

Escassez e excesso: a mulher e o palco musical

Scarcity and Excess: Women and the Musical Stage

CÁSSIA CARRASCOZA BOMFIM

Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Ribeirão Preto- USP

cassiacarrascozabomfim@usp.br

Resumo: Este é um texto autobiográfico que versa sobre aspectos profissionais das mulheres na cena musical. Utilizamos os textos de McClary e Green para abordar questões de gênero na música. Relaciono a minha experiência profissional em diferentes cenários para estabelecer uma narrativa que pretende elucidar aspectos da prática e poéticas musicais.

Palavras-chave: gênero; orquestra; música contemporânea; performance; COVID-19.

Abstract: This is an autobiographical text that addresses professional aspects of women in the music scene. We used McClary and Green's texts to address gender issues in music. I relate to my professional experience in different scenarios to establish a narrative that aims to elucidate aspects of musical practice and poetics.

Keywords: genre; orchestra; contemporary music; performance; COVID-19

Escolhi quando menina me tornar flautista, cresci no palco e desde a adolescência toco em orquestras, onde também me apresento como solista. Estive por 34 anos engajada em orquestras sinfônicas. Paralelamente, durante o curso de graduação no Departamento de Música da ECA- USP, no final da década de 1980, iniciei a aproximação com a música contemporânea. Sinto que realizo uma trajetória como musicista integrada nas possibilidades culturais da realidade brasileira, vivenciando a diversidade de atuação em diferentes estilos e ambientes musicais.

Encaro a experiência em saberes musicais diversificados como um problema, no que diz respeito à especialização em um gênero musical específico e, de outro lado, como a oportunidade de busca constante de uma voz que se fortaleça na multiplicidade e contribua na performance da música brasileira. Nesse trabalho faço uma reflexão sobre minha carreira musical, pretendendo mostrar a trajetória de performer que venho delineando em vários contextos, além do desenvolvimento da atividade acadêmica em pesquisa.

Esse é o início de uma pesquisa que tem ido de encontro às direções artísticas que venho adotando e, nesse sentido, procuro uma forma de narrativa que espelhe minha condição de artista pesquisadora. Tomo como referência a pesquisa artística e a narrativa do desenrolar de minha carreira, ancorada em elementos da epistemologia feminista, enquanto me lanço à fala que vem da experiência de minhas vivências poéticas como flautista e performer–improvisadora.

Nogueira (2017) afirma que é preciso delimitar o lugar da fala para que se contextualize a narrativa. Meu lugar da fala é o de uma mulher branca, de classe média, de São Paulo, professora universitária, flautista artista-pesquisadora, improvisadora e mãe. Como intérprete atuei em múltiplas vertentes da música. Fui primeira flautista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo por quase 20 anos, primeira flautista da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo por 15 anos, flautista da Camerata Aberta desde sua fundação. Sou performer, improvisadora, professora e pesquisadora na Universidade de São Paulo e tenho atuado, sobretudo, na área da música contemporânea. Trabalhei com gravações para propaganda, cinema e televisão, shows acompanhando artistas da música popular, realizei mais de 40 concertos solo à frente de orquestras, recitais, teatro, música experimental e solista.

Vim de uma família de músicos amadores que aprenderam piano, violão ou flauta. Comecei com o piano aos 5 anos e passei a estudar flauta aos 11, no CLAM, escola de música voltada para a música popular. Considero essa iniciação determinante na minha paixão pela música popular brasileira.

Em 1982, meus pais construíram um cineclube em Campos do Jordão; eu estava com 13 anos e participei como ouvinte das aulas do Festival de Música. No curso de flauta tive o primeiro contato com o repertório da música erudita europeia para flauta, quando

me encantei com a dedicação e o coleguismo dos estudantes do Festival. No final desse curso, estava convencida de que seria esse meu caminho: ser flautista!

Em 1983, mudamos para Ribeirão Preto, onde já funcionava a Orquestra de Câmara Jovem de Ribeirão Preto. Esse grupo estava vinculado ao movimento de orquestras jovens do Estado de São Paulo, que foi decisivo no incremento do número de orquestras no estado. Bomfim (2017) explica que a política de fomento da música orquestral foi agente fundamental na decisão de vários jovens músicos de abraçar a carreira, entre eles muitos profissionais que atualmente trabalham nas orquestras sinfônicas do país.

Em 1999, depois de regressar da Europa, onde estudei em Budapest e em Amsterdam, ingressei na Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo, como primeira flautista solista.

A orquestra é um corpo hierárquico e ritualizado já desde os concursos para ingresso, quando se julga a excelência, cultura musical e conhecimento dos principais solos. Não é incomum, no momento do concurso, o maestro titular pedir ajustes musicais aos candidatos e o tempo da resposta do músico é também avaliado. A capacidade de aguentar a pressão do concurso e a empatia musical são fatores decisivos para a escolha do instrumentista. Uma vez admitido, o instrumentista entra em uma estrutura com suas particularidades e sempre é preciso fazer adaptações em sua habilidade interpretativa: é preciso adaptar afinação, agógicas e vibrato para ajustar-se ao *modus operandi* da orquestra. Em geral, performers solistas precisam também aprender a recuar em seus impulsos musicais para dar espaço a uma convivência onde se alternem constantemente os protagonismos.

Foi assim comigo, no final de 1998, quando fiz o concurso para primeira flautista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo, na época sob regência do maestro Isaac Karabtchevsky, passei a integrar o grupo em março de 1999.

A orquestra é o mundo

Estar dentro da orquestra é uma complexidade de experiências, de multiplicidades de sentidos. A corporeidade é exercida em diferentes níveis, os instrumentistas pulsam juntos; a comunicação visual é essencialmente centrada na figura do maestro e daqueles que estão à sua frente geograficamente; as cordas se remetem aos *spallas* de seus naipes, que por sua vez se remetem ao *spalla* da orquestra. O mesmo se dá com as madeiras, a primeira flauta e o primeiro oboé impulsionam fisicamente os sopros, dão entradas, para seus naipes e para os naipes que estão atrás de si: todos se remetem ao *spalla*. A latência das salas é resolvida no âmbito visual, os músicos tomam como referência o ponto de

contato do arco com a corda do violino do *spalla* para essa sincronia. A audição polifônica, intrínseca ao repertório é comparada a uma visão periférica com diferentes camadas de observação, que pode ser também chamada de polifônica.

Para mim, tocar flauta é uma experiência corpórea e criativa. Foi um privilégio tocar os solos de flauta de obras sinfônicas como *Zerfließe mein Herze* da Paixão segundo São João, de Bach, *Prélude à l'après-midi d'un Faune* de Debussy, *Daphnis et Chloé* de Ravel, *Metamorfoses Sinfônicas* de Hindemith, *Quarta Sinfonia* de Brahms, entre tantas outras. A eminência de tocar os grandes solos como os dessas obras libera adrenalina e faz parte do desejo de criar um ambiente sonoro onde há um acúmulo de energia. É quando pode acontecer a sensação do tempo parado ao seu redor, quando o silêncio cúmplice do público se impõe, quando se intensifica a experiência do instante da arte.

Tudo parece tão imensamente maior de dentro da orquestra, tudo parece tão mais importante do que talvez realmente seja e a ideia do sacro, do místico que trazemos romanticamente é substituída muitas vezes pelas pressões impostas pela estrutura tradicionalista e patriarcal. A orquestra é também um emprego, um agente que remunera bem, que oferece todos os meios para que o instrumentista possa atuar, sem precisar considerar se haverá público, divulgação, solistas, repertório. A vida na orquestra facilmente embota o empreendedorismo do artista. A orquestra é uma empresa.

As mulheres ainda são minoria significativa nas orquestras sinfônicas do mundo. Encontramos algumas publicações dedicadas à questão; são estudos sobre a número reduzido de maestrinas e compositoras, discriminação de gênero nas principais orquestras americanas, lideranças femininas nas orquestras, entre outros.

Em seu artigo "Feminismo e Política na Música Erudita no Brasil", Santos (2019) discute a representação das mulheres em posições de destaque na música erudita brasileira, encontrando resultados significativos que apontam para a diferença de gênero em relação às funções de maior prestígio na cena musical. Para realização do estudo, a pesquisadora fez um estudo quantitativo sobre as atuações de mulheres maestrinas, compositoras e solistas junto à OSESP- Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo no período que antecedeu a direção da orquestra pela maestrina Alsop, bem como durante o período de sua direção.

Nos anos em que toquei na Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo não houve grandes variações na proporção do número de mulheres em relação ao total de músicos. Esses dados nos dão a dimensão da prevalência do gênero masculino, como podemos ver na tabela e nos gráficos abaixo.

Ano	NÚMERO DE MÚSICOS																
	IV	II V	Vla	Vc	Cx	Fl	Ob	Cl	Fg	Ta	Te	To	Tu	H	P	Pe	T
1999																	
TM	15	14	10	12	8	5	5	5	5	7	5	5	1	2	1	6	106
MM	5	3	2	5	1	3	0	1	0	0	1	0	0	2	0	0	23
MCN	0	0	1	0	1	2	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	4
2000																	
TM	15	11	11	10	8	5	4	5	5	8	5	5	2	1	1	6	102
MM	3	3	3	5	1	3	0	1	0	0	1	0	0	1	0	0	21
MCN	0	0	1	0	1	2	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	5
2001																	
TM	16	11	13	10	9	5	4	5	4	8	5	5	1	1	1	6	104
MM	4	2	3	5	1	3	0	1	0	0	1	0	0	1	1	0	22
MCN	0	0	0	0	1	2	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	5
2002																	
TM	16	11	11	10	9	5	5	5	5	8	5	5	1	2	1	6	105
MM	5	1	3	5	1	3	1	1	0	0	1	0	0	2	1	0	24
MCN	0	0	1	0	1	2	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	6
2003																	
TM	16	15	14	12	9	5	5	5	5	8	5	5	1	1	1	6	113
MM	4	5	4	6	1	3	1	1	0	0	1	0	0	1	1	0	28
MCN	0	1	1	0	1	2	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	7
2004																	
TM	17	14	14	12	9	5	5	5	5	8	5	5	1	1	1	6	113
MM	5	4	4	6	1	3	1	1	0	0	1	0	0	1	1	0	28
MCN	0	0	1	0	1	2	1	1	0	0	0	0	0	1	1	0	8
2005																	
TM	16	15	13	12	9	5	5	5	5	8	5	5	1	1	1	7	113
MM	4	5	4	6	1	3	1	1	0	0	1	0	0	1	1	0	29
MCN	0	1	0	0	1	2	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	7
2006																	
TM	16	14	13	12	8	5	5	5	5	8	5	5	1	1	1	6	110
MM	2	8	4	6	1	3	1	1	0	0	1	0	0	1	1	0	30
MCN	0	1	0	0	1	2	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	7
2007																	
TM	16	15	13	10	9	5	5	5	5	8	5	5	1	1	1	6	110
MM	3	5	4	5	1	3	1	1	0	0	1	0	0	1	1	0	26
MCN	0	1	0	0	1	2	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	6
2008																	
TM	17	15	13	10	9	5	5	5	5	8	5	5	1	1	1	6	111
MM	3	6	4	5	1	3	1	1	0	0	1	0	0	1	1	0	27
MCN	0	1	0	0	1	2	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	6
2009																	
TM	17	15	12	11	9	5	5	5	5	8	5	5	1	1	1	6	111
MM	2	6	4	5	1	3	1	1	0	0	1	0	0	1	1	0	26
MCN	0	1	0	0	1	2	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	6
2010																	
TM	16	14	12	11	9	5	5	5	5	8	5	5	1	1	1	6	109
MM	2	6	4	5	1	3	1	1	0	0	1	0	0	1	1	0	26
MCN	0	1	1	0	1	2	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	7

Ano	NÚMERO DE MÚSICOS																
	IV	II V	Vla	Vc	Cx	Fl	Ob	Cl	Fg	Ta	Te	To	Tu	H	P	Pe	T
2011																	
TM	18	15	12	11	9	5	5	5	5	8	5	5	1	1	1	7	113
MM	2	6	4	5	1	3	1	1	0	0	1	0	1	1	1	0	27
MCN	0	1	0	0	1	2	0	0	0	0	0	0	1	1	1	0	7
2012																	
TM	18	15	11	11	9	5	5	5	5	8	5	5	1	1	1	6	111
MM	2	6	3	5	1	3	1	1	0	0	0	0	0	1	1	0	24
MCN	0	1	0	0	1	2	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	6
2013																	
TM	18	15	13	11	9	5	5	5	5	8	5	5	1	1	1	7	114
MM	2	5	5	5	0	3	1	1	0	0	0	0	0	1	1	1	25
MCN	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	8
2014																	
TM	18	14	12	11	7	5	4	5	4	8	5	5	1	2	1	7	109
MM	2	5	5	4	1	3	0	1	0	0	0	0	0	2	1	1	25
MCN	0	2	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	2	1	1	8
2015																	
TM	16	14	13	11	7	5	4	5	5	6	5	5	1	2	1	8	108
MM	1	6	5	4	1	3	0	1	0	0	0	0	0	2	1	1	25
MCN	0	2	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	2	1	1	8
2016																	
TM	19	14	13	9	8	5	4	5	5	7	5	5	1	2	1	7	110
MM	1	5	5	4	1	3	0	2	0	0	0	0	0	2	1	1	25
MCN	0	2	0	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	2	1	1	9
2017																	
TM	19	14	12	9	8	5	4	5	5	7	5	5	1	2	1	7	109
MM	2	5	4	4	1	3	0	2	0	0	0	0	0	2	1	1	25
MCN	0	2	0	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	2	1	1	9
2018																	
TM	14	14	12	9	8	5	4	5	4	7	5	5	1	2	1	7	104
MM	1	5	4	4	1	3	0	2	0	0	0	0	0	2	1	1	24
MCN	0	2	0	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	2	1	1	9

Tabela 1: Relação entre músicos, mulheres musicistas e cargos de chefia da OSM.

Relação entre músicos, mulheres musicistas e cargos de chefia da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo de acordo com folhetos de programa (1999 a 2018). **IV** - Primeiros violinos; **II V** – Segundos violinos; **Vla** – Violas; **Vc** – Violoncelos; **Cx** – Contrabaixos; **Fl** – Flautas; **Ob** – Oboés; **Cl** – Clarinetas; **Fg** – Fagotes; **Ta** – Trompas; **Te** – Trompetes; **To** – Trombones; **Tu** – Tubas; **H** – Harpa; **P** – Piano; **Pe** – Percussão. **TM** – Total de músicos do naipe; **MM** – Mulheres Musicistas; **MCN** – Mulheres Chefes de Naipe.

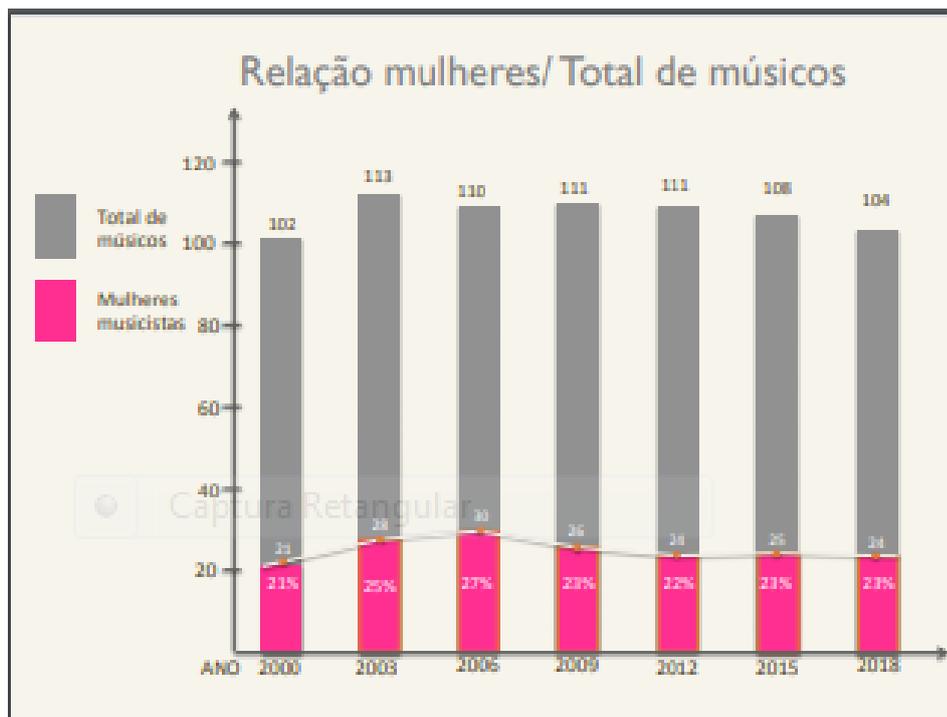


Gráfico 1: Proporção de mulheres no total de músicos.

Todos os naipes da orquestra têm dois instrumentistas com a função de chefes, exceto o naipe de tuba, piano e harpa. Isso faz o total de 29 chefes de naipe.

Em 2014, John Neschiling assumiu o cargo de maestro titular e diretor artístico e contratou duas harpistas com salários e funções de chefia. A partir da tabela podemos observar o aumento percentual de mulheres em cargos de chefia.

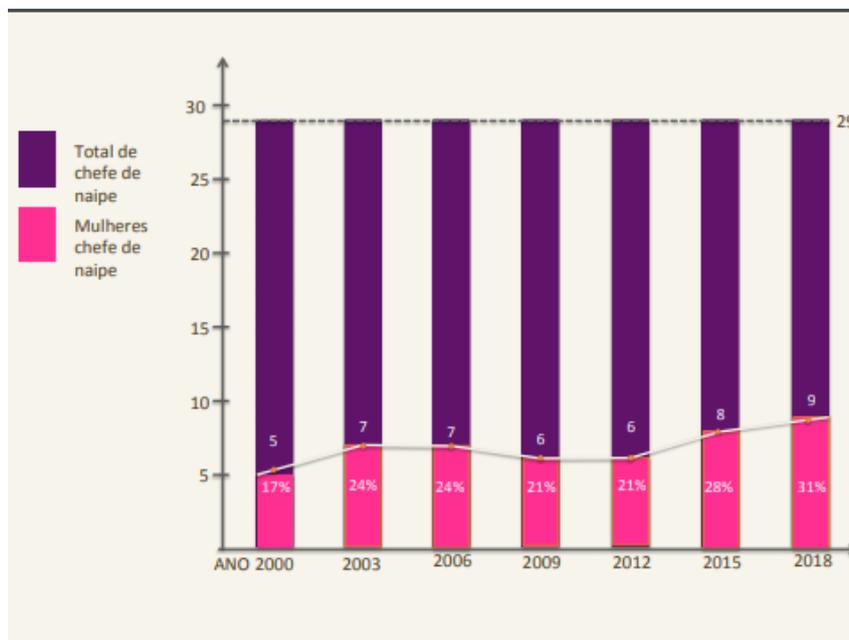


Gráfico 2: Proporção de mulheres chefes de naipe no total de chefes de naipe.

O excesso feminino

No capítulo *Excesso e enquadramento: a representação musical das mulheres loucas*, McClary (2002) aponta que no século XIX os estudos sobre as mulheres loucas atribuíam a insanidade ao descomedimento da sexualidade feminina e demonstra como o processo de construção dessa ideia perpassou diferentes áreas do conhecimento, inclusive a ópera.

A autora relaciona Salomé, de R. Strauss e Lucia de Lammemoor, de G. Donizetti pela ótica dessa loucura. Em Lucia, descreve a Ária da Loucura:

Em sua célebre Ária da Loucura, Lucia (como a ninfa de Monteverdi) exhibe sua mente enlouquecida sem inibição, enquanto revive vários momentos cheios de erotismo com Edgardo, imagina que eles estão trocando votos de casamento e antecipa sua própria morte, enterro e vida após a morte no paraíso. Ela perdeu o contato com a realidade exterior e vive agora em um mundo composto inteiramente de fragmentos de seus medos, esperanças e sonhos (McClary 2002, Kindle 1347).

Nas óperas Lucia e Salomé, a flauta está presente com uma grande participação na função de apoio às protagonistas. Na Ária da Loucura existe um grande diálogo entre a soprano coloratura e os solos de flauta, que são em parte complementares em parte em terças (Figura 1).

Toquei uma temporada dessa ópera com a soprano June Anderson, que pediu todas as noites ensaios antes de cada récita. Fazíamos esses ensaios enquanto a camareira ajustava suas roupas. A cantora estava sempre visivelmente ansiosa e inquieta. Palma (2017) pressupõe que atores/performers/artistas da cena e do corpo são capazes de gerar e repetir fluxos de estados neurofisiológicos que denotam movimentos da atenção, das emoções e dos processos decisórios durante a performance poética. Ainda no camarim, comigo, a cantora já iniciava o processo de construção dos estados emocionais de que lançaria mão na cena. Essa foi uma experiência marcante – a formação do fosso da orquestra foi alterada para que eu pudesse ver a cantora. Mais que isso, estabeleceu-se uma comunicação pelo olhar. A emoção contida na troca de olhares é um parâmetro de entendimento silencioso que potencializa a sincronia afetiva musical.



Figura 1: Excerto Aria Lucia de Lammermoor, *Oh, giusto cielo!... Il dolce suono* (ária da loucura) cadência soprano e flauta

Green (1997) categoriza três tipos de inserção social feminina no campo da música de acordo com um suposto conceito de feminilidade: (1) as cantoras e educadoras são as mais aceitas por estarem associadas a educação infantil, (2) as instrumentistas são menos aceitas por dominarem um instrumento, e (3) as compositoras e improvisadoras são as que encontram maior resistência social por exercerem o trabalho intelectual.

Em contraponto à presença das cantoras-atrizes de ópera, encontramos as mulheres que atuam dentro da orquestra, num ambiente regulado pelos parâmetros do patriarcado.

A mulher na orquestra, sobretudo quando está em minoria, deve se comportar, na realidade deve ser como um dos homens. É mais, dentro de um equipamento constituído em grande parte por homens que se esforça para realizar um trabalho delicado, que pressupõe uma coordenação motora precisa e controle da tecnologia, a participação de uma minoria de mulheres representa um deslocamento que vai além dos limites do entorno feminino, doméstico e como tal, uma invasão. (Green 1997, 72)

A inserção das mulheres na orquestra é gradual e recente. A primeira mulher a ingressar na Orquestra Filarmônica de Berlim foi Madeleine Carruzzo, em 1982 e, no mesmo ano, Sabine Meyer, foi admitida como clarinetista solista, o que causou enorme rejeição por parte da orquestra. A questão veio a público, sendo um dos casos mais conhecidos no âmbito musical de rejeição por questão de gênero.

Somente em 1997, a primeira mulher, Anne Lelkes, foi aceita como membro da Orquestra Filarmônica de Viena. E é também notável como tardia a inclusão de Emily Beynon, em 1995, a primeira mulher a assumir a liderança do naipe de flautas da Orquestra Concertgebouw de Amsterdam.

A discussão sobre a inserção de gênero nas orquestras é fundamental. No Brasil, é urgente que haja também uma política prioritária na educação musical das minorias étnicas para que as orquestras sejam beneficiadas pela diversidade e se tornem, portanto, corpos artísticos que espelham a heterogeneidade social do Brasil.

A mulher na música contemporânea

Ingressei para lecionar na EMESP-Escola de Música do Estado de São Paulo em 2009 e, em 2010, a Camerata Aberta, grupo exclusivamente dedicado à música contemporânea, iniciou as atividades, abrigada pelo apoio institucional dessa entidade.

O processo seletivo para ingresso na Camerata Aberta foi por concurso similar ao da orquestra sinfônica. A direção artística do grupo foi do compositor Sérgio Kafejian e seu conselho artístico foi integrado por Paulo Zuben, Silvio Ferraz, Flô Menezes, Marisa Rezende, Roberto Victorio e Guillaume Bourgogne.

O grupo foi formado por 15 músicos: Cássia Carrascoza, flauta; Alexandre Ficarelli, oboé; Luis Afonso Montanha, clarinete; Fábio Cury, fagote; Nicolai Genov, trompa; Adenilson Telles, trompete; Carlos Freitas, trombone; Herivelto Brandino e Charles Braga, percussão; Lidia Bazarian e Horácio Gouveia, pianos; Martin Tuksa, violino; Peter Pass, viola; Dimos Goudarolis, violoncelo e Pedro Gadelha no contrabaixo.

Como nas orquestras sinfônicas, na Camerata Aberta as mulheres também estavam em minoria: éramos 2 mulheres dentre os 14 músicos contratados.

No período de 2010 a 2015 foram realizados 58 concertos, dos quais 9 internacionais, 3 interestaduais, 12 concertos didáticos em Universidades, Faculdades e Escolas de Música, 14 concertos no Interior e em outras salas de concertos em São Paulo. Executamos mais de 140 obras, sendo 30 peças históricas do séc. XX, 70 estreias nacionais de obras estrangeiras e mais de 50 obras de compositores brasileiros.

O grupo recebeu dois prêmios da crítica especializada, o APCA–Associação Paulista de Críticos de Arte – em 2010 e 8º Prêmio Bravo! em 2012.

Para possibilitar o trabalho do grupo a direção da EMESP contratava músicos extras, alugava instrumentos e fazia o pagamento dos direitos autorais sobre as obras executadas. É impossível para qualquer grupo especializado em música contemporânea no Brasil manter uma atividade nesse nível de diversidade musical sem recursos públicos.

O funcionamento da Camerata era similar ao das orquestras, com produção, espaço para ensaios, instrumentos, programação, agenda, teatros, salários. Os músicos da Camerata não participavam formalmente dos processos de decisão na escolha do repertório, filosofia musical, ou avaliação do processo artístico do grupo. Informalmente,

podíamos sugerir algumas obras, trazer nomes de compositores que gostaríamos de tocar, propor ideias interativas, mas não havia nenhum tipo de formalização oficial para que o grupo tivesse representatividade nas decisões que norteavam o trabalho, seja artística ou filosoficamente. Embora fosse um grupo de câmara, a direção da EMESP adotou para a sua gestão padrões de hierarquia e verticalidade análogos aos da Orquestra Sinfônica. No encerramento das atividades vinculadas institucionalmente à escola foi nomeado um conselho composto por 3 músicos, mas não houve inclusão de nenhuma das mulheres do grupo nesse conselho para dar continuidade aos eventuais trabalhos que ainda acontecem.

A Camerata Aberta foi uma iniciativa inédita no cenário da música contemporânea brasileira: trouxemos a público a execução de obras desafiadoras, canônicas ou experimentais, nacionais ou internacionais, dedicadas desde a formação para grupo de câmara até obras solo. A participação no grupo significou um aprofundamento no meu entendimento musical, ampliação de minhas capacidades como flautista e durante esses anos uma constante presença no palco, apresentando também meu trabalho como solista no Brasil e no exterior. O ritmo de trabalho foi intenso, vivíamos imersos numa atividade musical frenética, uma vez que quase todos trabalhávamos concomitantemente nas Orquestra Sinfônica Municipal – e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – OSESP.

O repertório incluiu obras de diferentes tendências, estruturadas em diversidade sonora, técnicas estendidas, ritmos complexos, quartos de tom. Além de ser um desafio, esse trabalho era um convite à imersão na música contemporânea e na flauta. Eu tocava todas as flautas: piccolo, flauta em Dó, flauta em Sol e flauta-baixo.

Em junho de 2013, fizemos um concerto integralmente dedicado a compositoras mulheres, Sofia Gubaidulina, Ursula Mamlok, Franghiz Ali-Zadeh, Valéria Bonafé, Grazyna Bacewicz, Helen Grime, Keyla Orozco. Além desse concerto, executamos obras de algumas mulheres compositoras: Marisa Rezende, Tatiana Catanzaro, Unsuk Chin, Franghiz Ali-Zadeh e Valéria Bonafé.

Em 2018, a Camerata fez um único projeto que incluiu 2 concertos e a gravação de um segundo CD, com obras de 2 mulheres: Valéria Bonafé e Kaija Saariaho.

Guillaume Bourgogne, maestro francês, foi nomeado Diretor Musical e Regente do grupo. Foi fundamental para imprimir uma disciplina musical de precisão rítmica, acuidade na afinação, precisão na execução dos quartos de tom. Ele apoiou e fomentou entre nós a pesquisa sobre as técnicas estendidas, além de influenciar o repertório escolhido para compor os programas de concerto. Se, de um lado, Guillaume veio na qualidade de especialista em música contemporânea, por outro lado, vários de nós éramos profissionais com anos de experiência de orquestra, com atuação constante na cena musical contemporânea brasileira. Acredito que a colaboração entre todos corroborou para a constituição da excelência do grupo.

O término das atividades com vínculo empregatício da Camerata Aberta, culminou com meu desligamento da EMESP também como docente. Eu estava matriculada no doutorado do Programa de Pós-graduação da ECA-USP, em musicologia e, assim mantive o engajamento com a pesquisa e performance em música contemporânea.

A qualidade do trabalho da Camerata causou impacto no cenário da música contemporânea brasileira. Como instrumentista, me senti convidada a ampliar o escopo técnico, aprofundar o olhar sobre o universo sonoro proposto, ampliar o vocabulário sonoro, repensar em muitas situações da performance como um todo, refletir sobre a complexidade que é atuar como musicista confrontada com obras do nosso tempo e rever meu papel como artista.

Acredito que esse projeto incrementou indiretamente a produção da música contemporânea. Integrantes do grupo também realizaram trabalhos independentes, comissionaram obras, gravaram CDs, obtiveram atenção da crítica.

Quando encerraram as atividades da Camerata Aberta, mantivemos o Quinteto Pierrot de maneira independente por dois anos, fizemos concertos pelos SESC's, ganhamos o edital do BNDS e, em 2016, o PROAC para gravação de CD promovido pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. Para a execução desse projeto fomos representados pela Cooperativa de Músicos de São Paulo, que naquele ano deu um desfalque em 17 projetos contemplados com prêmio em diferentes vertentes musicais. Estreamos na Bienal de Música do Rio de Janeiro a obra de Marisa Rezende, *Ciclo*, especialmente composta para o projeto do CD. Depois disso não foi mais possível resistir: o grupo se dissolveu.

Desde os anos 1986, quando ingressei no Bacharelado em flauta no Departamento de Música da ECA-USP, comecei a ter contato com música contemporânea. De certa maneira o Festival Música Nova era como uma extensão do Departamento e, desde 1989, ainda como estudante de graduação passei a me apresentar nesse festival ao lado de colegas, professores e artistas convidados.

Participei do Festival junto a grupos como Percorso Ensemble, Camerata Aberta, Ensemble Música Nova, entre outros. A convite de Gilberto Mendes, em 2007, fiz a performance da obra para flauta *solo Largo e sereno ma non tanto*, de Claudio Vitale no 42º Festival Música Nova. Em 2013, a convite de Rodolfo Coelho de Souza, toquei no 45º Festival, *Lizamander for flute and MAXMSP*, de Russell Pinkston, com difusão eletrônica do compositor.

Desde Bach até a música de nossos dias encontramos obras para flauta solo. Trata-se de um repertório volumoso e variado ao qual me dedico há anos. Relaciono a prática da performance desse repertório à leitura da poesia, ao monólogo. Para mim, as obras para flauta solo são poesia e tocá-las é como declamar. O som da flauta é a minha voz.

A performance musical é também corporeidade. Indagando sobre o significado da palavra "corpo", no contexto da leitura e em sua percepção, Zumthor expressou-se nos seguintes termos:

Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para melhor e para pior. ... Eu me esforço, menos para aprendê-lo do que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som dos seus apetites, das suas penas e alegrias: contração e descontração dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgescência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena provindas de uma difusa representação de si próprio (Zumthor 2007, 24).

Entre os anos 1993 a 1996, fui bolsista da Fundação VITAE, quando estudei com István Matuz, e com Dániel Tösér, na Academia de Música de Budapest, na Hungria. Ali, além do repertório tradicional para flauta, estudei o sistema complexo de multifônicos criado por Matuz, técnicas estendidas, respiração contínua e seus estudos de concerto para flauta solo, assim como obras canônicas do repertório solo. Nos anos em que estudei com Matuz, entendi que a cooperação entre compositores e intérpretes é fundamental para o desenvolvimento de novas ideias musicais e que a performance também é criativa. Ainda com o suporte da VITAE, em 1997, fui para a Holanda estudar no Sweelinck Conservatorium de Amsterdam, com Harrie Staareveld, flautista do Nieuw Ensemble. Nesse conservatório passei também a praticar a improvisação livre e com esse gênero colaborei com performers da dança contemporânea. Na Holanda havia então um ambiente efervescente nas artes.

Em 1997, fui chamada às pressas para retornar ao Brasil, pois minha mãe sofrera um enfarte e, depois de um período de tratamentos, não resistiu. Nesse momento me sentia destroçada para retornar aos estudos em Amsterdam e decidi ficar no Brasil.

De volta ao Brasil, a convite de Graham Griffiths, passei a integrar o Grupo Novo Horizonte, especializado em música contemporânea. Era um grupo independente, liderado por Graham, onde havia um ambiente aberto às nossas propostas individuais e pude incluir obras para flauta solo nos concertos.

Pesquisa em flauta e colaboração

Com o término do Grupo Novo Horizonte, encontrei a possibilidade de resistir trabalhando sobre a música contemporânea, ingressando em 2006 no programa de mestrado na ECA-USP, onde apresentei a dissertação "A Flauta Solista na Música Contemporânea Brasileira: três propostas de análise técnico-interpretativas", discutindo sobre os problemas relativos à performance de três obras brasileiras do

repertório contemporâneo para flauta solo: *Les silences d'un étrange jardin* de Silvio Ferraz, *Variações* de Marisa Rezende e *Sete palavras e um punhal para flautista, sua voz e sons eletrônicos* de Aylton Escobar.

Minha filha nasceu durante o mestrado.

Acabei me interessando pela pesquisa e encontrei no Departamento um ambiente mais acolhedor e criativo do que nos anos 1980. Decidi cursar o Doutorado, onde desenvolvi a tese O problema do tempo XXX. Nesta pesquisa mantive o foco sobre aspectos da performance de obras para flauta, realizando três análises voltadas para a performance de obras em tempo diferido, *Flautatualf*, de Jorge Antunes, *Durações*, de Rodolfo Coelho de Souza, *Parcours de L'Entité*, de Flo Menezes e duas outras internacionais com processamento em tempo real, *Lizamander*, de Russell Pinkston e *Dawnlight*, de Jérôme Combier.

Antes de terminar o Doutorado, as atividades da Camerata Aberta já tinham cessado e como forma de manter minha atividade ligada à música contemporânea, propus para o Selo Sesc um projeto para realização de um CD solo. Eu já havia desenvolvido um projeto dentro do selo, que acabou se tornando uma série de álbuns, a Série +, que idealizei em parceria com Ricardo Bologna. Esse trabalho teve como proposta a produção de peças inéditas de compositores brasileiros por meio do diálogo com obras consagradas do repertório da música do Século XX. A Série + é composta por quatro álbuns: Berio +, Cage +, Ligeti + e Boulez +. Atuei como flautista em Berio + e Ligeti +.

O CD *Tempo transversal – Flauta expandida* inclui cinco obras inéditas, compostas especialmente para o projeto, sendo que três delas são para flauta e eletroacústica, *Khorwa – Myalwa (Samsara, os infernos)* para flauta baixo e eletrônica de Mikhail Malt, *Pedra D'água* de Sérgio Kafejian e *Bestiário II: Salamandra* para flauta e sons eletrônicos de Rodolfo Coelho de Souza, três obras são para flauta solo e amplificação, *Kairós IV: pássaros de pó* para flauta baixo de Silvio Ferraz e *Mineral* para flauta de Alexandre Lunsqui. Escolhi também duas outras obras já previamente compostas: *Triflauto* para flauta e eletrônica de Igor Lintz Maués, de 1984 e *Topografia* para flauta baixo de Alexandre Lunsqui, de 2012.

Esse projeto foi executado de maneira colaborativa com os compositores, através de uma pesquisa sobre a proposta de cada composição. Buscamos diferentes possibilidades sonoras e gestos musicais que compreendem as técnicas expandidas e novo vocabulário sonoro a partir da amplificação.

A convite de Mikhail Malt, realizei a gravação de *Khorwa – Myalwa (Samsara, os infernos)*, no Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM), em Paris. Depois de alguns meses de conversas e videoconferências com o compositor, pesquisando sonoridades específicas da flauta baixo, algumas quase inaudíveis e a interpolação dos microfones para amplificá-las.

Considero o resultado desse trabalho uma contribuição para a música brasileira, tanto no fomento da criação de novas obras solo, como na ampliação do repertório da música eletroacústica mista para esse instrumento.

Para o lançamento do CD *Tempo transversal – Flauta expandida*, trabalhamos com Felipe Merker Castellani, compositor e videoartista, A proposta desenvolvida para a performance teve como ponto central a busca de um elemento catalisador que simultaneamente reunisse e ampliasse as relações entre minhas ações corporais, os sons (instrumentais e eletrônicos) e o espaço físico no qual se desenvolveu a performance. Para tal, construímos um dispositivo cenográfico e trabalhamos cada obra com diferentes elementos de vídeo.

Seguimos desenvolvendo esse trabalho, onde agregamos a colaboração do compositor Danilo Rossetti, com quem tenho também trabalhado sobre o tema.

Em outubro de 2019 comecei uma parceria com o compositor Paulo C. Chagas. Desenvolvemos seu projeto *Biofonia Absurda* com a criação de algumas gravações em vídeo com câmera 360. Isso resultou em 4 vídeos de curtos que serviram como ponto de partida para uma inscrição no edital Rumos Itaú Cultural 2020.

Em janeiro de 2020 a convite de Paulo C. Chagas, fui para Riverside, na Califórnia fazer um recital solo no EARS – *Experimental Acoustics Research Studio*, sob sua direção. Gravamos um material no deserto do XXXX sobre improvisação livre e interação com a paisagem sonora. Com esse material, Paulo compôs um vídeo arte e uma peça solo para ser executada no momento da projeção. Esta oportunidade de me associar a um artista disposto a trabalhar com obras que contemplam diferentes vertentes da música e de maneira experimental é transformadora porque vem de encontro ao meu desejo de me exercer de maneira criativa na música.

Nesses anos de trabalho de invenção sonora, tenho observado que as fronteiras dos gestos dados e aprendidos com os gestos musicais criados ficam cada vez menores ao longo da vida. Não sei mais se incorporei sonoridades a partir das obras estudadas, ou se fui criando um vocabulário sonoro sobre suas propostas.

Com o confinamento Covid-19, na impossibilidade de tocar presencialmente e com o cancelamento de uma série de recitais para flauta e piano, começamos trabalhar com a pianista Lidia Bazarian sobre improvisação com as ferramentas digitais disponíveis. Sem a possibilidade de dividir o espaço sonoro, decidimos dividir o espaço virtual, com suas propriedades ainda a serem descobertas. Esse projeto chamamos de *Cadernos Sonoros*. Estão colaborando conosco Danilo Rossetti e a video artista Deni Guimarães e produzimos um vídeo arte sobre um micropoema de Michaela von Schmaedel.

Não menos importantes são as circunstâncias às quais estamos presos na pandemia, com os projetos de performance adiados, cancelados, nossa filha deixando a

infância de brincadeiras ao sol para uma vida de disciplina férrea, aprendendo o mundo da janela do apartamento e das janelas do mundo telemático.

É sob a incerteza de um futuro que nem se imagina que tipo de música vamos praticar que me estrutura.

Travessia.

Referências

- Bomfim, Camila Carrascoza. 2017. *A Música Orquestral, a MetrÓpole e o Mercado de Trabalho: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo de 2000 a 2016*. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho."
- Domenici, Catarina. 2013 "A performance musical e a crise da autoridade: corpo e gênero." *Revista Interfaces* 18: 76 – 95.
- Green, Lucy. 2001. *Música, gênero y educación*. Madrid: Ediciones Morata.
- McClary, Susan. 2002. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press (Kindle edition).
- Nogueira, Isabel Porto. 2017. "Lugar de fala, lugar de escuta: criação sonora e performance em diálogo com a pesquisa artística e com as epistemologias feministas." *Revista Vórtex* 5: 1-20.
- Palma, Gustavo Garcia da. 2017. *Estados de presenças poéticas mapeadas pela técnica de Eletroencefalografia (EEG) e pela frequência cardíaca (BPM) e uma proposta de criação performativa por meio do sensoriamento neurofisiológico ao vivo*. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- Santos, Taís Fernandez. 2019. "Feminismo e política na música erudita no Brasil." *Revista Música* 19: 220-240.
- Zumthor, Paul. 2007. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify.