 de 2005.

MUSICON, (Campinas, SP), **MUSICON Guia da Música Contemporânea Brasileira 1996** - guia, Campinas, CDMC/UNICAMP, 1996

_____, (Campinas, SP), **MUSICON Guia da Música Contemporânea Brasileira 1998** - guia, Campinas, CDMC/UNICAMP, 1998

_____, (Campinas, SP), **MUSICON Guia da Música Contemporânea Brasileira 2005** - guia, Campinas, CDMC/UNICAMP, 2005

GUIA DO MERCADO Brasileiro da Música, (São Paulo, SP), BOULAY, Marinilda Bertolete (org.). **Guia do Mercado Brasileiro da Música 2005** - guia, São Paulo / IMESP, 2005.