

Música e memória: A atuação das mulheres nos *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea (1971-1989)*

Music and memory: The role of women in Latin American Contemporary Music Courses (1971-1989)

ELIANA MONTEIRO DA SILVA
Universidade de São Paulo (ECA-USP)
ms.eliana@usp.br

AMILCAR ZANI
Universidade de São Paulo (ECA-USP)
amilcarzani@gmail.com

Resumo: Este artigo baseia-se nos dados parciais obtidos na pesquisa em andamento acerca da atuação das mulheres nos *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea (CLAMC)*, realizados em 5 países da América Latina entre 1971 e 1989, para pensar a questão de gênero em dois campos específicos: a música erudita e a América Latina. Iniciada em janeiro de 2020, tal pesquisa utiliza documentos originais organizados e disponibilizados pela compositora e musicóloga Graciela Paraskevaídís no sítio eletrônico www.latinoamerica-musica.net, para corroborar a recuperação de dados de compositoras, intérpretes, professoras e estudantes invisibilizadas na maior parte das publicações que abordam a música erudita ocidental. O recorte enfocando o continente latino-americano busca também enfatizar a importância deste - e dos CLAMC - para a construção de uma música erudita experimental e contemporânea com características próprias, em relação às metrópoles tidas como referência no Hemisfério Norte.

Palavras-chave: Compositoras Latino-americanas; *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea (CLAMC)*; Gênero; Música Erudita.

Abstract: This article is based on the partial data obtained in the ongoing research on the performance of women in the Latin American Courses of Contemporary Music (CLAMC), realized in 5 Latin America's countries between 1971 and 1989, to think the issue of gender in two specific fields: classical music and Latin America. Started in January 2020, this research uses original documents organized and made available by composer and musicologist Graciela Paraskevaídís on www.latinoamerica-musica.net, in order to corroborate the recovery of data from women composers, performers, teachers and students, invisible in most publications of Western classical music. The focus on Latin American seeks to emphasize the importance of this continent - and of CLAMC - for the construction of an experimental and contemporary classical music with its own characteristics, in relation to the metropolises considered as references in the Northern Hemisphere.

Keywords: Latin American Women Composers; Latin American Courses of Contemporary Music CLAMC; Gender; Classical music.

Introdução

A pesquisa intitulada "Um olhar analítico sobre a atuação das mulheres nos *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea* (CLAMC)", iniciada em janeiro de 2020 como projeto da pesquisadora-colaboradora Eliana Monteiro da Silva no Depto. de Música da ECA-USP, sob supervisão do Prof. Dr. Amílcar Zani, que assinam este artigo, tem por objetivo investigar a participação qualitativa e quantitativa das mulheres nas quinze edições dos CLAMC ocorridas entre 1971 e 1989 em cinco países da América Latina.

O olhar sobre a atuação das mulheres nos CLAMC visa, além de avaliar numericamente, refletir sobre que tipo de colaboração estas deram e receberam de tais eventos - que reuniram participantes de 21 países do continente -, a fim de melhor entender seu papel no ambiente musical da música de vanguarda da América Latina. Para tanto, os autores estão em contato com a *Fundación Archivo Aharonián-Paraskevaídis*, que detém a documentação original dos CLAMC desde o falecimento de Graciela Paraskevaídis e Coriún Aharonián em Montevideu (Uruguai), bem como utilizando os arquivos organizados e disponibilizados por Graciela no sitio eletrônico www.latinoamerica-musica.net, de que era redatora. A musicóloga não somente catalogou todas as pessoas envolvidas nas 15 edições dos cursos, como digitalizou reportagens, críticas e testemunhos sobre os CLAMC divulgados em veículos de informação da época. Este compêndio foi intitulado *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea. Una documentación* (Paraskevaídis 2009-2014), e dedicado à memória de José Maria Neves, Maria Teresa Sande, Conrado Silva e Héctor Tosar – que, juntamente com o idealizador Coriún Aharonián, possibilitaram o nascimento da primeira edição dos cursos¹.

Os CLAMC, como também ficaram conhecidos, significaram um dos raros oásis de experimentação e atualização entre os anos 1971 e 1989 no continente², dando continuidade, em certa medida, às atividades oferecidas pelo *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales do Instituto Di Tella* (CLAEM), cujas portas fechadas, em Buenos Aires, em 1971³.

¹ O compositor e musicólogo uruguaio Coriún Aharonián ainda não havia falecido quando da publicação do compêndio de Graciela no *site*.

² Outras iniciativas de peso foram os cursos oferecidos pela Escola Livre de Música da Pró-Arte, que tiveram lugar no Brasil entre Rio de Janeiro e São Paulo sob a coordenação do compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter (com desdobramentos nos Cursos de Férias de Teresópolis) e os Festivais de Música Nova, criados pelo compositor brasileiro Gilberto Mendes em Santos, na década de 1960.

³ O CLAEM foi criado em Buenos Aires (AR) em 1961, tendo como primeira edição o *Primer Festival de Música Contemporânea* e a chamada para um concurso a bolsas bienais no *Instituto Di Tella*. Eram oferecidos cursos com renomados professores nacionais e internacionais, além de proporcionar experiências com eletroacústica em laboratórios do Centro (Paraskevaídis 2011).

Em 1971, as *Ediciones Tacuabé* e os *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea*, duas instituições chaves para o desenvolvimento e disseminação da produção musical de vanguarda e do *Canto Popular* foram criadas. (...) Co-fundados por Coriún Aharonián e Héctor Tosar, os cursos são um duplo legado, por um lado, do *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales* (CLAEM) do *Instituto Di Tella* em Buenos Aires, e, por outro, de cursos de verão europeus, como os famosos Cursos Internacionais de Verão para a Música Nova de Darmstadt (Juárez apud Vila, 2014, 130. Grifos dos autores)⁴.

Sediados inicialmente no Uruguai em janeiro de 1971, passando à Argentina, Brasil, República Dominicana e Venezuela – retornando ao Uruguai e ao Brasil nas duas últimas edições (1986 e 1989) –, 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 pesquisadoras(es) 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 aquelas e aqueles que não tinham oportunidade de estudar nos grandes centros metropolitanos do Hemisfério Norte.⁵

Entre outros, os CLAMC devem sua realização aos esforços da *Sociedad Uruguaya de Música Contemporânea* (ligada à *International Society for Contemporary Music* - ISCM). Idealizados pelo compositor e musicólogo Coriún Aharonián, tiveram como presidente entre 1971 e 1978 o compositor e musicólogo Héctor Tosar (Uruguai), e de 1979 até o encerramento em 1989, o também compositor e musicólogo José Maria Neves (Brasil).

Digna de nota é a participação ativa da uruguaia Maria Teresa Sande (1971 e 1972), da argentina e uruguaia Graciela Paraskevaídis (1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1984, 1985, 1986 e 1989), da argentina Violeta Hemsy de Gainza (1978, 1979, 1980, 1982 e 1984), das brasileiras Anna Maria N. L. Parsons (1979), Maria Stella Neves Valle (1979) e Marly Bernardes Chaves (1982), da mexicana Margarita Luna (1980 e 1981) e da venezuelana Dalia García (1985) nas equipes organizadoras das edições respectivamente citadas.

⁴ In 1971 *Ediciones Tacuabé* and the *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea*, two key institutions in developing and disseminating both avant-garde and *Canto Popular* musical production, are created. (...) Co-founded by Coriún Aharonián and Héctor Tosar, the courses are a dual legacy from the *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales* (CLAEM) of the *Instituto Di Tella* in Buenos Aires on the one hand, and on the other, from European summer courses like the famous *Darmstadt International Summer Course for New Music*. (Esta e as demais traduções foram realizadas pelos autores deste texto).

⁵ Esta e outras informações foram retiradas do projeto de pesquisa citado, apresentado ao Departamento de Música e à Comissão de Pesquisa da ECA-USP em 2019 e aprovado em 2020.

Música e Memória: o avanço da pesquisa de gênero no Brasil e no mundo

Resgatar a memória da música, entre outras artes e práticas, deveria ser atividade de interesse geral e imediato. Uma sociedade que não conhece seus artistas não pode afirmar que conhece a si mesma, já que a arte – e, portanto, a música – é expressão de seu tempo e costumes. No caso da atuação das mulheres, tal invisibilização provoca um desconhecimento que ultrapassa a metade da produção construída diariamente, ano após ano, seja de forma escrita, gráfica ou oral. Ao menos na América do Sul, o relatório da Organização da Nações Unidas (ONU) em 2020 aponta a presença de 100 mulheres para cada 98 homens, ou seja, a maior parte da sociedade no cone sul é feminina⁶. Como então ignorar estas vozes e saberes?

De acordo com Teresa Cascudo e Miguel Ángel Aguilar Rancel (*apud* Nogueira; Campos Fonseca 2013, 38), “a categoria de gênero, consolidada, como temos visto, na década de oitenta, passou a ter suas primeiras consequências visíveis no âmbito da musicologia histórica bem no início da década seguinte”⁷. Teresa e Miguel Ángel citam como referenciais os livros *Feminine Endings, Music, Gender and Sexuality*, escrito em 1991 por Susan McClary, *Gender and the Musical Canon*, de Marcia J. Citron (1993) e *Musicology and Difference*, editado por Ruth A. Solie, também em 1993.

Não obstante, reconhecem a importância de reflexões publicadas na década anterior, como a de Teresa de Lauretis em *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, entre outras, para a formação de um pensamento crítico que surgiria mais nitidamente no campo musical posteriormente. Em 1984, Teresa já apontava a necessidade de se ver as mulheres como seres reais que não podiam ser definidos fora de um contexto patriarcal, em que figuravam como entes simbólicos e cuja representação cultural lhes negava acesso à existência histórica subjetiva. Usando como ferramentas o cinema, a semiótica e a psicanálise, a autora pontuou que tal representação idealizada aprisionava as mulheres num lugar objetificado, limitado e, aparentemente, sem saída. Um lugar invisível, ou, um não-lugar.

Também na década de 1980, Leonardo Salomon Tramontina (2011, 33) visualiza uma mudança de paradigmas na musicologia no sentido de reposicionar o papel das mulheres na tradição musical a partir de estudos feministas e homossexuais realizados nas áreas das ciências humanas e sociais. A esta nova perspectiva nomearam Nova Musicologia, ou, *New Musicology*.

Observando as condições sociais nas quais músicos e compositores formaram-se e atuaram, evidenciou-se o caráter ideológico da formulação de cânones que

⁶Cf.: <https://www.radiosentinel.com.br/?pesquisa-da-onu-diz-que-tem-mais-homens-do-que-mulheres-no-mundo&ctd=5277>.

⁷ “La categoría de género, consolidada, como hemos visto, en la década de los ochenta, empezó a tener sus primeras consecuencias visibles en el ámbito de la musicología histórica muy a principios de la década siguiente”.

regeram a crítica e recepção da composição em geral, priorizando autores do sexo masculino, brancos e heterossexuais. Estudos sobre a sexualidade, a subjetividade e o prazer erótico, em voga na década de 1980, descortinaram o universo marginalizado das minorias raciais e de gênero, dando-lhes pela primeira vez voz e protagonismo (Tramontina *apud* Monteiro da Silva 2017, 3).

Daí em diante uma onda crescente de publicações contou com títulos como *Historical Anthology of Music by Women*, lançada em 1987 por James R. Briscoe, revisada e ampliada em 2004, incluindo CD com gravação das obras; *Music by Women for Study and Analysis*, de Joseph N. Straus (1993); *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, editado por Julie Anne e Rhian Sadie em 1995; *Women Composers in Germany*, editado por Roswitha Sperber em 1996; *Women and Music: a History*, de Karin Pendle (2001), entre outros. Na América Latina o movimento se iniciou, principalmente, no início de 2000, embora a compositora e musicóloga Nilceia Baroncelli tenha catalogado mais de 1.000 compositoras com biografias, catálogo de obras e locais onde as partituras poderiam ser encontradas no livro "Mulheres Compositoras: elenco e repertório", em 1987. Com edição esgotada, o livro, bem como sua autora, são referência a quem se interessa e se debruça sobre o repertório composto por mulheres⁸.

O engajamento latino-americano na chamada musicologia feminista – que ultrapassou em muito a catalogação de mulheres na música, propondo reflexões sobre o lugar das mulheres em sua pluralidade – tem como uma das principais referências a espanhola Pilar Ramos Lopez. Seu livro *Feminismo y Música: Introducción y Crítica*, lançado em 2003, oferece uma relação de nomes, obras e biografias de mulheres na música, seguida de argumentos para discussão sobre gênero neste ambiente. Carmen Cecilia Piñero Gil (Espanha) também faz um trabalho de militância investigativa, como pode ser conferido em *Música y mujeres, género y poder: diez años después* (2008), que analisa a trajetória das mulheres desde seu artigo *Compositoras Iberoamericanas* em publicação de Marisa Manchado Torres de 1998, intitulada *Música y mujeres, género y poder*.

Na esteira deste tipo de iniciativa podem ser conferidos os livros e artigos de autoras como a cubana Alicia Valdés (2005); a costarriquenha Susan Campos Fonseca (2012; 2013); a argentina Romina Dezilio (2019); a chilena Lorena Valdebenito (2019), entre outras. Entre as muitas brasileiras que dedicam tempo, talento e esforços pela causa feminista na música – o que tornaria a lista interminável – citamos Maria Ignez Cruz Mello (2006); Isabel Nogueira (2013; 2015); Laila Rosa (2015), além da autora deste artigo (2011; 2019)⁹.

⁸ Nilcéia Baroncelli mantém um blog ativo em que atualiza suas pesquisas de gênero em música. Cf.: <http://mulheres-compositoras.blogspot.com/>. Acesso em: 25/05/2020.

⁹ Além dos livros "Clara Schumann: compositora x mulher de compositor" (2011) e "Compositoras Latino-americanas: vida, obra, análise de peças para piano" (2019), Eliana Monteiro da Silva organizou um Dossiê Temático sobre música e gênero onde figuram importantes pesquisadoras e pesquisadores do

Tal panorama não significa, infelizmente, que tenhamos alcançado uma equidade no tange a divulgação, condições materiais e simbólicas e reconhecimento da produção das mulheres na música. O presente trabalho tem como objetivo colaborar para a mudança deste panorama, uma vez que busca dar visibilidade a uma parcela das mulheres que atuaram nos *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea*, eventos que se propuseram a pensar e transformar a produção musical erudita no século XX no nosso continente.

Os CLAMC e os Cursos de Férias de Darmstadt

De acordo com Graciela Paraskevaídís (2009-2014), os CLAMC foram pensados por Coriún Aharonián a partir de sua experiência nas edições dos Cursos de Verão de Darmstadt (*Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt*), que havia frequentado. Consciente da mudança de paradigmas que o terreno fértil de Darmstadt representou para a música erudita ocidental – com edições anuais realizadas de 1946 até a atualidade – o compositor e musicólogo uruguaio vislumbrou a oportunidade de promover na América do Sul espaços semelhantes de diálogo entre áreas artísticas diversas, com um enfoque periférico e decolonial.

Em Darmstadt, Coriún testemunhou e vivenciou a interação de estudantes de diversas partes do mundo com musicistas e docentes de excelência, criando música experimental e de vanguarda. Daqueles Cursos de Verão saíram as principais correntes estéticas que influenciariam o pensamento musical na segunda metade do século XX, tais como o serialismo, a aleatoriedade, a música eletroacústica, entre outras vertentes.

A primeira edição dos CLAMC teve lugar em Cerro del Toro, Uruguai, indo posteriormente para a Argentina, Brasil, República Dominicana e Venezuela. Das 15 edições realizadas entre 1971 e 1989, 6 tiveram lugar em território brasileiro, 5 no Uruguai, duas na Argentina, uma na Venezuela e uma na República Dominicana. Coriún trabalhou como secretário executivo em todas as edições, que contaram com uma equipe organizadora que aos poucos foi se tornando permanente. Entretanto, em cada sede tinha um ou uma representante da cidade que assumia papel de coordenação local.

Cergio Prudencio (*apud* Paraskevaídís 2014, 1), compositor boliviano que colaborou na organização de algumas edições, disse à época:

Os CLAMC são uma resposta geracional vigorosa às novas formas de submissão que nas circunstâncias modernas tratam de nos impor. São, antes de tudo, um dos primeiros espaços de descolonização que se abre no continente de forma lucida e consciente, efetiva, no marco de uma austeridade

campo da musicologia feminista. Cf.: Revista Música, vol. 19, n. 1, 2019. Dados destas obras na Bibliografia.

condizente com a realidade, e na perspectiva de um benefício coletivo, amplo, integral (Prudencio *apud* Paraskevaídis 2014, 1) ¹⁰.

Neste sentido, Graciela aponta que os CLAMC atuaram, simultaneamente, como "ponto de partida e anti-modelo presentes na gestação do novo projeto"¹¹ (Paraskevaídis 2014, 1). O caráter itinerante e o formato de auto-gestão deram aos cursos uma atmosfera de liberdade e criação que era corroborado pela possibilidade de escolher as atividades e disciplinas que se queria frequentar. Formava-se uma rede de contatos internacional, com intercâmbio de partituras, gravações, textos e livros, que permanecia até muito depois de terminadas as aulas.

Assim como em Darmstadt, houve uma forte tendência à experimentação com novas tecnologias para a música eletroacústica. Graciela relata que:

Durante os 15 CLAMC foram estreadas em primeira audição absoluta 43 obras de música eletroacústica, tanto de docentes como de alunos das oficinas de nível básico e avançado, junto a 98 primeiras audições [no país sede do curso]¹² (Paraskevaídis 2014, 1).

Os compositores e as compositoras vinham de 23 países para os cursos: Alemanha, Argentina, Áustria, Bélgica, Bolívia, Brasil, Canadá, Chile, Colômbia, Espanha, Estados Unidos, França, Guatemala, Itália, México, Panamá, Peru, Portugal, Porto Rico, República Dominicana, Suécia, Uruguai e Venezuela.

A atuação das mulheres na música: de Darmstadt aos Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea

No ano em que se comemorou o 70º aniversário do *Internationale Ferienkurse für Neue Musik*, Darmstadt (2016), o Instituto Goethe e o *Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD)* patrocinaram um projeto de criação artística sobre a história dos Cursos de Verão. Integrando a equipe curadora do projeto, a pesquisadora Ashley Fure encabeçou uma investigação sobre a presença (ou ausência) das mulheres nas diversas áreas dos cursos desde sua criação em 1946.

O documento intitulado GRID - *Gender Research In Darmstadt: a 2016 Historage Project funded by the Goethe Institute* disponibilizou dados estatísticos comparativos sobre a atuação de homens e mulheres nas áreas: composição, interpretação, docência, discência, prêmios recebidos, obras mais apresentadas, entre

¹⁰ "Los CLAMC son una respuesta generacional vigorosa a las nuevas formas de sometimiento que en las circunstancias modernas se trata de imponernos. Son, ante todo, uno de los primeros espacios de descolonización que se abre en el continente de forma lúcidamente consciente, efectiva, en el marco de una austeridad acorde con la realidad, y en la perspectiva de un beneficio colectivo, ampliado, integral".

¹¹ "(...) punto de partida y antimodelo presentes en la gestación del nuevo proyecto".

¹² "A lo largo de los quince CLAMC fueron estrenadas en primera audición absoluta cuarenta y tres obras de música electroacústica tanto de docentes como de alumnos de los talleres en sus dos niveles (básico y avanzado), junto a noventa y ocho primeras audiciones".

outras. Ashley contou que, embora a maior parte da equipe tivesse a sensação de que passaram pelos cursos muito mais homens do que mulheres, ela queria saber qual era esta proporção e se isso se modificara com o passar do tempo nas edições anuais. De posse destes números, ela pretendia projetar qual seria a participação das mulheres na música no futuro (Fure 2016, 1)¹³.

Os resultados comprovaram o que era esperado pela pesquisadora - uma proporção, ou desproporção, de 7,032 % de obras de compositoras programadas no geral, contra 92,968 % de composições de autoria de homens. As compositoras premiadas em concursos durante as edições dos cursos representaram 18 % do total, sendo a primeira premiada em 1972 (aos 26 anos de cursos). As primeiras professoras e/ou palestrantes em composição surgiram em 1986 (aos 40 anos de edições), nunca alcançando a margem de 40% entre os e as docentes. Como alunas, mulheres frequentaram Darmstadt a partir de 1963 (quase 20 anos após a 1ª edição), e apenas 1 vez sua participação ultrapassou a marca dos 40 %, em 2014.

Como a experiência dos Cursos de Darmstadt serviu de inspiração para a criação dos *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea* por Coriún Aharonián, a pesquisa de Ashley Fure inspirou os autores deste artigo a examinar os documentos referentes aos CLAMC – recuperados, organizados e disponibilizados por Graciela Paraskevaídis – em busca de dados comparativos entre a participação de mulheres e homens nas 15 edições realizadas. Até o momento, os dados obtidos mostraram o seguinte panorama (optou-se por colocar porcentagens com até 1 dígito após a vírgula):

	Número de docentes e/ou palestrantes mulheres e homens	Número de estudantes mulheres e homens	Número de compositoras e compositores programadas(os)	Número de intérpretes mulheres e homens	Composições apresentadas de autoria de mulheres e homens
CLAMC I, UY (1971)	0 (zero) x 14	14 x 14	2 x 36	4 x 8	2 x 44
CLAMC II, UY (1972)	8 x 18	13 x 12	2 x 28	7 x 19	2 x 35
CLAMC III, UY (1974)	4 x 13	36 x 19	3 x 30	8 x 8	3 x 33
CLAMC IV, UY (1975)	5 x 11	17 x 17	3 x 34	3 x 4	7 x 47
CLAMC V, ARG (1976)	7 x 18	25 x 21	2 x 39	2 x 4	2 x 55
CLAMC VI, ARG (1977)	7 x 12	23 x 20	3 x 32	7 x 19	3 x 42
CLAMC VII, BRA (1978)	8 x 29	16 x 29	2 x 41	5 x 13	2 x 69

¹³ "I wanted to see numbers. I'm sure we've all had the sense there weren't many women around in those early years, but really, in hard data, what did it look like? How did the patterns shift over time? Where do we stand today, and where might we hope to move in the future?"

CLAMC VIII, BRA (1979)	10 x 13	11 x 24	5 x 61	9 x 14	7 x 77
CLAMC IX, BRA (1980)	8 x 21	43 x 57	1 x 50	5 x 16	1 x 57
CLAMC X, DOM (1981)	3 x 14	40 x 35	6 x 66	11 x 17	8 x 79
CLAMC XI, BRA (1982)	7 x 24	63 x 63	6 x 49	11 x 16	6 x 71
CLAMC XII, BRA (1984)	5 x 16	27 x 30	5 x 41	14 x 12	7 x 63
CLAMC XIII, VEN (1985)	3 x 11	22 x 26	3 x 38	0 x 4	6 x 45
CLAMC XIV, UY (1986)	11 x 23	30 x 22	8 x 49	8 x 20	11 x 102
CLAMC XV, BRA (1989)	2 x 18	20 x 31	7 x 66	4 x 12	7 x 68
TOTAL	88 x 255 (26 x 74%)	400 x 420 (49 x 51%)	58 x 660 (8 x 92%)	98 x 186 (35 x 65%)	74 x 887 (8 x 92%)

Tabela 1: Dados comparativos entre a atuação de mulheres e homens nas 15 edições dos CLAMC (1971-1989)

De posse destes dados, algumas observações podem ser feitas. De início, chama a atenção a massiva participação das mulheres como estudantes (400, comparada a 420 homens, totalizando 49% nas 15 edições). Esta presença é superior à masculina em 6 edições, igual em 3 e inferior em 6. O país em que se constata mais edições com menos mulheres do que homens participantes é o Brasil (5 de 6 edições), seguido pela Venezuela (1). A Argentina revela maior participação de mulheres nas 2 edições em que sediou os CLAMC, o Uruguai em 3 das 5 – sendo que nas 2 restantes o número foi equivalente – e a República Dominicana teve mais mulheres que homens entre estudantes.

Nas demais categorias observadas – docência, interpretação, composição e autoria de obras apresentadas – o número de mulheres é sempre inferior ao de homens. Exceção pode ser vista na 12^a edição, ocorrida no Brasil em 1984, em que mais mulheres se apresentaram (14 mulheres e 12 homens).

Em relação à composição, os números apontam uma presença avassaladora de obras de autores homens (887) em relação às de mulheres (74). O percentual aproximado – 8% de mulheres para 92% de homens – é equivalente ao de compositoras e compositores que tiveram obras programadas (58 x 660), totalizando 8% de mulheres para 92% de homens.

Outro item que indica uma hierarquia entre as próprias áreas da música – e que, portanto, apresentou um maior desnível entre a participação de mulheres e homens – é a docência. No total das edições, 88 mulheres ocuparam cargos de professoras em comparação com 255 homens (26% x 64%). Depois da composição, a docência se mostrou o quesito menos acessível às mulheres nas 15 edições dos cursos. Realidade que

não se modificou entre 1971 e 1989, mostrando uma quantidade mais equilibrada (10 x 13) na 8ª edição, ocorrida no Brasil em 1979.

Por último, mas não menos importante, analisamos a atuação das mulheres como intérpretes nas 15 edições dos CLAMC. Historicamente, a interpretação sempre foi considerada uma área adequada às mulheres na música devido ao fato de que à mulher cabia a tarefa de reprodução, jamais de criação¹⁴. Entretanto, mesmo neste quesito a presença das mulheres se mostrou bem menor que a dos homens (98 x 186, totalizando 35% de mulheres para 65% de homens). A explicação para este fato pode ser o foco dos CLAMC na música contemporânea e/ou eletroacústica, que exigia o domínio de uma notação e linguagem específicas às quais menos mulheres estavam familiarizadas.

Algumas considerações a partir de dados da pesquisa

Observando os dados coletados dos documentos disponibilizados por Graciela, nota-se que a atuação das mulheres nas 15 edições dos CLAMC se deu muito mais na esfera do estudo e aprendizado do que na docência, divulgação de trabalhos ou mesmo na interpretação de obras alheias. Este dado não nos surpreende, já que a literatura que temos hoje à mão – citada no item 2 deste texto – traz este tipo de informação e analisa suas causas e consequências.

Comparando os números dos CLAMC aos divulgados por Ashley Fure em relação aos Cursos de Darmstadt, vê-se que a proporção entre mulheres e homens nos 2 eventos não é muito discrepante, apesar dos 25 anos de diferença entre as primeiras edições de ambos.

O que podemos tomar como dado positivo – e nisso os 25 anos de intervalo tiveram seu papel – é que na América Latina os cursos contaram com ampla participação de mulheres desde a 1ª edição. Cabe pontuar também que este interesse se manteve, com pouca variação, até o encerramento dos encontros.

Pode ter contribuído para este interesse das mulheres o fato de haverem representantes do gênero feminino em todas as equipes organizadoras dos CLAMC (Maria Teresa Sande, Graciela Paraskevaídis, Violeta Hemsy de Gainza, Anna Maria N. L. Parsons, Maria Stella Neves Valle, Marly Bernardes Chaves, Margarita Luna e Dalia García, conforme citado na Introdução deste artigo). Sabe-se que os modelos são muito importantes para criar ambientes acolhedores ou repulsivos para os diversos segmentos da sociedade em qualquer atividade proposta.

¹⁴ Ainda assim, sua atuação deveria se dar, principalmente, ao piano, quando não ao canto. “Às moças o piano convinha mais do que qualquer instrumento, visto que elas podiam tocar sentadas, com as pernas fechadas e sem fazer grandes movimentos” (Monteiro da Silva 2011, 52).

Que as mulheres possam ocupar cada vez mais espaços de organização, discussão e decisão no âmbito das artes e da música é o nosso desejo e nosso empenho com esta pesquisa.

Referências

- Baroncelli, Nilceia C. 1987. *Mulheres Compositoras: elenco e repertório*. São Paulo: Roswitha Kempf Editores.
- _____. <http://mulheres-compositoras.blogspot.com/>. Acesso em 25/07/2020.
- Briscoe, James R. 1987 (Revisada e ampliada em 2004, incluindo CD com gravação das obras). *Historical Anthology of Music by Women*. Bloomington: Indiana University Press.
- Campos Fonseca, Susan. 2012. "Los estudios de género y música em España: retos y resistências". *Música y Educación: revista internacional de pedagogia musical*, v. 25. N. 2. pp. 100-102.
- Campos Fonseca, Susan; Nogueira, Isabel Porto (Org.). 2013. *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM.
- Cascudo, Teresa; Aguilar-Rancel, Miguel Ángel. 2013. "Género, musicología histórica y el elefante em la habitación". Nogueira, Isabel Porto; Campos Fonseca, Susan. *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 27-55.
- Citron, Marcia J. 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge.
- Dezilio, Romina. 2019. "Género, Política y Espacio: Estudio sobre la actuación de Celia Torr  en el Teatro Colón de Buenos Aires como compositora y directora de orquesta". *Revista Música*, vol. 19, n. 21, 197-219.
- Fure, Ashley. *GRID - Gender Research In Darmstadt: a 2016 Historage Project funded by the Goethe Institute*. Disponível em: https://griddarmstadt.files.wordpress.com/2016/08/grid_gender_research_in_darmstadt.pdf. Acesso em 25/07/2020.
- Juárez, Camila. 2014. "Popular music and the Avant-garde in Uruguay". Vila, Pablo (Ed.). *The militant movement in Latin America: Chile, Uruguay, and Argentina*. Lanham: Lexington Books.
- Lauretis, Teresa de. 1984. *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- López, Pilar Ramos. 2003. *Feminismo y Música: Introducción y Crítica*. Madrid: Narcea, S.A. de Ediciones.
- McClary, Susan. 1991 (Reprinted in 2002). *Feminine Endings, Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Mello, Maria Ignez Cruz. 2006. "Rela es de g nero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro". *Revista Eletr nica de Musicologia/Electronic Musicological Review*, vol. 11.
- Monteiro da Silva, Eliana. 2011. *Clara Schumann: compositora x mulher de compositor*. São Paulo: Fic es Editora.

- _____. 2013. "Menina não entra? Reflexões sobre a hegemonia masculina na música erudita ocidental". *Anais eletrônicos do Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13º Women's Worlds Congress*. Florianópolis, ISSN 2179510X.
- _____. 2019. *Compositoras Latino-americanas: vida, obra, análise de peças para piano*. São Paulo: Ficções Editora. ISBN (E-book): 9788562226540. Disponível em: http://ficcões.com.br/livros/compositoras_la.html. Acesso em: 25/05/2020.
- _____. 2019. Dossiê Temático "Bicentenário de Clara Schumann (1819-2019): uma reflexão sobre a atuação e a visibilidade das mulheres na música". *Revista Música* vol. 19, n. 1. <https://doi.org/10.11606/rm.v19i1.159663>. Acesso em 25/07/2020.
- Paraskevaídis, Graciela. 2009-2014. *Cursos Latinoamericanos de música contemporânea: una documentación*. <https://www.latinoamerica-musica.net>.
- _____. 2014. *La presencia de la música electroacústica en los cursos latinoamericanos de música contemporânea*. Disponível em: http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-CMMAS%20CLAMC.pdf. Acesso em: 25/05/2020.
- Pendle, Karin (ed.). 2001. *Women and Music: A History*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Piñero Gil, Carmen Cecilia. 1998. "Compositoras Iberoamericanas" In Manchado Torres, Marisa (ed.). *Música y mujeres, género y poder*. ISBN 84-87715-68, 159-178. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=793>. Acesso em 25/07/2020.
- _____. 2008. "Música y mujeres, género y poder: diez años después". In *Itamar, revista de investigación musical: territorios para el arte*, n. 1, ISSN 1889-1713. pp. 201-211.
- Rádio Sentinelado Vale. 2020. *Pesquisa da ONU diz que tem mais homens do que mulheres no mundo*. Disponível em: <https://www.radiosentinelado.com.br/?pesquisa-da-onu-diz-que-tem-mais-homens-do-que-mulheres-no-mundo&ctd=5277>. Acesso em: 25/05/2020.
- Rosa, Laila & Nogueira, Isabel. 2015. "O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música". *Revista Vórtex*, Curitiba, vol. 3, n. 2, 25-56.
- Sadie, Julie Anne; Rhian, Samuel (ed.). 1995. *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*. New York & London: W. W. Norton & Company.
- Solie, Ruth A. 1993. *Musicology and Difference*. Berkeley: University of California Press.
- Sperber, Roswitha. 1996. *Women Composers in Germany*. Bonn: Inter Nationes.
- Straus, Joseph N. 1993 *Music by Women for Study and Analysis*. New York: Prentice-Hall.
- Tramontina, Leonardo S. S. 2011. *A apropriação dos discursos da New Musicology por três didáticas norte-americanas de ensino de histórias da música*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Valdebenito, Lorena. 2019. "La vida y la muerte: Intertextualidad y representación de lo femenino em dos mujeres homenageadas por Violeta Parra". *Artelogie: recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique Latine*, vol. 13. <https://doi.org/10.4000/artelogie.2898>.
- Valdés, Alicia. 2005. *Con música, textos y presencia de mujer: diccionario de mujeres notables en la música cubana*. La Habana: Ediciones UNIÓN.