

The image shows a collection of overlapping handwritten musical manuscripts. The paper is aged and yellowed. The notation includes treble and bass clefs, various time signatures, and musical notes. Lyrics are written in Portuguese. Some visible lyrics include "Não foi ma", "Maria Amélia", "Olegário Mariano", "alegre", "Espera inútil (conçat)", "a cons-a", "fo", "triste", "rall", "a quem", "que som-ter", "cas", "Os mem", "u- ni- who herd + do".

Antologia da Canção Brasileira

As Mulheres Pioneiras

Isabela Vieira



PROEMUS

Programa de Mestrado Profissional
em Ensino das Práticas Musicais

MESTRANDA ISABELA VIEIRA ROCHA MARINHO

ORIENTADORA Dra. Mary Carolyn McDavit

2023

Dedicatória

A minha família, minha mãe Dulce e meu pai Guilherme. A eles que me permitiram ser. Que me deram todo possível. Que foram, são e serão.

A força motora da vida. A energia que nos move. Que ela sempre esteja.

A minha parceira de vida, Bruna. Obrigada por iluminar o caminho tantas vezes.

Aos amigos que sempre estiveram. Que renovaram tantas vezes.

Aos meus mestres, responsáveis por me conduzir e permitir um mundo à minha frente.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
AMÉLIA DE MESQUITA	15
	A casinha pequenina 16
	Bem te vi 20
	Duas Almas 23
ANGÉLICA DE REZENDE GARCIA	28
	Morena 29
CELESTE JAGUARIBE	32
	A Pedra 33
	Berceuse 38
	Chromo 43
	Treva, Penumbra, luz 45
CINIRA POLONIO	48
	Berceuse 49
GEORGINA ERISMANN	56
	Cantigas ao Luar 57
	Seresta 60
GINA DE ARAUJO	63
	Les Bigarreux 64
	Les Rêves 68
	Une Larme 73
GRISELDA LAZZARO SCHLEDER	77
	Porque Tenho Você! 78
	Sonhar Eterno 82
HONORINA VASCONCELLOS	87
	Ave Maria 88
LUCÍLIA LISBOA DE ARAÚJO	
MARIA AMÉLIA DE OLIVEIRA	O que diz meu coração 92
	99
	Espera Inútil 100
	Não Faz Mal 103
	O Rio e a Estrada 106
MARIETTA NETTO	109
	Ave Maria 110
REFERÊNCIAS	116
ANEXO 1	118

INTRODUÇÃO

A presente antologia, *Antologia da Canção Brasileira: As Mulheres Pioneiras* mostrou-se necessária durante minha caminhada como cantora, ainda na faculdade no âmbito acadêmico, lugar que é responsável por grande parte da formação de um músico. Durante todos os anos em que cursei a graduação em canto, não me recordo de me ter sido oferecido que cantasse alguma música composta por uma compositora. Interessante salientar que, observando outros alunos de canto, outros instrumentos e até mesmo canto coral, também não encontrei ali inserido grande repertório vindo da composição de mulheres. Se unindo a isso, analisando o cenário musical do Brasil, não é possível encontrar no repertório das maiores orquestras e concertos de câmara um número expressivo de compositoras. Se adentrarmos ainda mais nesse assunto e olharmos o recorte da composição feminina do Brasil, esse assunto traz ainda alguns agravantes.

Investigando sobre a composição feminina mundial, é possível encontrar algum tipo de informação sobre mulheres e suas composições. Ainda que tenham vivido sempre à margem do cenário cultural, alguns livros, o acesso às suas partituras em sites de grande acesso - como o imslp.org - e mais informação histórica, são responsáveis por manter de alguma forma suas obras à disposição da comunidade musical. Contudo, isto não é suficiente para o reconhecimento da composição feminina e inclusão de repertório. O blog do renomado site donne-uk.org, criado pela soprano e pesquisadora Gabriella di Laccio¹, fez uma análise dos programas das 100 principais orquestras do mundo e foi constatado que apenas 11,45% dos programas continham mulheres como protagonistas na composição. Mesmo com mais acesso ao repertório, o cenário mundial também não é favorável às mulheres. No Brasil, além da questão central sobre o apagamento histórico feminino, o acesso às partituras é precário.

Como musicista/pesquisadora atuante, posso afirmar que o acesso a partituras de música brasileira para canto e piano, no que tange compositores de menor expoente mundial, e até mesmo os que tiveram alguma projeção nacional, é muito difícil se compararmos a de compositores estrangeiros. Quando trazemos esse assunto para a realidade da composição dessas mulheres, torna-se ainda mais complicado. Com isso, esbarramos em mais uma questão na difícil tarefa de divulgar essas mulheres. A respeito desse problema essa antologia

¹ Gabriella Di Laccio é uma soprano premiada internacionalmente, curadora e ativista, que se tornou uma das principais vozes na luta pela igualdade na música. Apontada pela BBC World como uma das 100 mulheres mais inspiradoras e influentes do mundo, Gabriella é também a criadora da Donne, Mulheres na Música: uma fundação reconhecida internacionalmente que celebra e amplifica as mulheres na música do passado e do presente. https://gabrielladilaccio.com/about_por.html

se compromete a ajudar, em parte, na resolução. Michelle Perrot afirma a importância de falarmos sobre o assunto ao dizer

Escrever a história das mulheres é sair do silêncio em que elas estavam confinadas. [...] Nesse silêncio profundo, é claro que as mulheres não estão sozinhas. Ele envolve o continente perdido das vidas submersas no esquecimento no qual se anula a massa da humanidade. Mas é sobre elas que o silêncio pesa mais. (PERROT, 2009, p.16)

Esse silêncio citado por Perrot se estendia e, se estende, a tudo que envolve a vida de uma mulher. Nesse sentido, trago aqui, a contrapelo da história oficial - a dos silenciamentos, as histórias de algumas mulheres pioneiras no que tange ao trabalho de composição de música brasileira para canto e piano, bem como seus desafios e conquistas. Trata-se, no entanto, de revelar uma outra história, haja visto que sua imagem enquanto profissional da música não foi prestigiada diante da voz “oficial”. Dentro desse cenário que envolve mulheres compositoras, música de câmara e música brasileira, observamos um tripé que apresenta sérias lacunas no cenário musical do país: a maioria da composição feita por homens, o pouco prestígio da música de câmara e a preferência por música estrangeira.

Durante os séculos que nos precederam, não era permitido às mulheres ocuparem um papel de produtoras de conteúdo que demonstrassem sua autonomia intelectual, como por exemplo, o trabalho da composição. Como podemos ver numa breve nota no Jornal do Brasil de 1986, conta Jocy de Oliveira: “Na área musical as mulheres sempre foram aceitas na esteira da interpretação, nunca da criação. Acho que realmente existe o preconceito, que o homem tem uma grande dificuldade de ser submetido às ideias femininas”.

Essa afirmação aconteceu pois ficou claro que o trabalho de criação e composição não era entendido como um estudo, fruto de esforço e busca de conhecimento, mas sim como uma capacidade “divina”, um “dom”, do qual só os autores do gênero masculino possuíam. Por conta dessa “eleição” para cumprir tal tarefa, recebiam a denominação de “gênios”. Sobre isso, Carvalho (2012) elabora que

(...) as teorias naturalistas sobre a diferença entre os sexos ou sobre a inferioridade das mulheres, aplicadas ao domínio da criação musical, produziram diversas concepções segundo as quais as mulheres seriam “desprovidas de gênio”, no sentido de uma “aptidão inata e de uma disposição natural”. Quer dizer, as crianças precoces, “fora do comum”, só poderiam ser do sexo masculino. Desta forma, a inaptidão para compor “tão bem” seria um caso particular da incapacidade geral das mulheres para as “coisas do espírito”. Como consequência disso, as musicistas são em geral percebidas como mulheres dedicadas ao estudo, e não como portadoras de “talento”. (CARVALHO, 2012, p. 19)

Para as mulheres, restava uma atuação secundária, fora de um espaço de prestígio. O extraordinário cabia à natureza do homem, à mulher, o ordinário mundo dos afazeres domésticos e da família. Desse modo, ocupavam no trabalho com a música somente lugares concedidos pelos homens, obedecendo às regras de decoro e decência da época que eram medidas por eles. Exemplos disso seriam: a imposição dos instrumentos que “caberiam” melhor para uma mulher e onde poderiam se apresentar. O que comumente acontecia somente em suas residências. No livro *O gênero da música: a construção social da vocação* de Carvalho (2012), fica clara a situação

(...) o piano era um instrumento que convinha às moças, mais do que qualquer outro porque “(...) elas podiam tocar sentadas, com as pernas fechadas e sem fazer grandes movimentos - além de não ficarem de frente para o público fazendo trejeitos faciais ou corporais” (SILVA, 2008, p. 74). Ao contrário, a harpa não era considerada um instrumento adequado, pois sua execução exigia uma exibição sem reservas do corpo (ESCAL, 1999, p. 72, apud CARVALHO, 2012, p. 33).

Estudar música cabia às mulheres apenas se não ferisse a “natureza” social da mulher-de-família. Esse estereótipo foi criado para manutenção dos privilégios masculinos, realimentado pelo *modus operandi* da época e sustentado ainda pela igreja. Seguindo esse padrão, observamos o fato de que essas mulheres não tinham a liberdade de sair de casa, viviam enclausuradas, e com contato apenas com funcionários da residência, ou entregues ao ócio em seu quarto. A prerrogativa era que o meio externo poderia ser perigoso a elas. Era permitido que saíssem apenas em situações específicas. Essa falta de contato com o mundo externo acabava por torná-las antissociais, sem capacidade de sustentar uma conversa, reforçando assim o estereótipo citado, e impossibilitando o estabelecimento de possíveis contatos profissionais, como diz Portela (2005)

As mulheres das classes mais abastadas tinham, assim, um comportamento anti-social, imposto pela sociedade patriarcal, que estabelecia rígidos limites para o papel feminino, forçando-se a permanecer na esfera privada, administrando o que se referia ao lar. Tudo que fugia desse âmbito estava indo de encontro à estrutura vigente da sociedade. (PORTELA, 2005, p.9)

Aqui não pretendemos entrar com profundidade nessas questões, mas apresentamos fatos a fim de pensar em algumas causas. Com a forte influência da ópera italiana na modinha, que mantinha um caráter mais próximo do popular, ela foi ganhando mais espaço na música erudita e, para que a música fosse considerada erudita, deveria ser cantada em italiano, alemão ou francês, deixando assim de lado o idioma do país. O lundu sempre permeou o espaço popular, mesmo adentrando os salões aristocráticos. Outro fato importante de destacar é que o Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro, fundado em 1848,

se tornou o destino mais importante para os músicos de todo o país, e todos os cursos eram voltados para o aprendizado operístico, sendo a canção deixada à margem. Com esse panorama, as mulheres que se propunham a compor para o gênero canção, ainda enfrentavam mais uma questão além das descritas, a de distinção com o gênero musical pouco levado a sério, que dava ao compositor não tanto prestígio.

Ainda que com clara percepção do que acontecia, muitas mulheres foram à frente do tempo e lutaram pelo gênero canção e por seu lugar. Quando falamos delas, um dos primeiros nomes que vem à nossa mente é o de Francisca Edwiges, mais conhecida como Chiquinha Gonzaga. Ela é então o perfeito símbolo da quebra de paradigmas de uma mulher abastada, criada à luz do patriarcado, e responsável por abrir o caminho profissional da música para as mulheres, para que as próximas percebessem como é possível o caminho. Chiquinha Gonzaga foi responsável por introduzir formas e ritmos brasileiros na música de salão. Mas, assim como ela, outras mulheres no século XIX tiveram a coragem de quebrar as correntes do preconceito e se afirmaram como compositoras e instrumentistas profissionais, mesmo sem alcançarem o conhecimento e o prestígio de Chiquinha. Vale ressaltar que mesmo com toda a importância citada acima, essa compositora não é encontrada comumente nos programas de concertos, como citado anteriormente.

Para além da representatividade e projeção de Chiquinha Gonzaga, escondida sob os escombros de uma história "não oficial", outras mulheres fizeram parte do caminho que viabilizou a história de mulheres autoras e compositoras brasileiras como produtoras de conhecimento. Portanto, com o intuito de divulgação, registro e justiça, num exercício de reconstituição da memória *a contrapelo* da história oficial, trazemos aqui uma breve apresentação de algumas dessas mulheres e de suas obras. A tentativa de contribuir para o tecer de uma *outra* história, de uma *outra* narrativa, Feminina, como na voz de Walter Benjamin que

nos ajuda a formular uma alternativa a um determinado modelo de desenvolvimento (...), acatar seu convite ao exercício de escovar a história a contrapelo, isto é, de pensá-la a partir da perspectiva dos vencidos. Assim, essa proposta pressupõe um exercício de rememoração que tem como objetivo identificar os vencidos pela ideologia do progresso. (...) identificando os vencidos a fim de tecer uma concepção de história que faça justiça a elas. (BENJAMIN apud SALOMÃO, 2019, p.184)

Então, à moda de um olhar *benjaminiano*, identificamos os “vencidos”, os que não puderam dar voz à história, para fazer justiça, e reescrever. A partir desse pensamento segue, arqueologicamente, um pouco da história dessas mulheres-músicas, em ordem alfabética. Importante ressaltar que na Biblioteca Nacional foram encontradas 97 partituras de mulheres

para canto e piano (PORTELA, 2005). Entretanto, no período que se deu essa pesquisa, a citada biblioteca encontrava-se fechada por conta da pandemia COVID 19 e, após, para reformas.

- **PROPOSTA INICIAL**

Existe a necessidade da sistematização e estudo da vida e obra das compositoras de câmara brasileiras, visto o pouco ou inexistente reconhecimento musical, cultural e histórico da grande maioria delas, sobretudo no século XIX, demonstrando a relevância desse período para a atualidade. Nesse quesito, vale ressaltar a importância pedagógica do produto proposto: uma antologia de partituras com edição crítica acompanhada de gravações das canções contendo uma possibilidade interpretativa das mesmas. O objetivo é reunir, documentar e democratizar um material para pesquisa, com a publicação de obras e breves comentários sobre as compositoras.

Por esses motivos, julgo pertinente um material que traga esses nomes através de um recorte preciso permitido por uma antologia. A ideia é que ele circunscreva um ecossistema favorável e acessível para iluminar tanto as compositoras quanto o tema para o público acadêmico e leigo que se interesse pelo assunto. Nesse caso: apresentar uma versão feminina da história da música onde personagens femininas são vistas como protagonistas e não coadjuvantes, esposas ou mulheres excêntricas.

Desse ponto de vista, cabe-nos, neste momento, investigar e reconhecer as responsáveis por semearem esse caminho árduo que possibilitou, hoje, o desabrochar da atuação feminina como compositora. Entender suas lutas no passado é validar e perpetuar o caminho presente. Quando se trata das nascidas no século XIX, estamos falando das pioneiras no que tange repertório para canto e piano na música de câmara. O único dado encontrado na presente pesquisa que seja anterior a esse recorte é a presença da compositora Beatriz Ferrão, nascida em 1792, sendo a primeira compositora brasileira a escrever para canto e piano (ROCHA, 1986).

As antologias tem por característica abrigarem textos importantes sobre o que se propõem e, por isso, vem sendo utilizadas como ferramentas pedagógicas nas pesquisas. Além disso, são importantes para orientar corretamente as análises de obras de determinado(a) compositor(a). A criação de um produto brasileiro sobre o que se configura o início e a preservação da memória da composição por mulheres no Brasil é de suma importância.

A Casinha Pequeninha

Música de
Bernardinho Belém de Souza

Original schottisch para piano

Harmonização de
Amélia de Mesquita

Moderato

Voz

rall.

a tempo

5

Tu não te lem-bras da ca - si - nha pe - que - ni - na on - de o nos - so a - mor nas -

8

ceu; Ail... Tu não te lem-bras da ca - si - nha pe - que - ni - na

11 *p*

on - de o - nos - so a - mor nas - ceu; Ti - nha um co - quei - ro do

14

la - do que coi - ta - do de sau - da - de já mor - reu.

17 *p* *rall.* 1.

Ti - nha um co - quei - ro do la - do que coi - ta - do de sau - da - de já mor - reu!

21 *pp* *Fine.* *f* 2. *rall.*

reu! Tu não te lem - bras das ju - ras ó per - ju - ra que fi - zes - te com fer -

25

vor; Ai!... Tu não te lem - bras das ju - ras ó per - ju - ra

28

que fi - zes - te com fer - vor; Da - que - le bei - jo de - mo -

P

dimin. - - -

31

ra - do, pro - lon - ga - do que se - lou o nos - so a - mor.

34

P Da - que - le bei - jo de - mo - ra - do, pro - lon - ga - do que se - lou o nos - so a - mor.

rall.

rall.

a tempo

38

rall.

D.C. al Fine