

A presença das mulheres nos *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea (CLAMC)*

The Presence of Women in the Latin American Contemporary Music Courses (CLAMC)

Eliana Monteiro da Silva

Universidade de São Paulo

E-mail: ms.eliana@usp.br

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9015656227113440>

 Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-8505-8222>

Amilcar Zani

Universidade de São Paulo

E-mail: amilcarzani@gmail.com

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4027335725395380>

 Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9112-5444>

Recebido em: 23/11/2023

Aprovado em: 22/12/2023

RESUMO

Este artigo vem divulgar os resultados de uma pesquisa realizada entre 2020 e 2023 acerca da atuação das mulheres nos *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea* (CLAMC), realizados anualmente em cinco países da América Latina – sendo um deles o Brasil –, entre 1971 e 1989. O objetivo da pesquisa foi levantar hipóteses e suscitar debates acerca dessa participação a partir de dados quantitativos e qualitativos que observaram mulheres em cinco áreas específicas: composição, interpretação, autoria de obras, docência e discência. Um artigo anterior sobre o tema foi publicado por esta revista no primeiro ano de investigação, 2020, e exibiu resultados parciais comparativos à presença masculina em tais categorias nos eventos citados. O texto atual busca dar uma visão mais completa sobre o tema, incluindo a análise de uma obra de compositora apresentada durante os CLAMC.

PALAVRAS-CHAVE:

Mulheres; *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea*; Música Latino-americana; Questões de Gênero.

ABSTRACT

This article brings results of a survey carried out between 2020 and 2023, about the presence of women in the *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea* (Latin American Contemporary Music Courses), or CLAMC, held annually in five Latin American countries – one of them being Brazil –, between 1971 and 1989. The objective of the research was to raise hypotheses and spark debates about this participation, based on quantitative and qualitative data that observed women in five specific areas: composition, interpretation, authorship of works, teaching and learning. A previous article on the topic was published by this magazine in the first year of investigation, 2020, in which it presented partial comparative results to the male presence in such categories in the aforementioned events. The current text seeks to give a more complete view of the topic, including the analysis of a woman composer's work presented during the CLAMC.

KEYWORDS:

Women; *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea*; Latin American Music; Gender Issues.

1. Introdução, ou Do Projeto de Pesquisa

A pesquisa que fornece material para o presente artigo foi iniciada em 2020, junto ao Departamento de Música e à Comissão de Pesquisa da ECA-USP. Intitulada *Um olhar analítico sobre a atuação das mulheres nos Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea (CLAMC)*, propunha em seu projeto:

(...) investigar, quantitativa e qualitativamente, a presença ativa de mulheres no contexto de um dos principais ciclos de eventos ocorridos na América Latina durante o século XX para a formação e informação de musicistas em torno da música erudita de vanguarda: os *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea* (Silva 2020, 5)¹.

A justificativa para tal empreendimento foi a importância que os CLAMC – cursos de férias em que estudantes e profissionais da área musical compartilhavam aulas, ensaios, concertos e outras atividades de formação em formato de “acampamento”, em locais designados para esse fim –, adquiriram como centro de experimentação, atualização, troca de saberes e reflexões sobre a condição musical e cultural da América Latina na segunda metade do século XX, especialmente nas décadas de 1970 e 1980. Declarações de ex-participantes, assim como materiais de imprensa, entre outras fontes², aguçaram a curiosidade científica acerca do quanto, e de que maneira, as mulheres teriam participado deste processo. Hoje, sabe-se que

(...) os cursos tiveram influência marcante na vida e formação de importantes compositores e compositoras do continente, numa época em que a música erudita ocidental vivenciava mudanças estruturais e paradigmáticas. Intérpretes, regentes e pesquisadores(as) também puderam usufruir do intercâmbio de informações propiciado pelos cursos através do contato com profissionais de diversas partes do mundo, ampliando um panorama que se encontrava restrito para aqueles e aquelas que não tinham oportunidade de estudar nos grandes centros metropolitanos do Hemisfério Norte (Silva e Zani 2020, 106).

Os CLAMC foram inicialmente sediados no Uruguai, com edições posteriores no Brasil, Argentina, República Dominicana e Venezuela. Tiveram em seu total quinze edições,

¹ Silva, Eliana Monteiro da. *Projeto de pesquisa de Professor(a) Colaborador(a)*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2020. Inédito.

² Conferir artigos de Gordon Mumma (1986), Eduardo Cáceres (1989), Coriún Aharonián (1990; 2006), Eckhard Roelke (1992), Gilberto Mendes (1994), Dieter Schnebel (1996), Violeta Hemsy de Gainza (2004), entre outros, na seção *Anexos* da compilação de Graciela Paraskevaídís (2009-2014).

ocorridas anualmente (com raras exceções)³ entre 1971 e 1989. Sua idealização e materialização se devem ao compositor e musicólogo uruguaio Coriún Aharonián (1940-2017), que havia participado de eventos desta natureza em Darmstadt, Alemanha, em anos prévios. Seu objetivo era proporcionar aos estudantes deste continente uma vivência similar à que ele tivera na Europa⁴.

Os *Internationale Ferienkurse für Neue Musik*, também chamados informalmente de "Cursos de Darmstadt" pela comunidade musical brasileira, deram origem a uma grande produção literária sobre os rumos e possibilidades que a música encampou após a Segunda Guerra Mundial⁵. Os *Ferienkurse* também inspiraram uma pesquisa quantitativa e qualitativa sobre a participação de mulheres em relação à de homens no ano em que se comemorou os 70 anos de sua criação – intitulada *GRID: Gender Research In Darmstadt*⁶. A pesquisadora encarregada de chefiar esta operação foi Ashley Fure.

A pesquisa de Ashley Fure observou itens como: composições apresentadas de autoria de mulheres e homens; 10 artistas mais programados(as) entre mulheres e homens no mesmo período; prêmios de composição dados a cada gênero; percentagem de professoras de composição; percentagem de mulheres participantes e compositoras programadas. Com base neste documento, a presente investigação observou os cinco itens citados anteriormente: composição, interpretação, autoria de obras (mesmo em gravações), docência e discência.

Gráficos foram realizados para possibilitar a visualização das curvas relativas à quantidade de mulheres e homens em cada quesito edição por edição, bem como um gráfico geral, final, contendo todos os anteriores⁷.

³ As exceções se deram nos anos 1973, 1983, 1987 e 1988. (Cf.: Paraskevaídis 2009-2014).

⁴ Entretanto, a ideia era usar os Cursos de Darmstadt como modelo e, ao mesmo tempo, contramodelo, assumindo uma postura decolonial (Cf.: Paraskevaídis 2009-2014).

⁵ Vide publicações como Beal 2006; Iddon 2013; Silva 2013; Silva 2015 etc.

⁶ A pesquisa encomendada pelo Instituto Goethe e pelo *Internationales Musikinstitut Darmstadt* (IMD) foi disponibilizada em

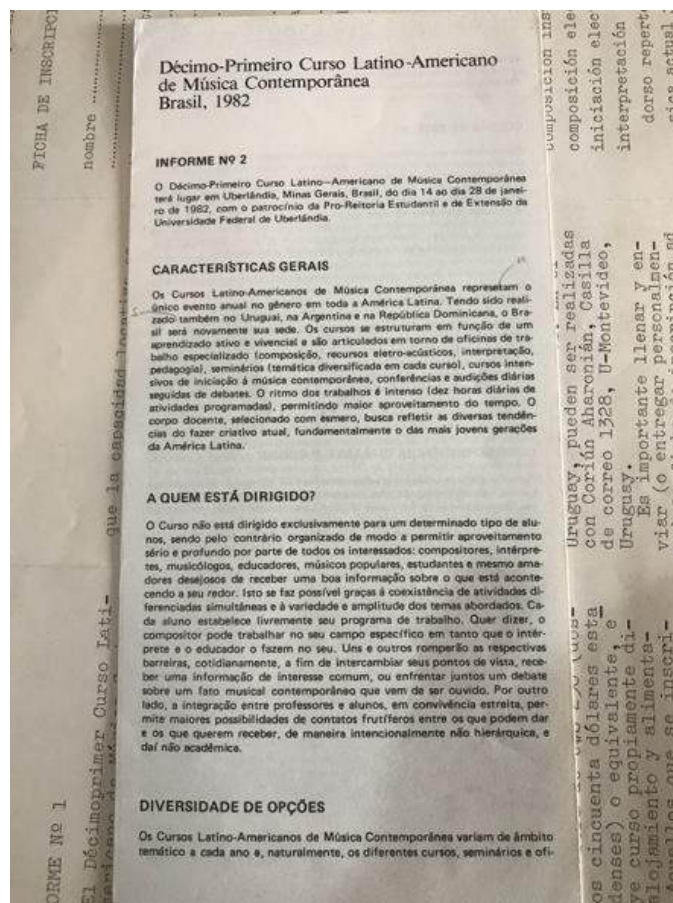
https://griddarmstadt.files.wordpress.com/2016/08/grid_gender_research_in_darmstadt.pdf.

⁷ Alguns dos gráficos aqui apresentados foram mostrados na oficina "A presença das mulheres no universo da música erudita contemporânea", no contexto do 55º Festival Música Nova Gilberto Mendes. Cf.:

<https://youtu.be/S5P7RrttB30>.

2. Dos Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea (CLAMC)

Figura 1 - Material de divulgação do CLAMC XI, realizado no Brasil em 1982.



Fonte: Arquivo FAAP.

O registro das quinze edições dos CLAMC – com circulares referentes às etapas de organização de cada curso, listas de inscritos(as), docentes convidados(as), obras apresentadas e, após a realização, críticas e reportagens sobre os eventos –, foi cuidadosamente revisto e compilado em uma publicação da compositora e musicóloga argentina e uruguaia (como se autodefinia) Graciela Paraskevaídís (1940-2017). A publicação, disponibilizada pelo site www.latinoamerica-musica.net, de que Graciela era editora, intitulava-se *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea. Una documentación* (Paraskevaídís 2009-2014).

Graças a este material, os autores deste artigo puderam ter acesso, desde o início da investigação, em 2020, a informações precisas acerca de como tudo começou, em

que ritmo se desenvolveu o projeto de Coriún, como os eventos se tornaram itinerantes e, principalmente, como chegaram a ter seis edições realizadas no Brasil, país que mais vezes sediou os CLAMC⁸. Posteriormente, em 2022, foi realizada uma visita à *Fundación Archivo Aharonián-Paraskevaídís* (FAAP) em Montevideu (UY), que possibilitou o registro fotográfico de muitos dos documentos citados por Graciela em sua compilação, como é o caso do material de divulgação que aparece na figura 1.

2.1. Tudo começou...

Como foi dito anteriormente, os CLAMC foram idealizados e postos em prática por Coriún Aharonián, que contou com a colaboração e apoio de seu ex-professor e então colega de composição Héctor Tosar (1923-2002), da *Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea* (ligada à *International Society for Contemporary Music* - ISCM), além de colegas como o brasileiro José Maria Neves (1943-2002), que futuramente presidiria as edições em seu país, o argentino Mariano Etkin (1943-2016), com quem discutiu as bases possíveis do projeto quando ambos se encontravam na Europa, e integrantes do que seria a equipe organizadora, como:

(...) o compositor, pianista e docente uruguaio Miguel Marozzi, a pianista e docente uruguaia María Teresa Sande, o compositor, engenheiro de som e docente uruguaio-brasileiro Conrado Silva, a compositora e pianista dominicana Margarita Luna, o compositor, musicólogo e docente venezuelano Emilio Mendoza, o compositor, maestro, docente e pesquisador boliviano Cergio Prudencio (Paraskevaídís 2014, 1)⁹.

A este grupo se uniria, em 1976, Graciela Paraskevaídís, inicialmente como secretária adjunta e, posteriormente, como parte da equipe organizadora internacional permanente até a última edição dos CLAMC, em 1989. O objetivo principal era colocar a comunidade musical latino-americana em contato com o que acontecia no mundo (leia-se, nos países do chamado Primeiro Mundo) em termos de técnicas, estéticas e possibilidades, fornecendo-

⁸ Outras cinco edições foram realizadas no Uruguai, duas na Argentina, uma na República Dominicana e uma na Venezuela.

⁹ No original: “(...) el compositor, pianista y docente uruguayo Miguel Marozzi, la pianista y docente uruguaya María Teresa Sande, el compositor, ingeniero de sonido y docente uruguayo-brasileño Conrado Silva, la compositora y pianista dominicana Margarita Luna, el compositor, musicólogo y maestro venezolano Emilio Mendoza, el compositor, director, docente e investigador boliviano Cergio Prudencio”.

Ihe a mais ampla formação através do trabalho com docentes capacitados de todas as partes do globo. De acordo com Teresinha Rodrigues Prada Soares (2004, 4), aproximadamente “70 compositores – entre nativos e nativas da América Latina, África, Ásia, Europa e Estados Unidos” estiveram presentes.

Além de inspirados pelos *Internationale Ferienkurse für Neue Musik*, de Darmstadt, os CLAMC também tinham por tarefa preencher a lacuna deixada pelo fim do *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales* do Instituto Di Tella (CLAEM), localizado em Buenos Aires (AR), que promoveu intercâmbios em âmbito internacional de 1961 a 1971 por meio de bolsas bianuais. Assim como aquele, o projeto dos CLAMC pretendeu promover diálogos entre áreas artísticas diversas, assumindo uma postura periférica e decolonial.

Neste ambiente, os *Cursos* tiveram a seguinte trajetória:

CLAMC I: Cerro del Toro, Uruguai, 8 a 22/12/1971. Héctor Tosar (presidente), Coriún Aharonián (secretário executivo), María Teresa Sande (secretária adjunta), Conrado Silva, (tesoureiro).

CLAMC II: Cerro del Toro, Uruguai, 13 a 22/12/1972. Héctor Tosar (presidente), Coriún Aharonián (secretário executivo), Conrado Silva (sucedeu Coriún durante o curso), María Teresa Sande e Miguel Marozzi.

CLAMC III: Cerro del Toro, Uruguai, 3 a 17/1/1974. Héctor Tosar (presidente), Coriún Aharonián (secretário executivo), Miguel Marozzi e Conrado Silva (secretários adjuntos).

CLAMC IV: Cerro del Toro, Uruguai, 3 a 17/1/1975. Héctor Tosar (presidente), Coriún Aharonián (secretário executivo), Miguel Marozzi e Conrado Silva (secretários adjuntos).

CLAMC V: Buenos Aires, Argentina, 7 a 21/1/1976. Héctor Tosar (presidente), Coriún Aharonián (secretário executivo), Miguel Marozzi, Graciela Paraskevaídis e Conrado Silva (secretários adjuntos).

CLAMC VI: Buenos Aires, Argentina, 3 a 16/1/1977. Héctor Tosar (presidente), Coriún Aharonián (secretário executivo), José Maria Neves, Graciela Paraskevaídis e

Conrado Silva – assistidos por um grupo de trabalho formado por Eduardo Bértola, Violeta Hemsy de Gainza e Marta Guerrero de Cano.

CLAMC VII: São João del Rei, Brasil, 9 a 22/1/1978. Forma-se a equipe internacional permanente: José Maria Neves (presidente), Coriún Aharonián (secretário executivo), Héctor Tosar, Graciela Paraskevaídis e Conrado Silva. Colaboram Violeta Hemsy de Gainza e equipe local, formada por Cléa S. Cardoso, Marco Antônio Camarano, Abgar Antônio C. Tirado, Maria Stella N. Valle, Anna Maria N. L. Parsons, Anizabel N. Rodrigues, Maris da Conceição Santos e Tadeu Nicolau Rodrigues¹⁰.

CLAMC VIII: São João del Rei, Brasil, 7 a 21/1/1979. Equipe internacional permanente e equipe local, constituída por Anna Maria N. L. Parsons, Maria Stella N. Valle e John Parsons. Violeta H. de Gainza e Héctor Tosar participam como colaboradores.

CLAMC IX: Itapira, Brasil, 8 a 22/1/1980. Equipe internacional permanente, auxiliada por Margarita Luna, Héctor Tosar e Violeta H. de Gainza.

CLAMC X: Santiago de los Caballeros, República Dominicana, 4 a 18/1/1981. Idem ao anterior, com colaboração de Emilio Mendoza.

CLAMC XI: Uberlândia, Brasil, 14 a 28/1/1982. Idem ao anterior, com colaboração de Marly B. Chaves.

CLAMC XII: Tatuí, Brasil, 3 a 17/1/1984. Cergio Prudencio passa a integrar a equipe internacional permanente.

CLAMC XIII: San Cristóbal, Venezuela, 16 a 30/7/1985. Equipe internacional permanente, auxiliada por Dalía Garcia, Manuel R. Acevedo e Luis G. Mendoza.

CLAMC XIV: Cerro del Toro, Uruguai, 3 a 17/1/1986. Equipe internacional permanente.

¹⁰ É possível notar que, para a primeira edição brasileira dos CLAMC, uma estrutura maior, com mais colaboradores(as), foi montada. Isso pode se dever a uma expectativa maior de inscrições – por unir mais países ao espectro –, bem como à adaptação de todos os materiais para o idioma português.

CLAMC XV: Mendes, Brasil, 2 a 16/1/1989. Idem ao anterior.

Além de cerca de 70 compositores(as) citados(as) por Teresinha Prada Soares, passaram pelos *Cursos* 134 docentes, 47 palestrantes e diversos(as) assistentes pontuais. Para tanto, os CLAMC contaram com suporte de governos de países como Argentina, Áustria, Bélgica, Brasil, Canadá, Cuba, Espanha, Finlândia, França, Guatemala, Holanda, Itália, México, República Dominicana, Uruguai e Venezuela. Os(as) estudantes vinham da Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Chile, Equador, Estados Unidos, França, Guatemala, Irlanda, Israel, Itália, Marrocos, México, Panamá, Paraguai, Porto Rico, República Dominicana, Uruguai e Venezuela.

Embora houvesse uma postura crítica ao colonialismo cultural e econômico, os CLAMC se opuseram veementemente à formação de guetos intelectuais e bairristas. Como pode ser conferido no discurso professado por Coriún Aharonián por ocasião da abertura do CLAMC X,

(...) não há uma bandeira, nem uma tendência estética, nem uma confraria de amigos, nem uma marca nova de sabão. Isso pode resultar às vezes arriscado. Vocês verão quanta diversidade de pareceres há no corpo docente, e quantas tendências díspares aflorarão no transcurso destas duas semanas intensivas. Os organizadores dos nove Cursos, e os participantes dos Cursos realizados até agora, pensamos que isso é necessário, ainda que, sim, seja arriscado (Paraskevaídís 2009-2014, *Anexos*)¹¹.

Vejamos, então, como as mulheres atuaram nestes contextos e em que proporção participaram de cada uma das cinco categorias observadas por esta pesquisa.

¹¹ No original: "(...) no hay una bandera, ni una tendencia estética, ni una cofradía de amigos, ni una marca nueva de jabón. Esto puede resultar a veces riesgoso. Ustedes verán cuanta diversidad de pareceres hay en el cuerpo docente, y cuántas tendencias dispares aflorarán en el transcurso de estas dos semanas intensivas. Los organizadores de los nueve Cursos, y los participantes de los Cursos realizados hasta ahora, pensamos que esto es necesario, aún si es riesgoso".

2.2. As primeiras edições no Uruguai

2.2.1. CLAMC I (Cerro del Toro, Uruguai, 1971)

Contrariamente aos Cursos de Darmstadt, que forneceram o modelo para os eventos na América Latina, os CLAMC contaram com a participação de mulheres desde sua criação, em 1971¹². A presença da pianista e professora uruguaia María Teresa Sande na equipe organizadora dos dois primeiros eventos, como secretária adjunta, pode ter incentivado a participação de estudantes mulheres no curso inicial realizado em Cerro del Toro, proporcionando um número equivalente a 14 mulheres e 14 homens¹³. O mesmo, infelizmente, não ocorreu nas outras categorias analisadas neste trabalho, mostrando uma hierarquia entre as áreas dentro da música: na composição houve 2 mulheres e 36 homens; na autoria de obras apresentadas foram 2 de compositoras e 44 de compositores; não houve mulheres docentes ou palestrantes (homens foram 14); e intérpretes mulheres foram 4, enquanto homens foram 8.

As 2 compositoras que participaram presencialmente foram as uruguaias Beatriz Lockhart e Renée Pietrafesa, cada qual com 1 obra apresentada. Como intérpretes, apresentaram-se Olga Villar (AR), Dahd Sfeir (UY), María Teresa Sande (UY) e Renée Pietrafesa (UY). Entre as estudantes, 7 eram uruguaias, 4 argentinas e 3 brasileiras¹⁴. Segue-se o gráfico referente à participação de mulheres e homens no CLAMC I¹⁵:

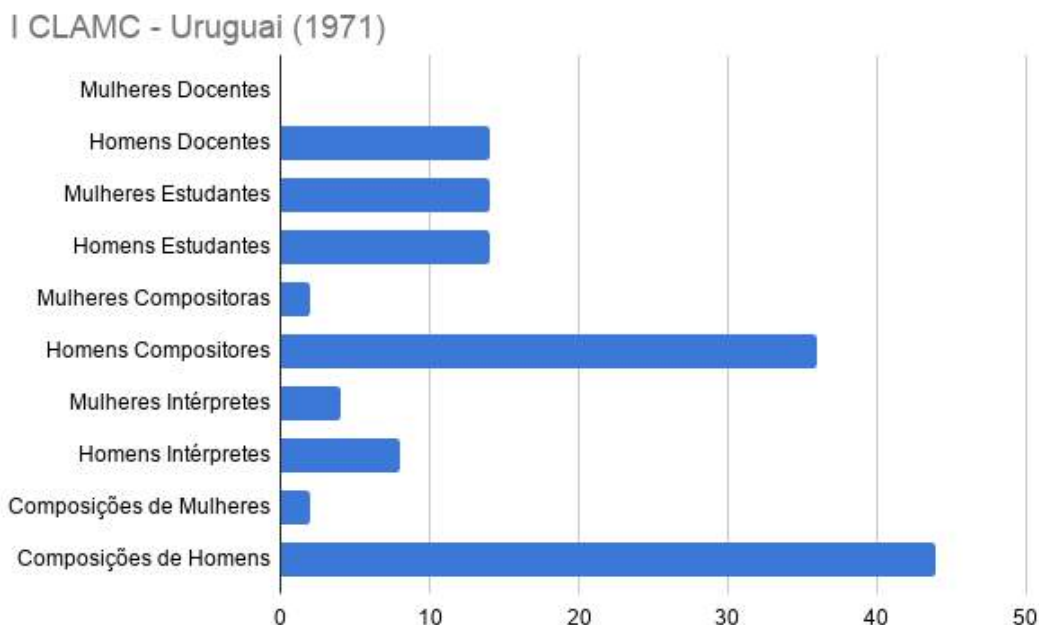
¹² De acordo com a pesquisa citada de Ashley Fure, não houve participação de mulheres nas primeiras edições dos Cursos de Darmstadt.

¹³ Optou-se por colocar as quantidades em números cardinais para uma melhor comparação.

¹⁴ Diferentemente das outras categorias observadas, não foi possível verificar se todas as pessoas que se inscreveram foram de fato aos CLAMC. Por esta razão, não foram mencionados os nomes das estudantes, somente as nacionalidades.

¹⁵ Todos os gráficos deste trabalho foram realizados por Ligia Monteiro da Silva.

Figura 2 - Gráfico da participação de mulheres e homens no CLAMC I.



Fonte: Gráfico disponibilizado pelos autores.

2.2.2. CLAMC II (Cerro del Toro, Uruguai, 1972)

Na segunda edição dos CLAMC, a participação das mulheres como compositoras e autoras de obras não aumentou, embora o número de homens nestes quesitos tenha diminuído, alterando (muito discretamente) a proporcionalidade. Entretanto, houve 8 mulheres na docência, 7 na performance e uma quantidade maior de estudantes em relação aos colegas do sexo masculino¹⁶. Seguem as quantidades descritas, que exibem uma menor discrepância entre os dados em relação ao ano anterior:

1. Compositoras e compositores programadas(os): 2 x 28

¹⁶ Aqui optou-se pelo termo “sexo” em vez de “gênero” pela dificuldade em conferir quais seriam as opções das pessoas mencionadas na documentação de Graciela. O mesmo vale para os termos “mulheres” e “homens”.

2. Composições apresentadas de mulheres e homens: 2 x 35
3. Docentes e/ou palestrantes mulheres e homens: 8 x 18
4. Intérpretes programadas(os) entre mulheres e homens: 7 x 19
5. Mulheres e homens estudantes: 13 x 12

Participaram desta edição as argentinas Beatriz Ferreyra e Hilda Dianda, cada qual com 1 obra. Docentes e/ou palestrantes foram as argentinas Emma Curti e Marga Grajer, as brasileiras Debora Kac, Laura Conde e Sonia Duboc, as uruguaias María Teresa Sande e Sara Herrera, e Cornelia Spiller (não foi encontrada sua nacionalidade).

Emma Curti (AR), Laura Conde (BR), Sonia Duboc (BR), além das uruguaias María Minasián, María Teresa Sande e Sara Herrera atuaram como intérpretes. O mesmo fez Cornelia Spiller. Entre as estudantes, 3 eram argentinas, 3 brasileiras e 7 uruguaias.

2.3. Um evento itinerante¹⁷

2.3.1. Argentina (Buenos Aires)

Foi a partir da quinta edição que os CLAMC iniciaram seu perfil itinerante. O CLAMC V teve lugar em Buenos Aires, Argentina, em 1976. De acordo com Graciela Paraskevaídis (2009-2014), esta mudança se deveu ao cancelamento do evento em Cerro del Toro por razões políticas¹⁸, a um mês de seu início. Não fosse pelo apoio e convite do Instituto Goethe de Buenos Aires, esta edição não teria sido possível. Ainda assim, foi preciso adiar seu início por alguns dias, a fim de reorganizar o Curso para o novo local e país¹⁹.

¹⁷ Nem todas as edições de cada país serão mencionadas neste item, apenas as que apontam elementos relevantes para a discussão proposta.

¹⁸ A década de 1970 foi especialmente difícil na maioria dos países da América Latina, pela presença de governos militares ditatoriais que, entre outras arbitrariedades, censuravam grande parte dos eventos relacionados à cultura. No Brasil, a ditadura militar já se havia instalado desde 1964.

¹⁹ Por este motivo, a documentação do CLAMC V disponibilizada por Graciela é menor do que a das outras edições.

Esta, provavelmente, é a razão de termos a maior parte das mulheres atuantes neste curso proveniente da própria Argentina. Como docentes e/ou palestrantes, por exemplo, estiveram as argentinas Emma Curti, Hilda Dianda, Judith Akoschky, Cornelia Vivanco, Irma Ruiz e María C. Salsano, além da argentina e uruguaia Graciela Paraskevaídis. A edição contou também com 2 intérpretes argentinas, Emma Curti e María C. Salsano. Somente na composição houve uma estrangeira, belgo-colombiana Jacqueline Nova, juntamente com a argentina e uruguaia Graciela Paraskevaídis, que também ingressa na equipe de organização permanente. Cada compositora teve 1 peça apresentada.

Entre as estudantes – que estiveram, novamente, em maior quantidade (25 x 21) –, 13 eram de origem argentina, sendo que 2 haviam emigrado, 8 eram brasileiras, 3 eram uruguaias e 1 venezuelana. Os números e proporções do CLAMC V são:

1. Compositoras e compositores programadas(os): 2 x 39
2. Composições de mulheres e homens: 2 x 55
3. Docentes e/ou palestrantes mulheres e homens: 7 x 18
4. Intérpretes programadas(os) entre mulheres e homens: 2 x 4
5. Mulheres e homens estudantes: 25 x 21

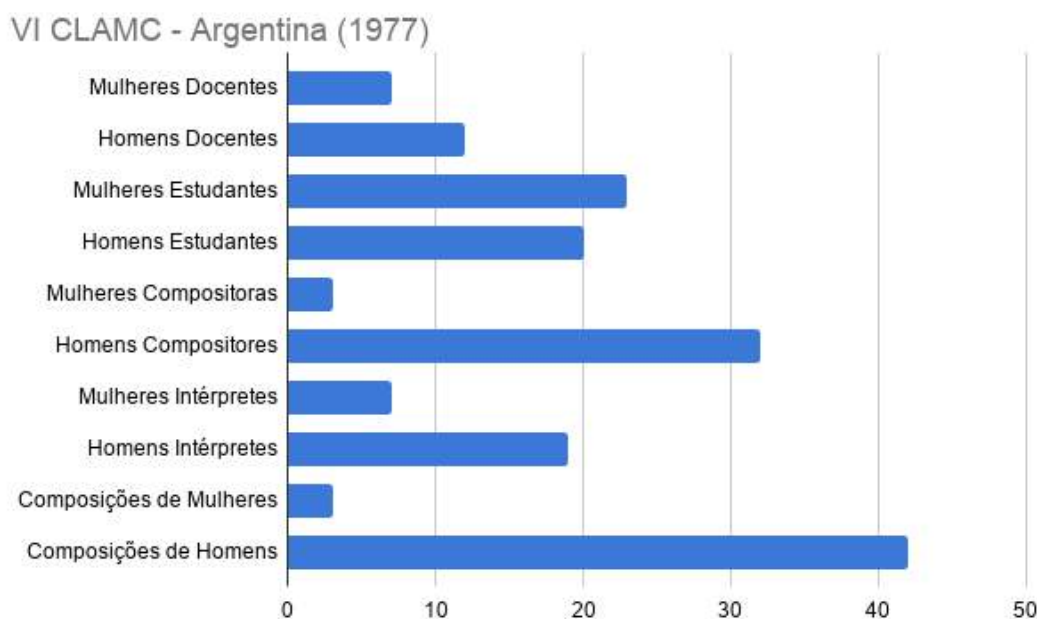
Este número varia positivamente para as mulheres na edição seguinte, de 1977, ocorrida também em Buenos Aires. A mudança é observada, principalmente, na área da performance:

1. Compositoras e compositores programadas(os): 3 x 32
2. Composições de mulheres e homens: 3 x 42
3. Intérpretes programadas(os) entre mulheres e homens: 7 x 19
4. Docentes e/ou palestrantes mulheres e homens: 7 x 12
5. Mulheres e homens estudantes: 23 x 20

No CLAMC VI atuaram como compositoras as argentinas Hilda Dianda e María Teresa Corral, além da brasileira Maria Helena da Costa. Cada uma teve 1 obra apresentada. Docentes e/ou palestrantes foram as argentinas Irma Costanzo, Judith Akoschky, Leda Valladares e Violeta Hemsy de Gainza, além de Graciela Paraskevaídís (AR-UY), e as alemãs Gabriele Schumacher e Sigune von Osten.

Foram intérpretes as argentinas Adriana de los Santos, Ana María Bertoni, Cecilia Tenconi, Irma Costanzo e María Teresa Corral (AR), além das alemãs Gabriele Schumacher e Sigune von Osten²⁰. Entre as estudantes – mais uma vez em maior quantidade que os homens (23 x 20) –, 15 eram argentinas, 4 brasileiras e 4 uruguaias.

Figura 3 - Gráfico da participação de mulheres e homens no CLAMC VI.



Fonte: Gráfico disponibilizado pelos autores.

²⁰ A presença das alemãs Gabriele Schumacher e Sigune von Osten como docentes e intérpretes pode estar relacionada à cristalização do Instituto Goethe de Buenos Aires como sede e parceiro na organização dos CLAMC desde 1976.

2.3.2. Brasil (São João del Rei)

O Brasil aparece como país-sede dos CLAMC em 1978, na sétima edição. Presidido pelo compositor e musicólogo brasileiro José Maria Neves, o CLAMC VII contou com as compositoras Vânia Dantas Leite (BR) e Françoise Barrière (FR), cada uma com 1 obra apresentada.

Mulheres docentes e/ou palestrantes foram Marga Grajer e Violeta Hemsy de Gainza, da Argentina, Graciela Paraskevaïdis (AR-UY), Esther Scliar, Mercedes Reis Pequeno, Noêmia de Araújo Varella e Vânia Dantas Leite do Brasil, e Margarita Schack, da Alemanha. Beatriz Balzi (AR/BR), as brasileiras Anna Stella Schic e Beatriz Román, a alemã Margarita Schack e a uruguaia Mariana Berta atuaram como intérpretes.

As estudantes – pela primeira vez em menor número que os homens (16 x 29) –, eram majoritariamente brasileiras: 14 em 16, sendo 1 argentina e 1 uruguaia²¹. No panorama geral, houve uma queda na participação das mulheres nesta sétima edição – e na seguinte, também realizada no Brasil –, como mostram os números e o gráfico (considerando uma média geral entre as categorias) a seguir:

Compositoras e compositores programadas(os): 2 x 41

Composições de mulheres e homens: 2 x 69

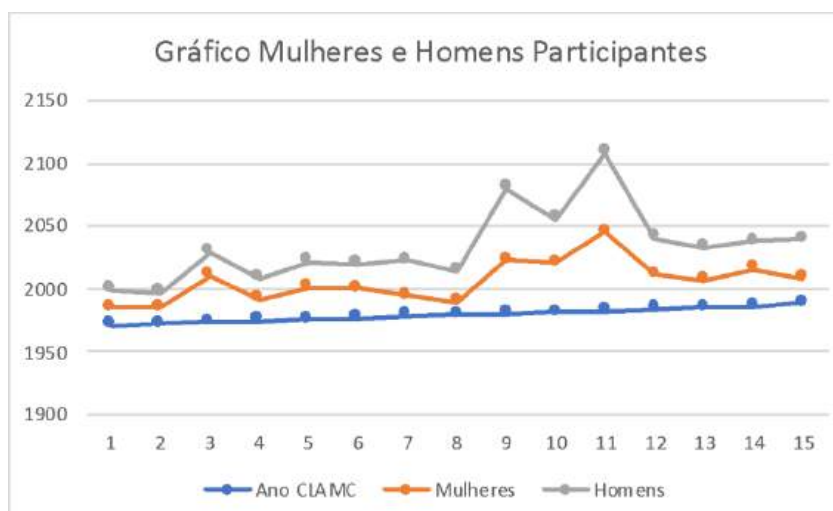
Docentes e/ou palestrantes mulheres e homens: 8 x 29

Intérpretes programadas(os) entre mulheres e homens: 5 x 13

Mulheres e homens estudantes: 16 x 29

Figura 4 - Gráfico da participação de mulheres e homens nas 15 edições dos CLAMC.

²¹ É possível que a dificuldade em relação ao idioma (português) tenha causado essa disparidade em relação aos cursos anteriores.



Fonte: Gráfico disponibilizado pelos autores.

2.3.3. República Dominicana (Santiago de los Caballeros)

Os CLAMC tiveram sua décima edição na República Dominicana, em 1981. Como é possível observar no gráfico a seguir, esta foi uma das edições em que as mulheres tiveram maior participação. Foram 6 compositoras programadas, algumas das quais haviam se apresentado nos primeiros CLAMC – como Hilda Dianda (AR) e Jacqueline Nova (CO). Participaram também Graciela Paraskevaídis (AR/UY), Maria Helena da Costa (BR), a canadense Micheline C. Saint-Marcoux e a porto-riquenha (nascida nos EUA) Esther Alejandro. Micheline teve 3 obras programadas, enquanto as demais tiveram 1 cada.

Mulheres docentes e/ou palestrantes no CLAMC X foram a argentina Violeta H. de Gainza, a canadense Micheline C. Saint-Marcoux e a dominicana Bernarda Jorge. Como intérpretes mulheres estiveram Nora Bologna (AR), Anna Maria Kieffer, Luzia M. da Guarda e Moema Campos (BR), Alejandra Escobar e Martha E. Rodríguez Melo (CO), Beckirene Pérez (DO), Marielena Arizpe (MX), e as porto-riquenhas Diana Nieves, Esther Alejandro e Suzette Ortiz.

O número de mulheres estudantes voltou a ultrapassar o de homens na República Dominicana (40 x 35), sendo as anfitriãs as mais numerosas: 11 dominicanas, seguidas das argentinas (8), venezuelanas (7) e brasileiras (6).

Compositoras e compositores programadas(os): 6 x 66

Composições de mulheres e homens: 8 x 79

Docentes e/ou palestrantes mulheres e homens: 3 x 14

Intérpretes mulheres e homens: 11 x 17

Mulheres e homens estudantes: 40 x 35

2.3.4. Brasil (Uberlândia)

Em 1982 os CLAMC retornam ao Brasil, desta vez para a cidade de Uberlândia. O CLAMC XI contou com o maior número de mulheres e homens estudantes de todas as edições, equiparados em 63 integrantes cada. As brasileiras prestigiaram com nada menos que 40 estudantes, seguidas das uruguaiais (8), argentinas (5), venezuelanas (4), porto-riquenhas (3), colombianas (1), francesas (1) e franco-argentinas (1). Nas outras áreas, as quantidades de mulheres presentes também não decepcionaram em relação às edições anteriores, como mostram os dados a seguir:

Compositoras e compositores programadas(os): 6 x 49

Composições de mulheres e homens: 6 x 71

Docentes e/ou palestrantes mulheres e homens: 7 x 24

Intérpretes mulheres e homens: 11 x 16

Mulheres e homens estudantes: 63 x 63

2.3.5. Venezuela (San Cristóbal)

A Venezuela sediou uma edição dos CLAMC, em 1985. Em relação à participação das mulheres, o CLAMC XIII não foi dos mais significativos. 3 compositoras estiveram presentes: Graciela Paraskevaídis (AR/UY), María Gloria Lisbona (VE) e Esther Alejandro

(US/PR). Enquanto Graciela teve 3 obras apresentadas, Esther Alejandro teve 2 e María Gloria Lisbona, 1.

Docentes mulheres também foram 3: Graciela Paraskevaídis (AR/UY), Martha E. Rodríguez Melo (CO) e Bernarda Jorge (DO). Não houve intérpretes mulheres e estudantes foram 22 (para 26 homens). A presença das venezuelanas foi marcante (16), seguida das colombianas (4), dominicanas (1) e porto-riquenhas (1).

Compositoras e compositores programadas(os): 3 x 38

Composições de mulheres e homens: 6 x 45

Docentes e/ou palestrantes mulheres e homens: 3 x 11

Intérpretes mulheres e homens: 0 x 4

Mulheres e homens estudantes: 22 x 26

2.3.6. Uruguai (Cerro del Toro)

Em 1986, o CLAMV IV retornaria à sua localização de origem. Seria a edição com mais compositoras programadas: 8, para 49 compositores. Constam da lista de Graciela: Cecilia Fiorentino, Diana Burman e María Eugenia Luc (AR), Graciela Paraskevaídis (AR/UY), Vera Terra (BR), Violeta Parra (CL), Esther Alejandro (PR) e Renée Pietrafesa (UY). Das obras de autoras apresentadas, 3 eram de Graciela Paraskevaídis (AR/UY), 2 de Diana Burman (AR) e 1 de cada uma das demais compositoras.

Docentes mulheres e/ou palestrantes também foram numerosas em relação aos eventos anteriores, com 11 representantes: Marta Sima (AR), Graciela Paraskevaídis (AR/UY), Ellie Anne Duque e Martha E. Rodríguez Melo (CO), Zoila Gómez (CU), Marcela Rodríguez (MX), e Hilda López, María Susana Celentano, María Teresa Linares, Olga Larnaudie e Renée Pietrafesa (UY).

Intérpretes mulheres foram: Diana Burman, Marta Sima, Nora García e Regina Lew (AR), Vera Terra (BR), Martha Rodríguez Melo (CO), e Carmen Mutarelli e Mariana Ingold (UY).

A quantidade de mulheres estudantes voltou a superar a de homens nessa edição uruguaia: 30 x 22. A maior parte era uruguaia (14), seguida das argentinas (8) e demais nacionalidades.

Compositoras e compositores programadas(os): 8 x 49

Composições de mulheres e homens: 11 x 102

Docentes e/ou palestrantes mulheres e homens: 11 x 23

Intérpretes mulheres e homens: 8 x 20

Mulheres e homens estudantes: 30 x 22

2.3.7. Brasil (Mendes)

A última edição dos CLAMC foi sediada pelo Brasil em 1989. Nela foram programadas 7 compositoras: Graciela Paraskevaídis (AR/UY), Daniele Gugelmo (BR), Violeta Parra e Francesca Ancarola (CL), Martha Rodríguez Melo e Jacqueline Nova (CO), além de Chabuca Granda (PE). Cada compositora teve 1 obra programada.

Docentes e/ou palestrantes mulheres foram 2: Carole Gubernikoff (BR) e Martha E. Rodríguez Melo (CO). Já as intérpretes que atuaram em 1989 foram Daniele Gugelmo e Titane Menezes (BR), Francesca Ancarola (CL) e Paula Perero (UY).

O número de estudantes mulheres diminuiu em relação ao de homens nessa edição: 20 x 31. A maioria era composta de brasileiras (10), seguidas pela Colômbia (3), Uruguai (3), Argentina (2), Bolívia (1) e Chile (1). Seguem os dados desta edição:

Compositoras e compositores programadas(os): 7 x 66

Composições de mulheres e homens: 7 x 68

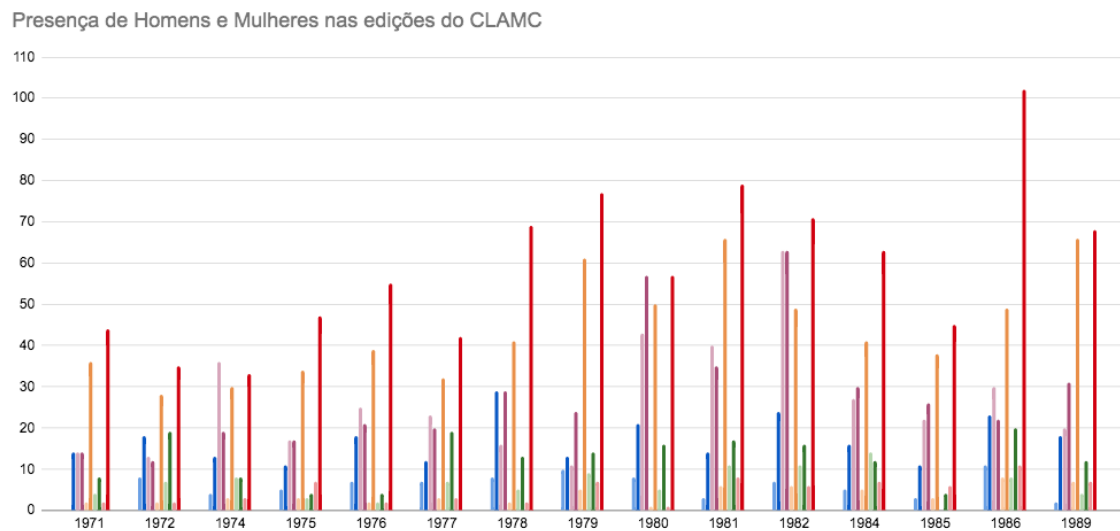
Docentes e/ou palestrantes mulheres e homens: 2 x 18

Intérpretes mulheres e homens: 4 x 12

Mulheres e homens estudantes: 20 x 31

Um gráfico geral de colunas permite a visualização da presença das mulheres nas quinze edições dos CLAMC, ano a ano, nas cinco categorias observadas nesta pesquisa (Figura 5). A legenda das cores pode ser vista na Figura 6.

Figura 5 - Gráfico geral comparativo das 15 edições dos CLAMC.



Fonte: Gráfico disponibilizado pelos autores

Figura 6 - Legenda de cores do gráfico da Figura 5.

- Mulheres Docentes
- Homens Docentes
- Mulheres Estudantes
- Homens Estudantes
- Mulheres Compositoras
- Homens Compositores
- Mulheres Intérpretes
- Homens Intérpretes
- Composições de Mulheres
- Composições de Homens

Fonte: disponibilizado pelos autores

3. A pirâmide hierárquica das carreiras musicais

Figura 7 - Pirâmide representativa da hierarquia entre as profissões musicais.



Fonte: Disponibilizado pelos autores.

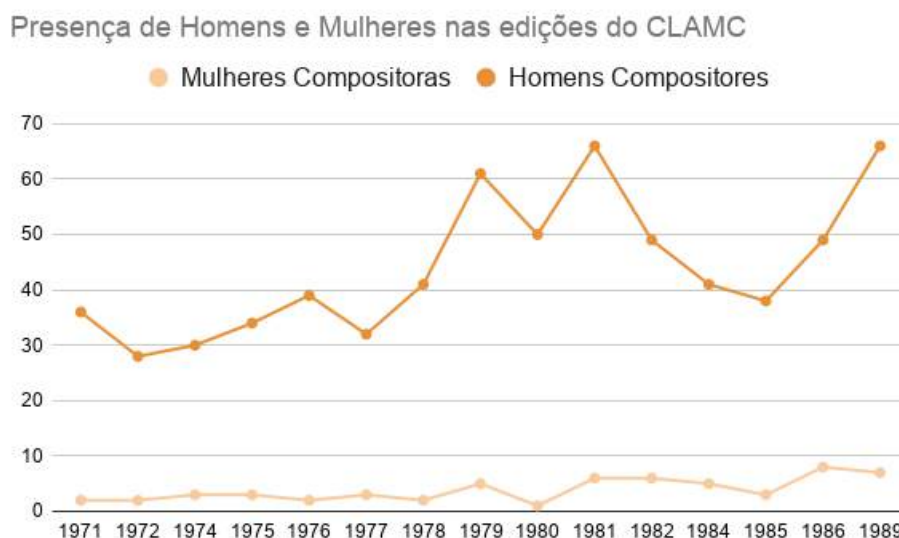
Ao observar os dados qualitativos e quantitativos relativos à atuação das mulheres nos CLAMC, em comparação com seus pares do sexo masculino, é possível notar uma espécie de hierarquia entre as cinco áreas da música analisadas. Simulando uma pirâmide hierárquica – onde o topo é ocupado pela carreira de maior prestígio, diminuindo, sucessivamente, em direção à base –, a composição seria a profissão mais respeitada e almejada – com consequência direta na autoria de obras apresentadas –, seguida da docência, interpretação e, por último, a participação como estudante. Nesta pesquisa, os números mostraram que quanto mais alto o degrau da pirâmide, mais inacessível é este para as mulheres e vice-versa.

Por este motivo, a composição será tratada mais detalhadamente daqui por diante neste artigo.

3.1. A produção das compositoras nos CLAMC

No que tange à composição, a atuação das mulheres nos CLAMC se iniciou quase imperceptível em relação à dos homens, o que não sofreu muita alteração até a edição final de 1989. O número de compositoras presentes no evento (seja presencialmente, ou como autoras de obras gravadas) nunca alcançou os dois dígitos, sendo a porcentagem total de sua presença equivalente a 8%, contra 92% de compositores. Digno de nota é o tímido aumento de compositoras nas duas últimas edições, em 1986, no Uruguai, e em 1989, no Brasil. O número total de mulheres compositoras foi 58, enquanto o de homens foi 660²².

Figura 8 - Gráfico da participação de compositoras e compositores nas 15 edições dos CLAMC.



Fonte: Gráfico disponibilizado pelos autores.

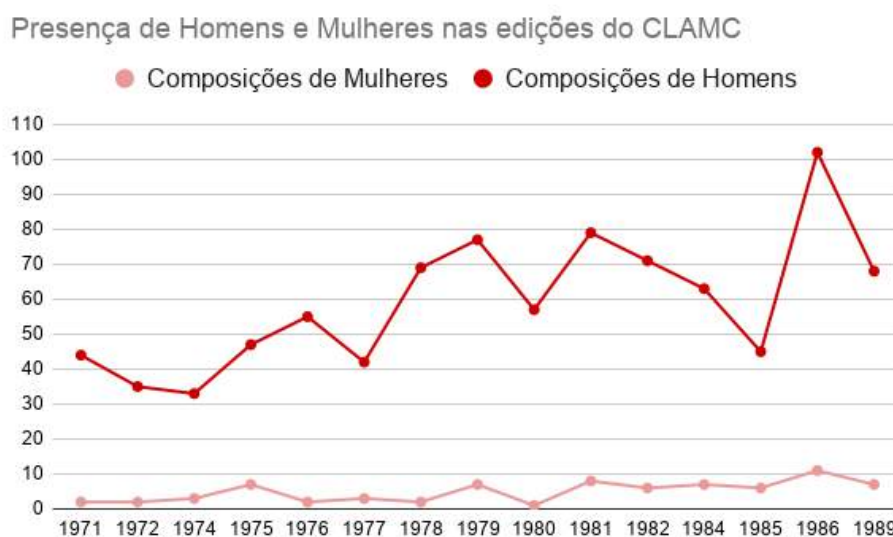
A compositora que participou de mais edições foi Graciela Paraskevaídís (AR-UY), 8 vezes, seguida de Hilda Dianda (AR), Jacqueline Nova (CO), Esther Alejandro (PR) e Renée

²² A porcentagem de obras compostas por mulheres nos CLAMC em relação às compostas por homens se aproxima do resultado encontrado pela pesquisadora Ashley Fure quando analisou os dados dos Cursos de Darmstadt: 7,032% x 92,968%. Cf.: Fure 2016.

Pietrafesa (UY), todas com 4 participações. Beatriz Ferreyra (AR), Maria Helena da Costa (BR) e Violeta Parra (CL) estiveram presentes 3 vezes, Eunice Katunda (BR), Micheline C. Saint-Marcoux (CA) e Françoise Barrière (FR), 2 vezes e as demais participaram 1 vez cada.

Em relação às obras programadas, a variação foi um pouco maior, com aumento quantitativo nas edições de 1975 (UY), 1979 (BR), 1981 (DO) e 1986 (UY). É possível notar que o número de obras de autoras mantém um patamar mais elevado a partir de 1981, chegando a ultrapassar a barreira dos 2 dígitos em 1986, quando 11 obras são programadas. A porcentagem geral, no entanto, repete o ocorrido em relação à presença de compositoras em relação à de compositores: 8%, contra 92%. O total de obras de mulheres programadas foi 74, enquanto o total das obras de homens foi 887.

Figura 9 - Gráfico do número de obras de compositoras e compositores nas 15 edições dos CLAMC.



Fonte: Gráfico disponibilizado pelos autores.

A compositora que teve mais obras apresentadas foi Graciela Paraskevaídis (AR-UY), com 15 composições. Micheline C. Saint-Marcoux (CA) e Esther Alejandro (PR) tiveram 5, Hilda Dianda (AR), Maria Helena da Costa (BR), Jacqueline Nova (CO) e Renée Pietrafesa (UY) tiveram 4, Beatriz Ferreyra (AR), Eunice Katunda (BR), Violeta Parra (CL) e Françoise Barrière (FR) tiveram 3, e Diana Burman (AR) e Jenny Cárdenas (BO) tiveram 2. As demais tiveram 1 obra cada.

O país mais representado em quantidade de obras compostas por mulheres foi a Argentina – 28 obras, contando com as de Graciela Paraskevaídis (AR-UY) e Suzana Baron-Supervielle AR/BR). Em seguida vem Uruguai (21, também contando com as obras de Graciela Paraskevaídis) e Brasil (13, também contando com as obras de Suzana Baron Supervielle).

Segue-se a lista das obras apresentadas em todas as edições dos CLAMC, conforme documentação disponibilizada por Graciela Paraskevaídis:

CLAMC I

1. *Ejercicio I* (1970) - Beatriz Lockhart, UY
2. *Ejercicio* (1970) - Renée Pietrafesa, UY

CLAMC II

1. *L'orviétan* (1970) - Beatriz Ferreyra, AR.
2. *Estructuras I, II y III* (1960) - Hilda Dianda, AR

CLAMC III

1. *Médisances* (1968) - Beatriz Ferreyra, AR.
2. *Creación de la tierra* (1972) - Jacqueline Nova, CO.
3. *Meditación* (1973) - Renée Pietrafesa, UY

CLAMC IV

1. *Canto del loco* (1974) - Beatriz Ferreyra, AR.
2. *E desidero solo colori* (1969) - Graciela Paraskevaídis AR/UY
3. *Schatten* (1971) - Graciela Paraskevaídis AR/UY
4. *Schattenreich* (1972) - Graciela Paraskevaídis AR/UY
5. *magma I* (1966/1967) - Graciela Paraskevaídis AR/UY
6. *Java rosa* (1972) - Françoise Barrière, FR
7. *Ritratto di giovane* (1972-1974) - Françoise Barrière, FR

CLAMC V

1. *huauqui* (1975) - Graciela Paraskevaídis, AR/UY
2. *Creación de la tierra* (1972) - Jacqueline Nova, CO

CLAMC VI

1. ... *después el silencio* (1976) - Hilda Dianda, AR
2. *Canciones variadas* (s.d.) - María Teresa Corral, AR
3. *Trío No 2* (1976) - Maria Helena da Costa, BR

CLAMC VII

1. *Vita Vitae* (1975) - Vânia Dantas Leite, BR
2. *Le Chant des Aurignaciens* (1977) - Françoise Barrière, FR

CLAMC VIII

1. *Sonatina* (1946) - Eunice Katunda, BR
2. *Paki-Lódomo* (1978) - Lucemar Ferreira, BR
3. *Atenção* (1975) - Maria Helena da Costa, BR
4. *Trio No 2* (1976) - Maria Helena da Costa, BR
5. *Moll* (1976) - Marcelle Deschênes, CA
6. *Zones* (1972) - Micheline Coulombe Saint-Marcoux, CA.
7. *Regards* (1978) - Micheline Coulombe Saint-Marcoux, CA

CLAMC IX

1. *todavía no* (1979) - Graciela Paraskevaídis, AR/UY

CLAMC X

1. ... *después el silencio ...* (1976) - Hilda Dianda, AR.
2. *todavía no* (1979) - Graciela Paraskevaídis, AR/UY
3. *Intermitências* (1980) - Maria Helena da Costa, BR
4. *L'être et son double* (1979) - Micheline Coulombe Saint- Marcoux, CA
5. *Ishuma* (1974) - Micheline Coulombe Saint-Marcoux, CA
6. *Regards* (1978) - Micheline Coulombe Saint-Marcoux, CA
7. *Omaggio* (2a versión, 1974/1975) - Jacqueline Nova, CO
8. *Canción puertorriqueña* (1978) - Esther Alejandro, PR

CLAMC XI

1. *A-7* (1966) - Hilda Dianda, AR.
2. *A entera revisión del público en general* (1978-1981) - Graciela Paraskevaídis, AR/UY
3. *Imbricata* (1976) - Esther Scliar, BR.
4. *O gran jogo* (s.d.) - Esther Alejandro, PR
5. Marie Geneviève Havel, FR²³
6. *Metáforas y traslaciones. Homenaje a los olvidados* (1981) - Renée Pietrafies, UY

CLAMC XII

1. *Acuario* (1981) - Susana Baron-Supervielle, AR/BR
2. *Canción del encuentro (con la tierra de uno)* (1980) - Jenny Cárdenas, BO
3. *Palomas del encierro* (1980) - Jenny Cárdenas, BO
4. *Canto praiano* (1952) - Eunice Katunda, BR
5. *Canto de Reis* (1952) - Eunice Katunda, BR
6. *El gavián* (1964) - Violeta Parra, CL
7. *Cara a cara* (1983) - Mariana Ingold, UY

CLAMC XIII

1. *todavía no* (1979) - Graciela Paraskevaídis, AR/UY
2. *un lado, otro lado* (1984) - Graciela Paraskevaídis, AR/UY
3. *magma VII* (1984) - Graciela Paraskevaídis, AR/UY
4. *Tango* (1984) - María Gloria Lisbona, VE
5. *Quietud* (1985) - Esther Alejandro, US/PR
6. *Sonsonetes* (1985) - Esther Alejandro, US/PR

CLAMC XIV

1. *Música para piano a cuatro manos y percusión* (1984) - Cecilia Fiorentino, AR
2. *¡Uy!* (1986) - Diana Burman, AR
3. *tres improvisaciones* (1986) - Diana Burman, AR
4. *Los personajes de la nada* (1984) - María Eugenia Luc, AR

²³ Não foi possível identificar qual obra desta autora foi apresentada.

5. *A entera revisión del público en general* (1981) – Graciela Paraskevaídis, AR/UY
6. *un lado, otro lado* (1984) – Graciela Paraskevaídis, AR/UY
7. *magma VII* (1984) - Graciela Paraskevaídis, AR/UY
8. *Urbs* (1984) - Vera Terra, BR
9. Composição para filme *Me gustan los estudiantes* (1968) - Violeta Parra, CL
10. *Choteo* (1986) - Esther Alejandro, PR
11. *Pieza para guitarra y cinta magnética* (1980) - Renée Pietrafesa, UY

CLAMC XV

1. *magma V* (1977) - Graciela Paraskevaídis, AR/UY
2. *Zeol* (1989) - Daniele Gugelmo, BR
3. *El gavilán* (ca. 1964) - Violeta Parra, CL
4. *duas musicalizações de um poema de Matilde Casazola* (1989) - Francesca Ancarola, CL e Filemón Quispe, BO
5. *Pues nada* (versão Mendes, 1989) - Martha Rodríguez, CO e Mauricio Villa, CO
6. *Creación de la tierra* (1972) - Jacqueline Nova, CO
7. *La flor de la canela* (ca. 1950) - Chabuca Granda (Isabel Granda Larco), PE.

3.2. Análise de obras compostas por mulheres

Uma parte da pesquisa que fornece material a este artigo foi dedicada à análise de obras de compositoras criadas e/ou apresentadas durante os CLAMC. Cópias de tais partituras foram gentilmente fornecidas pela *Fundación Archivo Aharonián-Paraskevaídis* (FAAP), especialmente para este fim.

Foi possível perceber, através das diversas análises realizadas, a reação de grande parte das compositoras – e dos compositores – ao período politicamente conturbado que estavam vivendo na América Latina, especialmente na década de 1970, quando muitos países eram governados por ditaduras militares. A obra aqui analisada exemplifica o descontentamento da compositora porto-riquenha Esther Alejandro (nascida nos EUA em 1947) com este panorama.

3.2.1. *Canción Puertorriqueña - Esther Alejandro (PR)*

A obra *Canción Puertorriqueña* foi composta, segundo anotação na partitura manuscrita da compositora, em San Juan, Puerto Rico, em abril de 1978. Apresentada no CLAMC X, realizado na República Dominicana em 1981, é uma obra para voz e piano preparado.

Esther Alejandro parece responder diretamente às palavras professadas por Coriún Aharonián no discurso de abertura da décima edição dos cursos, em que foi apresentada:

(...) um criador livre deve aprender a pensar com sua própria cabeça, a caminhar com seus próprios pés, a buscar sua verdade. É um caminho difícil. Mas no Terceiro Mundo não há outro, salvo o de acatar às receitas da metrópole passando a ser um fiel servidor gratuito ou pago (Paraskevaídís 2009-2014, *Anexos*)²⁴.

No texto, Esther questiona, de forma irônica, o que considerava ser um papel submisso o exercido por seu país, Porto Rico, em relação aos EUA. Os versos que se seguem dão amostras do tom assumido pela compositora:

¿Como estás, Puerto Rico?

Tu de socio asociado en sociedad

Al pie de cocoteros y guitarras

Bajo la luna y junto al mar.

Que suave honor andar del brazo

¡Brazo con brazo del Tio Sam!

¿En que lengua me entiendes

En que lengua por fin te podré hablar?²⁵

²⁴ No original “(...) un creador libre debe aprender a pensar con su propia cabeza, a caminar con sus propios pies, a buscar su verdad. Es un camino difícil. Pero en el Tercer Mundo no hay otro, salvo el de acatar las recetas de la metrópoli pasando a ser un fiel servidor gratuito o rentado”.

²⁵ Em tradução livre: “Como estás, Porto Rico? Tu de sócio associado, ao pé dos coqueiros e violões, sob a lua e à beira-mar. Que suave honra andar de braços, de braços dados com Tio Sam! Em que língua me entendes, em que língua afinal poderei te falar?”.

Em relação ao material utilizado, é uma obra atonal que valoriza o timbre – através do piano preparado –, dá liberdade ao(à) intérprete na parte melódica, fixando o ritmo por meio de uma espécie de baixo *ostinato*. Os objetos indicados para o preparo são: um pedaço de cartolina na nota Ré 3²⁶, uma moeda (objeto de metal) no Fá# 3, um objeto plástico no Lá 3, um pedaço de madeira no Do 4 (com indicação ply), um feltro no Mi 4, um objeto em couro no Sol# 4, um *styroform* no Si 4 e um parafuso (objeto de metal) no Mi 5.

Figura 10 - *Canción Puertorriqueña*, instruções para preparo do piano (p. 1)²⁷.

Instrucciones para la preparación del piano



Pedazo de cartón Objeto en metal (moneda) Objeto plástico Pedazo de madera ply Fieltro Objeto en cuero Styrofoam Objeto de metal (tornillo)

Fonte: *Fundación Archivo Aharonián-Paraskevaídis (FAAP)*.

Quanto ao material melódico, a compositora diz:

O acompanhante terá liberdade de escolher os sons que deseja, com a finalidade de acompanhar a voz. O elemento controlado é o ritmo. Entretanto, se recomenda que utilize o registro indicado no preparo do piano exceto quando desejar criar um efeito mais dramático e contrastante na obra. O mesmo se aplica ao intérprete (ALEJANDRO 1978, 1)²⁸.

²⁶ Esther Alejandro indica o preparo do piano entre o Do 3 (considerando o Do central como 4) e o Mi 5.

²⁷ Os exemplos apresentados nesta análise são de autoria de Felipe Silotto, baseados na partitura manuscrita da compositora. Esta e outras partituras foram gentilmente cedidas para a pesquisa pela *Fundación Archivo Aharonián-Paraskevaídis (FAAP)*.

²⁸ No original: “El acompañante tendrá libertad de escoger los sonidos que desee, al efecto de acompañar la voz. El elemento que está controlado es el ritmo. Sin embargo, se recomienda que se utilice el registro indicado en la preparación del piano excepto cuando desee crear un efecto más dramático o contrastante en la obra. La misma se aplica para el intérprete”.

Como foi dito, Esther contrapõe à liberdade dada às alturas um ritmo controlado. Seguindo um padrão que imita a dança caribenha *habanera*, ela cria um motivo rítmico sincopado, seguido de colcheias. A presença de acordes variados enfatiza a síncopa:

Figura 11 - Motivo rítmico do acompanhamento (*m r a*), p. 1.



Fonte: *Fundación Archivo Aharonián-Paraskevaídís (FAAP)*.

As alturas são marcadas em relação a uma única linha, dando ao(a) intérprete a possibilidade de recriar a obra cada vez que ela é apresentada. Não obstante, existem trechos em que as alturas são controladas, especialmente quando o texto é irônico e sagaz, com indicações como “fascinado”, entre outras.

Figura 12 - Controle de alturas em frase pontual (p. 1).

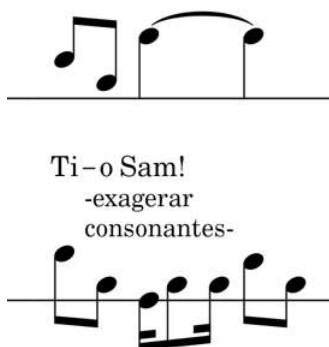


Fonte: *Fundación Archivo Aharonián-Paraskevaídís (FAAP)*.

Cada frase apresenta uma indicação em relação ao humor e caráter. Os termos se alternam entre: gracioso, irônico, fascinado, arrebatado, zombeteiro, preocupado, desesperado, exageradamente zombeteiro, neutro, brusco, falado, dramático, atropelado, exageradamente irônico, astuto, ingênuo, indignado, voz branca etc.

As palavras “Tio Sam”, por exemplo, devem ter as consoantes exageradas:

Figura 13 - Palavras ressaltadas pela compositora (p. 2).



Fonte: Fundación Archivo Aharonián-Paraskevaídis (FAAP).

No refrão, a compositora suspende o acompanhamento pianístico até a palavra final: *bad* (ruim):

Si en yes, si en si, si en bien, si en well
*Si en mal, si en bad, ¿si en very bad?*²⁹

Figura 14 - Refrão com acompanhamento suspenso e retomado na palavra final (p. 5).

no yes, no si, no bien, no well, si mal, si bad, si ve-ry bad

(TACET)

Fonte: Fundación Archivo Aharonián-Paraskevaídis (FAAP).

Concluindo, Esther Alejandro criou uma obra atonal expressionista, teatral (já que varia intensamente o caráter através das indicações de humor), sem preocupação de manter

²⁹ Em tradução livre: "Se em *yes*, se em *sim*, se em *bem*, se em *well*, se em *mal*, se em *bad*, se em *very bad*?"

uma coerência motívica no que tange às alturas; utiliza o padrão estrófico para delinear a forma, tendo o refrão a função de costurar os elementos da peça através da repetição de grande parte de sua linha rítmica e melódica.

4. Considerações Finais

A obra *Canción Portorriqueña* de Esther Alejandro exemplifica o ambiente crítico, anticolonial e de questionamentos que vigorou em todas as edições dos CLAMC, seja entre compositoras(es), intérpretes, professoras(es) e/ou estudantes. A experiência de estar em um mesmo recinto por vários dias seguidos, participando de aulas, debates, oficinas de criação musical, laboratórios etc., proporcionou a todas as pessoas que lá estiveram um grande crescimento e amadurecimento pessoal e profissional.

A presença das mulheres na maioria dos CLAMC não foi numericamente expressiva, mas provou ter sido transformadora – para si mesmas e para a comunidade musical latino-americana. Vale a pena mergulhar no repertório composto por elas, a fim de conhecer sua importante contribuição para o pensamento artístico do nosso continente.

Referências

- Alejandro, Esther. 1978. *Canción Portorriqueña*. Manuscrito inédito.
- Beal, Amy. C. 2006. *New music, new allies: American experimental music in West Germany from the zero hour to reunification*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Iddon, Martin. 2013. *New music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage and Boulez*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fure, Ashley. 2016. GRID - Gender Research In Darmstadt: a 2016 historage Project funded by the Goethe Institute. https://griddarmstadt.files.wordpress.com/2016/08/grid_gender_research_in_darmstadt.pdf.
- Paraskevaídis, Graciela. 2009-2014. *Cursos Latinoamericanos de música contemporânea: una documentación*. <https://faap1940.com/bibliografia-graciela-paraskevaidis/>.
- _____. 2014. *La presencia de la música electroacústica en Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea*. Arquivo Fundación Archivo Aharonián-Paraskevaídis (FAAP). <https://faap1940.com/bibliografia-graciela-paraskevaidis/>.
- Silva, Eliana Monteiro da. 2020. *Projeto de pesquisa de Professor(a) Colaborador(a)*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Inédito.

_____. 2015. "Compreendendo a notação musical contemporânea por uma perspectiva interdisciplinar". Ray, Sonia (Org.). *Pesquisas e práticas interdisciplinares em ambientes musicais*. Goiânia: Editora Vieira.

_____. 2013. "A trajetória do piano acompanhador, do Lied ao século XXI: Quem dá suporte a quem?". Lima, Sonia Albano de; Ray, Sonia (Orgs.). *Da ópera ao Lied: uma evocação à palavra cantada*. Goiânia: Editora Vieira.

Silva, Eliana Monteiro da; Zani, Amilcar. 2020. "Música e memória: A atuação das mulheres nos Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea (1971-1989)". *MusiMid* vol. 1, no. 2. pp. 104-115.

Soares, Teresinha Rodrigues Prada. 2004. "Estética e ideologia na música nova". *Anais do XVII Encontro Regional de História – O Lugar da História*. Campinas: ANPUH/SP- UNICAMP.

DADOS DOS AUTORES

Eliana Monteiro da Silva é pianista, Mestre e Doutora em Música pela ECA-USP, com auxílio FAPESP. Concluiu Pós-Doutorado na mesma universidade, com a antologia "Compositoras Latino-americanas: vida - obra - análise de peças para piano", publicada pela Editora Ficcões. É autora do livro "Clara Schumann: compositora x mulher de compositor" (2011), e co-autora dos livros "Da ópera ao lied: uma evocação à palavra cantada" (2013), "Pesquisas e Práticas Interdisciplinares em Ambientes Musicais" (2015) e *Diálogos Interdisciplinares em Música* (2022). Integra a rede "Sonora - músicas e feminismos" e os grupos "Polymnia" e "MyGLA Musicas y Genero: grupo de estudios Latinoamericanos", dedicados ao estudo de gênero na música. É Pesquisadora-Colaboradora no Departamento de Música da ECA-USP, onde ministra disciplinas sobre música latino-americana e sobre compositoras na música erudita, no curso de Pós-Graduação.

Amilcar Zani Netto é Professor Titular aposentado do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, aonde ocupou cargo de chefia no biênio 2010-2011. Inscrito desde 2015 no Programa "Professor Senior", é pianista, professor e pesquisador, possuindo também graduação em Arquitetura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Como pianista, sua formação inclui estudos com Helena Costa no Porto, Portugal e com Conrad Hansen em Hamburgo, Alemanha. Obteve graus de Mestre, Doutor e Livre-Docente em Música na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Professor e orientador nos cursos de Graduação e Pós-Graduação da mesma Instituição, realizou diversos pós-doutorados, especificamente na Biblioteca do Congresso em Washington, D.C., Estados Unidos. Seus estudos e pesquisas focalizam o Romantismo em Robert Schumann, e a produção da Segunda Escola de Viena, com ênfase na Coleção Clara e Edward Steuermann. Dedicada especial atenção à pesquisa, estudo, divulgação e apresentações inéditas da música para piano a quatro mãos de obras de música de câmara transcritas por diversos compositores para esta formação.

LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.