

Camerata Romeu: uma orquestra cubana de mulheres sob o olhar de uma instrumentista brasileira

Camerata Romeu: a Cuban female orchestra from the perspective of a Brazilian instrumentalist

Lina Maria Ribeiro de Noronha
UNIMES (Universidade Metropolitana de Santos)
linamrnononha@gmail.com

Resumo: A partir do concerto de uma orquestra cubana de mulheres, a Camerata Romeu, constrói-se uma análise comparativa, pelas diferenças que se apresentam, entre a atuação de mulheres profissionais na música orquestral em Cuba e no Brasil. Para tal, levanta-se um histórico da presença da mulher na música, em particular como instrumentista de orquestra. Além do referencial teórico de autoras, como Ramos López e Green, que questionam a historiografia musical, para traçar um panorama histórico sobre o fazer musical feminino, considera-se também o lugar de observação da autora, enquanto instrumentista brasileira.

Palavras-chave: mulheres intérpretes; orquestra; Cuba; música erudita; mulheres na música.

Abstract: Based on a concerto by the Camerata Romeu, a Cuban all-female orchestra, this paper conducts a comparative analysis on the differing landscapes for women in professional orchestral music in both Brazil and Cuba. To that end, it provides historical data on the presence of women in music, more specifically as orchestra musicians. In addition to relying on the theoretical framework proposed by female authors like Ramos López and Green, which challenges traditional musical historiography, to outline a historical overview of female musical practice, this study also takes into account the author's own vantage point as a Brazilian female instrumentalist.

Keywords: female performers; orchestra; Cuba; classical music; women in music.

Conhecendo a Camerata Romeu

Em tempos de pandemia, nos habituamos às atividades no ambiente virtual. O que fazíamos corriqueiramente, na forma presencial, passou a acontecer apenas por meio do telefone celular, do computador, do tablet. Desde conversas cotidianas com amigos e parentes, até obrigações profissionais, passando por transformações nos hábitos de consumo e de lazer, o universo virtual mudou sensivelmente nossa vida cotidiana.

Foi nesse mundo pandêmico, em que o vídeo se tornou nossa janela para o mundo, que eu descobri a Camerata Romeu. Por acaso, vi a transmissão ao vivo de um concerto¹ que acontecia no México. Fiquei absolutamente encantada com a apresentação, tão surpreendente e fora do padrão ao qual me habituei nesses mais de trinta anos frequentando salas de concerto, regularmente, desde os tempos de estudante, na plateia ou no palco, como musicista de orquestra. O encantamento produzido por esse concerto me levou a querer saber mais sobre esse grupo e seu trabalho tão instigante.

O grupo a que me refiro é a *Camerata Romeu*, uma orquestra de cordas composta somente por mulheres. Também a direção do grupo está nas mãos de uma mulher, a regente Zenaida Romeu. Temos aí traços bastante incomuns no universo da música orquestral, um ambiente sabidamente dominado por homens.

Conhecer essa orquestra me levou a refletir sobre o lugar da mulher instrumentista em Cuba e no Brasil. Para tal, foi preciso buscar as referências históricas da atuação feminina na música.

O repertório

A qualidade artística do grupo impressiona tanto quanto o fato de só se ver mulheres no palco. Para completar a desconexão com os (meus) padrões de referência, o repertório do referido concerto foi composto exclusivamente por obras de autores latino-americanos, o que se contrapõe ao lugar comum de repertórios voltados, quase na sua totalidade, aos compositores europeus de sempre. Nada tenho contra o repertório tradicional executado pelas orquestras em geral, mas é bastante raro ter a chance de ouvir ou de tocar algo que fuja do habitual das nossas salas de concerto: o chamado, no jargão dos músicos de orquestra, de "BBB" (Bach, Beethoven, Brahms, em referência não apenas

¹ A gravação do concerto pode ser acessada em <https://www.facebook.com/ENTeatroCuba/videos/909209163317219>.

aos três compositores, mas como uma metonímia dos ícones do repertório orquestral clássico-romântico europeu).

No referido concerto, tive a rara chance de ouvir músicas de autores que não podem ser incluídos nesse rótulo, como os mexicanos Javier Álvarez (1956-), Arturo Márquez (1950-) e Eduardo Gamboa (1960-), o venezuelano Aldemaro Romero (1928-2007), os cubanos Guido López-Gavilón (1944-), Roberto Valera (1938-) e X Alfonso (1972-) - esse último, um autor da música popular, mais conhecido pela sua atuação no *hip hop*.²

Além de conhecer novos compositores, pude ouvir peças de autores que já conhecia, mas que raríssimas vezes vi incluídos em programas orquestrais, como o brasileiro Egberto Gismonti (1947-) e o argentino Astor Piazzolla (1921-1992)³.

Conforme nos informa Gretchen Jiménez, a Camerata Romeu foi criada em 1993 e tem como um dos seus objetivos "o reconhecimento e a promoção da música cubana e latino-americana" (Jiménez 2014). Portanto, aquele não foi um programa atípico para a orquestra. Segundo um levantamento feito em programas da Camerata, por Jiménez, o repertório até então apresentado trazia música cubana em 61% dos títulos e música ibérica e latino-americana (excluída a cubana) em 14% deles. Os 25% de títulos restantes seriam ocupados por outras peças adequadas a essa formação camerística, o que demonstra que a orquestra não se dedica exclusivamente à música da América Latina⁴.

A discografia da Camerata Romeu (2018) também nos revela o mesmo perfil. Inclui, na sua maioria, CDs exclusivamente de música cubana como, por exemplo, *Non divisi*, só com obras de Roberto Valera, *La bella cubana*, com música cubana de diversos gêneros, do século XIX aos dias atuais, ou *Raigal*, com peças para orquestra de cordas de compositores cubanos do século XX. Há várias gravações com músicas de outros países da América Latina, como *Danza de las brujas*, com obras de autores diversos, ou *Saudações*, exclusivamente com peças do brasileiro Egberto Gismonti. Há também, nessa discografia, um CD com música barroca italiana para cordas, *Vivaldi⁵ and other folies*, demonstrando que o repertório tradicional das orquestras de cordas não está excluído do trabalho do grupo.

² X Alfonso é um multiartista e o idealizador da *FAC (Fábrica de Arte Cubano)*, em Havana, espaço que une as diferentes linguagens artísticas e é considerado um dos principais projetos culturais de Cuba, além de ter sido incluído na lista, da revista *Time*, dos cem melhores lugares do mundo.

³ A Orquestra Jazz Sinfônica, de São Paulo apresenta peças de Gismonti, Piazzolla e outros autores do universo do jazz e da música popular, dedicando-se exclusivamente a esse tipo de repertório, como o nome indica. Me refiro aqui apenas às orquestras convencionais, que se centram o seu repertório na música de concerto dita "erudita". Gismonti, na verdade, pode ser considerado um autor que transita entre o popular e o erudito.

⁴ O levantamento de Gretchen Jiménez foi feito para o referido artigo, publicado originalmente em 2005.

⁵ Jiménez (2014) aponta 8% de música barroca no levantamento mencionado.

A historiografia musical nos revela que a música erudita ocidental é eurocêntrica. Os repertórios das orquestras, em geral, refletem essa mesma concepção musical. A título de exemplo, cito o caso da orquestra que integro há vinte e seis anos. De um levantamento feito a partir de cento e nove programas de concerto⁶, 60% não inclui nenhuma obra latino-americana, 39% tem ao menos uma peça brasileira e 1% tem alguma obra de autor latino-americano não brasileiro⁷. Dos 39% dos programas que incluem ao menos uma pequena peça de autor brasileiro, apenas 16% são integralmente compostos por música brasileira⁸. Nesses 39% de programas em que há alguma obra brasileira, incluo aqueles em que aparece apenas uma curta canção de Natal ou uma abertura, peças de curta duração inseridas em programas centrados em obras dos tradicionais compositores europeus.

Existe um estudo sobre a presença do repertório brasileiro naquela que é considerada a principal orquestra do país, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. No período compreendido entre 2000 e 2009, Palácios (2013) computou 26,69% de programas com a inclusão de ao menos uma obra de autor brasileiro⁹.

Esses dois recortes de repertórios de orquestras nacionais refletem o que pode ser constatado empiricamente, frequentando salas de concerto. Destaco o caso da OSESP, que exerce papel modelar, servindo de referência para as demais orquestras brasileiras. Essa pequena amostra serve para explicar a minha surpresa diante do seu repertório apresentado pela Camerata Romeu.

Não vou me alongar nas reflexões que podem ser construídas a partir de tais informações sobre as escolhas de repertório porque fugiria ao propósito desse texto, que é abordar a mulher como instrumentista, a partir do trabalho da Camerata Romeu. Seria

⁶ Me refiro à Orquestra Sinfônica Municipal de Santos. Fiz um levantamento em programas de concertos entre 1995 até 2017, escolhidos pelo simples fato de ser os que eu guardei durante esses anos. Não tenho o número total de concertos realizados até hoje, mas, desde julho de 1995, a orquestra tem feito onze concertos ao ano da temporada oficial (em data mensal fixa), além dos concertos extras. Consideremos também que há alguns anos a orquestra, por conta do sucateamento sistemático que vem sofrendo, não tem mais programas de concerto. Não fiz um levantamento por obra, como o apresentado por Jiménez (2014) sobre a Camerata Romeu, o que exigiria mais tempo. Mas a intenção foi apenas ter uma dimensão da diferença na construção de repertório entre as duas orquestras no que diz respeito à inclusão de peças do repertório latino-americano.

⁷ Encontrei uma única obra de autor latino-americano não brasileiro incluída em um programa: "As quatro estações portenhas", do argentino Astor Piazzolla.

⁸ Nos concertos exclusivamente de música brasileira incluem-se sete que fizeram parte de Festivais "Música Nova" (cuja finalidade era apresentar obras do repertório contemporâneo), outros em que o repertório brasileiro foi construído em função do solista convidado (como o grupo de choro "Choronas" ou o pianista André Mehmar) ou em função de um evento especial (como o Dia do Choro, a Semana Villa-Lobos ou o concurso de composição promovido pela orquestra). Destacam-se, nessa programação, uma ópera (Café, com música de H. J. Koellreutter) e um espetáculo de balé ("Baile na roça", que fazia referência visual ao pintor Cândido Portinari, com músicas de Caetano Veloso, Jaques Morelenbaum, Hermeto Pachoal, Sérgio Assad e Egberto Gismonti).

⁹ O pesquisador não fornece dados sobre compositores de outras nacionalidades. Usa apenas a distinção entre compositores brasileiros e estrangeiros.

preciso outro artigo. Gostaria apenas de ressaltar que transparece, no caso cubano, a valorização do repertório local, da cultura latino-americana, um dos princípios do pensamento do intelectual cubano José Martí na sua concepção sobre a América Latina como um conjunto de povos com mais semelhanças do que diferenças¹⁰. Da mesma forma, o repertório das mencionadas orquestras brasileiras reflete o isolamento brasileiro em relação à América Latina e a falta de identificação cultural com os países vizinhos. A mentalidade "colonializada" dos responsáveis pela escolha do que se executa nas nossas orquestras é responsável pela privação dos músicos e do público do contato com a produção musical latino-americana, privando-nos do que poderia nos trazer boas surpresas. Eu lamento muito por isso.

A mulher na música erudita

Sabemos que pouquíssimas são as mulheres mencionadas na historiografia musical. Há uma invisibilidade feminina que pode ser constatada nos livros de história da música, que raramente mencionam alguma mulher, dentro de um contexto no qual transparece a ideia do "homem como modelo de ser humano neutro ou universal" (Ramos 2010, 10). Via de regra, as mulheres estão excluídas dos cânones da história da música ocidental. Em uma abordagem que privilegia as obras e os compositores, poucas são as mulheres mencionadas nos livros que ostentam o rótulo de "história da música ocidental". Nomes de compositoras, como o da alemã Hildegard von Bingen (1098-1179) ou da italiana Barbara Strozzi (1619-1677), foram ignorados por muito tempo e só passaram a ser mencionados com a mudança de olhar nas pesquisas musicológicas, a partir do final do século XX.

Na Europa, as mudanças sociais trazidas pelo século XIX permitiram um pouco mais de participação das mulheres na música. Encontramos aí figuras como Clara Schumann (1819-1896) e Fanny Mendelssohn (1805-1847) que, além de excelentes pianistas, "puderam se aventurar, com timidez, no campo da criação musical" (Silva 2017, 51).

São também do século XIX - da segunda metade - as primeiras referências a mulheres atuantes no campo da criação musical na América Latina (Silva 2017, 51).

¹⁰ Chama a atenção a ausência de obras de compositoras no repertório da Camerata. Como me propus, no presente texto, a discorrer sobre o papel da mulher como intérprete, optei – até pelo limite de espaço do artigo – por não tratar sobre ausência. Uma orquestra que se propõe a fugir do repertório convencional reflete, nas suas escolhas, a exclusão histórica da produção de mulheres entre os cânones da música orquestral.

Cuba¹¹ não foge a essa regra, assim como o Brasil¹². No âmbito da música popular, há registro da presença feminina, em Cuba, desde o século XVI¹³. Um dos motivos para essa diferença de séculos quanto à presença feminina, nos dois segmentos da música, se deve ao fato da música dita culta ou erudita pertencer a uma "área mais identificada com a atividade intelectual e menos acessível ao gênero feminino - afastado por séculos do saber em geral" (Silva 2017, 46).

De maneira geral, foi só no século XIX que as mulheres começaram a ter maior acesso à formação musical, mas ainda com dificuldade e de maneira limitada. As barreiras que uma mulher então enfrentava para se inserir no mundo da música, desde o aprendizado, eram decorrentes da sua condição feminina. Uma possível profissionalização era facilmente descartada com o casamento e as obrigações domésticas daí decorrentes, colocando um fim as suas aspirações musicais (Citron 1990). Os empecilhos à formação musical, a impossibilidade de profissionalização e a dificuldade de acesso ao círculo de pessoas atuantes no universo da música profissional são razões para a ausência de mulheres entre os compositores dos cânones da história da música.

A instrumentista

Como meu ponto de partida é a Camerata Romeu, me interessa abordar a participação da mulher na música enquanto intérprete profissional, no âmbito da música erudita, em especial como instrumentista de orquestra.

Em uma musicologia centrada nas obras e seus compositores, a figura do intérprete foi, via de regra, desprezada. Precisamos nos atentar ao que diz Ramos López sobre esse aspecto: "falar da história da música como a história dos intérpretes, é falar de uma história diferente, falemos nós de homens ou de mulheres" (Ramos López, n. d.)¹⁴.

¹¹ Podemos citar a instrumentista, compositora e regente Catalina Berroa Ojeda (1849-1911), considerada uma musicista de renome na Cuba daquele período (Rodríguez Calzadilla 2015).

¹² Me refiro a histórias da música regionalizadas. Lembremos que o cânone é eurocentrista. As autoras mencionadas em revisões da história da música dita universais são invariavelmente europeias. Para além das compositoras germânicas, só encontramos menção a francesas ou italianas. "Hildegard von Bingen, Francesca Caccini, Barbara Strozzi, Elisabeth Jacquet de la Guerre, Fanny Hensel Mendelssohn, Clara Wieck-Schumann, Lili Boulanger e Germaine Tailleferre enquandram-se no reduzido espaço geográfico abrangido pelas chamadas 'histórias da música ocidental'. [...] [O padrão de referência] não é apenas masculino, mas também germanocêntrico" (Ramos 2010, 14).

¹³ O mais antigo registro de mulheres musicistas, em Cuba, faz referência a duas irmãs, Micaela e Teodora Gines, compositoras e integrantes de um pequeno grupo musical, que se apresentavam em igrejas e festas em conjunto com mais dois homens. Pertencem aos primórdios da música afro-cubana, no século XVI (Rodríguez Calzadilla 2015).

¹⁴ Para uma outra historiografia que inclua as mulheres, tem-se pensado uma abordagem que vai além do padrão das histórias da música centradas na figura dos compositores e considera outras possibilidades do fazer musical, que vê além do limite da produção das obras consideradas canônicas. Faço referência aqui ao texto da pesquisadora Mônica Vermes, que fez uma importante reflexão sobre a presença de mulheres

Desde a Grécia antiga, tivemos a valorização do aspecto intelectual em detrimento de tudo que estivesse associado ao corpo. Os musicólogos colaboraram com essa ideia priorizando a composição e considerando a interpretação "uma atividade inferior, visto que ligada ao corporal" (Ramos López 2003, p. 71). Por tal razão, a interpretação esteve mais acessível às mulheres do que a composição, considerada superior e associada ao fazer masculino, visto que portadora do prestígio reservado às atividades intelectuais.

Lucy Green fala sobre as mulheres instrumentistas ao longo da história:

Da Idade Média até o século XVIII, as únicas mulheres com permissão para a prática musical em público, em formações instrumentais diversas, foram, em primeiro lugar, as freiras e, mais tarde, as meninas e as mulheres dos extraordinários *ospedali venezianos*¹⁵ (Green 2001, 69).

Na França, "em fins do século XVIII e começo do XIX, as mulheres profissionais eram poucas, salvo as professoras de piano das moças da 'alta sociedade' e as cantoras" (Ravet 2005, 233). Isso evidencia que, desde então, a mulher podia encontrar espaço profissional como professora de música, não nas instituições, mas no ensino particular. Se esse era o quadro no início do século XIX, ao longo dele, a mulher foi adquirindo uma maior possibilidade de formação musical, ainda que limitada. "No começo do século XIX, as mulheres eram excluídas das aulas de composição, de violino, violoncelo, contrabaixo e de todos os instrumentos de sopro" (Ravet 2005, 227).

Para compreender a situação feminina na música, é preciso entendê-la como parte da história das mulheres. As limitações da mulher na atividade musical se inserem no contexto da falta de autonomia que imperava em todos os aspectos da vida. Na área musical, uma dificuldade presente desde à formação incluía o fato de que, para exercer a atividade musical, era necessário, muitas vezes, ter alguém que lhe fizesse companhia conservando como inquestionável a reputação da moça. "Sabemos que Clara Schumann [...] mantinha em toda viagem duas damas de companhia, uma para salvaguardar sua reputação nos seus deslocamentos, outra para cuidar de seu marido e de seus filhos" (Ramos López 2013, 217). Basicamente, mulheres eram consideradas indivíduos dependentes e autonomia era algo inexistente para elas, inclusive juridicamente.

Associada à atividade musical da vida privada, a boa formação de uma moça previa que ela aprendesse música o suficiente para a prática no ambiente doméstico, o que era

na historiografia da música erudita brasileira fora desse lugar convencional. "A partir da observação da presença/ausência de registro de atividades femininas [nas histórias da música brasileira] algumas questões começaram a se delinear, a mais importante delas diz respeito ao que seja uma atividade musical relevante. A ausência quase total do registro de atividades de mulheres em certas obras não se trata de uma ausência de atividades femininas, [...] mas por considerá-las irrelevantes" (Vermees 2011, 2).

¹⁵ Instituições religiosas que acolhiam órfãs e davam excelente formação musical. Vivaldi realizava concertos com grupos instrumentais dos *ospedali*. As mulheres não eram visíveis ao público. Apenas a música era ouvida. As integrantes de tais grupos podiam se casar, se obtivessem autorização, mas nesse caso se retiravam da atividade musical da instituição. Só podiam participar dessas orquestras as mulheres que se conservassem solteiras (Green 2001).

importante em uma época em que para se ter música era preciso realizá-la. Portanto, a formação permitida às mulheres privilegiava a atuação enquanto pianistas ou cantoras, visando sobretudo ao fazer musical doméstico e diletante¹⁶: “as mulheres foram excluídas por muito tempo do ambiente da música instrumental na esfera pública e, fundamentalmente, só podiam se fazer ouvir [nos espaços públicos] como cantoras, no século XIX” (Ravet 2005, 226). A formação com fins profissionais acontecia no canto pela necessidade da presença feminina na ópera. No século XIX, a intérprete também podia ser vista na figura das mulheres instrumentistas que despontavam como solistas, sobretudo as pianistas. Clara Schumann é o exemplo mais conhecido.

O fato da atividade musical feminina ser exercida predominantemente sem a profissionalização da mulher como musicista é decisivo na compreensão de seu lugar na história da música. Ramos López (2013) chama a atenção para a impossibilidade de comparação entre os resultados de uma atividade musical exercida de forma profissional, como só aos homens era permitido, e a mesma atividade praticada por diletantismo, a única possível às mulheres. A desvantagem feminina se torna evidente.

A mulher na orquestra

A entrada nas orquestras foi a etapa mais tardia na construção do espaço de atuação profissional da mulher instrumentista. “Primeiro, docentes, depois instrumentistas, para só então se tornarem músicos¹⁷ de orquestra” (Ravet 2005, 233).

Lucy Grenn nos conta sobre mulheres que se tornaram instrumentistas, em decorrência da maior possibilidade de formação, na segunda metade do século XIX, apesar das restrições quanto ao instrumento. No decorrer daquele século, as mulheres começaram a aprender instrumentos considerados não adequados, o que não significava que elas poderiam fazer uso profissional dessa habilidade, mas apenas que “as mulheres estavam aprendendo a tocar instrumentos que haviam sido tabus para elas desde o desaparecimento dos grupos dos conventos e dos *ospedali*, sobretudo os metais, as madeiras e as percussões” (Green 2001, 73). Como essas mulheres instrumentistas não encontravam espaço no ambiente musical masculino, começaram a surgir grupos musicais compostos exclusivamente por mulheres - remunerados ou não -,

¹⁶ É preciso lembrar que toda essa menção à prática musical feminina que se dá nos séculos XVIII e XIX diz respeito exclusivamente a mulheres das camadas altas da sociedade. O acesso à formação musical, a atividades artísticas, em geral, não era possível a mulheres da classe trabalhadora. Para as mulheres das classes mais pobres, nem existia a possibilidade de não trabalhar e muito menos de ter acesso à educação. Mulheres como Fanny Mendelssohn refletem o recorte de classe embutido quando se fala do acesso feminino ao aprendizado musical então permitido.

¹⁷ Não há uma palavra em português que traduza com precisão “*musicienne*”, pois não há feminino de “músico”.

principalmente de música popular, que se apresentavam em locais como os salões de chá ou cafés-concerto. Na Europa e nos EUA, entre 1870 e 1930 houve uma profusão desses grupos de mulheres (Green 2001, 72). Ramos López (2013, 217-218) menciona a existência, no mesmo período, de muitos grupos femininos que se dedicavam ao tango, na Argentina.

Entre esses grupos de mulheres instrumentistas, havia também aqueles dedicados à música erudita. Muitas vezes, eram os mesmos grupos que alternavam entre um e outro repertório, conforme o local em que tocavam. As pequenas orquestras ou grupos camerísticos eram considerados atrações pitorescas e de segunda categoria¹⁸. As mulheres instrumentistas não eram levadas a sério.

Segundo Ramos López (2003, 75), era possível encontrar orquestras sinfônicas formadas por mulheres, incluindo a regente, que se apresentavam nas grandes salas de concerto¹⁹. Na Europa, no início do século XX, entre grupos dedicados à música popular e à erudita, havia um total de aproximadamente trezentas orquestras femininas atuantes.

Com o acesso ao aprendizado dos instrumentos, a segunda metade do século XIX trouxe o início da profissionalização da mulher como instrumentista de orquestra. Foi aí que começou o lento processo de ingresso de mulheres nas orquestras consideradas sérias, as masculinas. Não encontrei informações sobre quem foram as primeiras mulheres a integrarem orquestras no Brasil. Na Europa, em fins do século XIX, as pioneiras foram as harpistas (Green 2001) porque não havia homens nesse instrumento. A harpa tem sido, até hoje, um nicho de mulheres nesse universo tão masculino.

O canto e o piano também permanecem como nichos da presença majoritariamente feminina, ainda que não necessariamente para atuação nas orquestras²⁰. Entre as justificativas que podem ser encontradas para compreender por que razão o canto, o piano e a harpa se mantêm majoritariamente femininos, considera-se o fato de terem sido os primeiros permitidos às mulheres.

Green (2001, 71) menciona a admissão de seis mulheres por uma orquestra londrina, em 1913, como um acontecimento excepcional. Ela nos conta que o espaço orquestral se abriu às mulheres inglesas até a Segunda Guerra Mundial em razão da grande absorção de homens nas ações militares. Assim que a guerra terminou, as

¹⁸ Vale destacar que os grupos instrumentais que tocavam em locais mais populares, formados por mulheres ou não, permitiam o acesso às apresentações musicais ao público de localidades menores ou que não frequentava os grandes teatros e as salas de concerto mais elitistas (Ramos López 2013).

¹⁹ O filme "Antonia: uma sinfonia", de 2019, com roteiro e direção da holandesa Maria Peters, retrata a vida de uma regente desse período, Antonia Brico, que chegou a dirigir uma famosa orquestra de mulheres.

²⁰ Em relação ao Brasil, essa é uma constatação empírica. Há dados da França, levantados por Ravet (2005, 234-235): "a maior profissionalização de mulheres, em relação ao número de homens, é observada entre os instrumentistas do piano ou outros teclados e, ainda assim, no âmbito do ensino. [...] Em 2001, [...] as mulheres representam 87,5% dos harpistas".

mulheres começaram a ser contratadas para as orquestras masculinas, mas em um cenário que seguiu privilegiando homens.

No caso da França, Ravet relata que as mulheres só tiveram pleno acesso ao aprendizado dos vários instrumentos de orquestra no decorrer do século XX. Além do piano e do canto,

ao longo do século XIX, os instrumentos de cordas (violoncelo e então o violino) foram permitidos a elas. Em seguida, no início do século XX, as madeiras agudas, consideradas "nobres" (flauta e oboé), e então, após a Segunda Guerra Mundial, os metais e as madeiras graves (fagote) ou mais "populares" (clarineta): trompete e fagote no começo dos anos 1960, clarineta, saxofone e trombone ao longo dos anos 1970, finalmente a trompa, no início dos anos 1980 (Ravet 2005, 227-228).

Entendo que o modelo francês seja o mais próximo da realidade brasileira, visto que nosso ensino de música se orientou, por muito tempo, pelos princípios da pedagogia musical francesa. Considero também, minhas observações pessoais, oriundas da experiência como instrumentista brasileira e da realidade que vivencio desde o momento em que comecei a me dedicar ao aprendizado de um instrumento de orquestra (o oboé), em 1986. No ambiente musical em que eu circulava, as mulheres profissionais nas orquestras eram bem poucas. Não havia nenhuma oboísta. Na escola de música em que aprendi a tocar oboé, todos os professores dos instrumentos de sopro eram homens.

O reflexo desse pouco tempo de acesso de mulheres à atividade de instrumentista profissional se vê hoje na ainda diminuta participação feminina nas orquestras. Na maioria das orquestras atuais, é possível constatar a menor presença de mulheres do que de homens. Em muitas delas, a participação das mulheres ainda é bem pequena.

Normalmente, como musicistas, nos esquecemos do quanto é recente a presença de mulheres nesse ambiente, que permanece predominantemente masculino. Como vimos, o ingresso de mulheres nas orquestras mistas só começou, de forma mais ampla, após a Segunda Guerra Mundial e, ainda assim, paulatinamente. Para termos a dimensão de como esse processo é recente, recordemos o fato da Filarmônica de Berlim só ter admitido mulheres na década de 1980 (Krimphove 2018). E elas continuam sendo poucas por lá. Em Viena, a famosa Filarmônica aceitou a primeira mulher apenas em 1997 (Boléo 2017). Até o fim do século XX, era comum ouvir maestros colocando barreiras, publicamente, sem nenhum constrangimento, à participação de mulheres nas orquestras.

É um fato comprovado que as mulheres só passaram a ter mais acesso às vagas nas orquestras quando, a partir da década de 1950, nos EUA e na Europa, os testes de admissão começaram a ser feitos com o uso do biombo. No Brasil do século XXI, esse recurso aparece em alguns testes, mas está longe de ser uma regra.

Ainda hoje, o acesso das mulheres ao aprendizado musical e à profissionalização segue, de maneira geral, bem mais difícil do que para homens²¹. Para um olhar sobre o cenário atual de discriminação enfrentado pelas mulheres nas orquestras, tomemos como parâmetro as diferenças de atuação de instrumentistas, conforme exposto por Ravet (2005), sobre intérpretes profissionais na França, segundo o gênero. Além da diferença quantitativa²², com a maioria de homens na atividade de intérpretes profissionais, a autora fala de uma divisão sexual do trabalho variável segundo o estilo musical, que implica em dois tipos de segregação da mulher como intérprete.

O primeiro tipo é o que predomina na música popular: a "segregação horizontal" restringe a participação feminina a determinadas funções enquanto intérprete. A presença da mulher é aceita nos grupos, mas sua atuação fica limitada ao lugar de cantora, o único visto como adequado a ela. A figura do instrumentista na música popular sempre foi associada à imagem masculina e viril do boêmio. Não é essa a imagem que se espera da mulher no grupo.

O segundo tipo é o que predomina na música erudita: a "segregação vertical"²³ hierarquiza as funções conforme o tipo do contrato de trabalho e a remuneração, dificultando à mulher o acesso aos lugares privilegiados da profissão, aqueles melhor remunerados, de maior destaque e poder de decisão. É o que explica a escassez de mulheres nos cargos de regentes orquestrais e nos lugares de instrumentistas principais (solistas), nos grupos orquestrais. No Brasil, "o número de mulheres profissionais, ainda que crescente, permanece notavelmente inferior" (Pichoneri 2006, 103). A distribuição dos lugares em uma orquestra pode ser exemplificada no caso da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, estudada por Pichoneri. 26% das vagas eram ocupadas por mulheres. Dos vinte e um lugares de instrumentistas principais, só quatro tinham

²¹ Incluem-se aí as questões socioculturais e as exigências que pesam sobre uma mulher, na nossa sociedade, em que o machismo segue como um problema estrutural, em maior ou menor grau, conforme a região. Esse é um outro aspecto que precisa ser considerado para entendermos a presença das mulheres nas orquestras. Ainda hoje, cabe à mulher o papel de se encarregar dos serviços domésticos e dos cuidados com os filhos e com a família em geral. As mulheres, em geral, têm maior dificuldade de acesso ao fazer musical desde a formação. No período da pandemia, isso se evidenciou. Observei que as alunas foram as primeiras a abandonarem as aulas de música. Muitas vezes tinham filhos ou irmãos menores para cuidar e todas as tarefas domésticas daí decorrentes. Sem a escola para as crianças, as mulheres é que normalmente precisam abrir mão de suas atividades para se ocupar da tarefa de cuidar do outro, função delegada às mulheres de forma compulsória na nossa sociedade patriarcal.

O aspecto econômico também precisa ser considerado. Em um país onde a desigualdade é das maiores do mundo, o aprendizado de um instrumento é para poucos. São raras as escolas de música públicas. O acesso a um instrumento de orquestra torna-se uma dificuldade a mais. Historicamente, às mulheres cabem os menores salários e os trabalhos menos privilegiados.

²² Ravet (2005, 235) nos informa que, segundo dados de 2001 da Associação Francesa de Orquestras, as mulheres ocupavam 43,6% das cordas, 15,6% das madeiras, 2% dos metais e 24,7% das vagas de percussão (aqui incluídos os lugares de harpa e de piano). Passados vinte anos, espera-se que haja mais mulheres.

²³ Na verdade, os dois tipos de segregação expostos se misturam. Apenas se constata uma predominância da segregação horizontal na música popular e da vertical na música erudita.

mulheres (viola, flauta, piano e harpa). Ela ainda observa que o ingresso das mulheres nessa orquestra coincide com o período de aumento da precarização das condições de trabalho oferecidas aos músicos, em consequência do avanço do neoliberalismo. Outro reflexo da "segregação vertical" transparece na constatação de que o número de mulheres é maior em orquestras periféricas e menor nas orquestras de maior prestígio, logo, com melhor remuneração e maior projeção.

Além das questões de gênero, o recorte de raça e de classe fica patente, no caso brasileiro. A partir de dados de 2011, Liliana Segnini constatou que, apesar do crescimento da participação das mulheres nas orquestras, o perfil dominante é de homens brancos. A autora relata que, durante dez anos de entrevistas com músicos de orquestra, jamais algum se declarou preto. É fato que o racismo é um problema estrutural no Brasil e as heranças do período escravagista fazem dos negros a maior parcela da população mais pobre. Os melhores lugares das orquestras são ocupados, preferencialmente, por homens brancos e com sólida formação musical, que é acessível apenas às pessoas de boa situação financeira. Diante desse conjunto, pode ser percebida a intersecção de questões de gênero, raça e classe, que torna mais evidente a "segregação vertical" existente nas orquestras brasileiras.

A relação de gênero observada num grupo profissional altamente escolarizado e qualificado articula-se com as relações de classe social, observadas nas próprias exigências para a formação profissional informada por meio das entrevistas. Essa relação se expressa de forma mais intensa entre os solistas, um grupo predominantemente masculino (Segnini 2014, 82).

Ravet nos narra sobre estudantes francesas de clarineta, entrevistadas na sua pesquisa, que consideravam a possibilidade de se profissionalizarem como integrantes de uma orquestra, mas descartavam a opção de ocuparem o posto de "principal" ou solista, um lugar subentendido como masculino. É como se a "segregação vertical" tivesse sido incorporada, naturalizada, e as estudantes assumissem uma postura "realista" sobre as reais chances de uma mulher aceder a um lugar de poder dentro do grupo orquestral. Mais do que sobre as capacidades das estudantes, o pensamento dessas alunas reflete a falta de "confiança em si mesma e as dúvidas que oprimem algumas musicistas" (Ravet 2005, 241), vendo o lugar principal como inacessível e totalmente fora de questão para elas.

Quando era estudante de oboé, me lembro que sonhava em ser integrante de uma orquestra sinfônica. Era uma forma de realizar aquilo para o qual me preparava e garantir uma renda estável²⁴, para minha subsistência como trabalhadora da música. Tenho lembranças de meus colegas homens, também estudantes de oboé, eram bem mais ambiciosos do que eu. Queriam sempre ser os solistas, dar ordens aos colegas, se

²⁴ Era uma época em que músicos de orquestra eram servidores públicos concursados, anterior à precarização imposta à atividade pelas reformas neoliberais.

destacarem, buscar bolsas de estudo no exterior, com os melhores professores. Eu me contentava em conseguir um trabalho em uma orquestra. Em uma profissão altamente competitiva, que forma pessoas de mentalidade exacerbadamente meritocrática, para uma garota brasileira - que cresceu em um bairro operário, estudou sempre em escolas públicas, teve acesso tardiamente ao aprendizado de um instrumento de orquestra (inclua-se aí não apenas a dificuldade em ter um professor de oboé, mas também à possibilidade de aquisição do seu próprio instrumento) -, ter se profissionalizado como instrumentista de orquestra parece a realização do possível muito mais do que apenas escolhas pessoais. Só agora me dou conta de que faço parte de uma primeira geração de mulheres que se profissionalizaram nesse instrumento, ao menos na região em que vivo, São Paulo. Sou uma mulher branca, com doutorado em música, que também atuo como docente, e tenho o cargo de oboísta (apesar do risco do início tardio), obtido por concurso, em uma orquestra sinfônica. Me vejo retratada nos textos sobre o lugar da mulher instrumentista. Por que nunca me contaram essas histórias de mulheres na música? Por que não as estamos contando à nova geração de estudantes de instrumento?

Mulheres na orquestra no contexto cubano

Voltemos à *Camerata Romeu*. Esta faz uso de alguns recursos que não são perceptíveis nas gravações apenas com o áudio, mas necessitam da presença do elemento visual, como na transmissão ao vivo do concerto pelas redes sociais. O fato de ser composta só por mulheres é um deles. Segundo a regente e fundadora do grupo, Zenaida Romeu, a intenção, com a criação da *Camerata*, foi mostrar o trabalho das mulheres cubanas na música e o espaço que elas conquistaram na sociedade. Como ela disse, em entrevista publicada pela *BBC Music Magazine*: “Quando fundei [a *Camerata*], quis mostrar que, embora sejamos vistos por alguns como um país do terceiro mundo, as mulheres ocupam um lugar importante na sociedade cubana” (Pound 2020, 50).

De fato, após a Revolução de 1959, com as transformações ocorridas em todos os âmbitos da sociedade cubana, a participação das mulheres como profissionais da música aumentou consideravelmente, a partir do maior acesso à educação e, em especial, à formação musical. Foi decisiva a criação do Instituto Superior de Arte (ISA), em 1976, espaço de formação acadêmica que passou a congrega estudantes das diferentes modalidades artísticas, incluindo a música.

O sistema político-social vigente em Cuba desde a década de 1960 fomentou um espaço de formação profissional em música de alto nível, e na essência inclusivo, tanto nas opções formativas como nos desempenhos laborais. O país se destacou por promover a criação de um modelo visando a criar bases para o desenvolvimento da interpretação, da composição, do ensino e da pesquisa. [...] nos últimos quarenta anos as mulheres ganharam espaços profissionais

habitualmente associados e reservados a homens até convertê-los, em alguns casos, em terrenos fundamentalmente femininos (Pérez Gómez 2017, 62-63).

É um fato que a comparação com Cuba tem que começar por destacarmos que, desde a implantação do regime socialista, o país tem se mantido entre aqueles com os menores índices de desigualdade no mundo. Na educação, os números são os melhores da América da Latina, com a democratização do ensino, gratuito em todos os níveis. É fácil compreender, a partir desse quadro, o quanto o ISA pode atuar no sentido de melhorar a formação profissional em música dos cubanos, nas diversas áreas, possibilitando um aumento significativo do número de mulheres instrumentistas. Um exemplo é a presença de mulheres na "interpretação instrumental na música popular (percussão, contrabaixo, metais), em que várias executantes alcançaram sucesso [...] pelo alto nível profissional alcançado" (Pérez Gómez 2017, 63). Esse destaque de mulheres instrumentistas na música popular, em instrumentos tidos tradicionalmente como "masculinos", mostra um avanço das cubanas quanto à "segregação horizontal", característica dessa área, que tende a restringir a participação das mulheres à função de cantoras.

No que diz respeito à quantidade de mulheres nas orquestras sinfônicas, minha constatação é empírica. Basta ver fotos e vídeos de concertos de alguns dos principais grupos sinfônicos cubanos para constatar a grande presença de mulheres. Posso citar a *Orquestra Sinfônica da Camaguey*, a *Banda Nacional de Concertos*, a *Orquestra de Câmara de Havana* como exemplos de grupos compostos majoritariamente por mulheres. Em outros, como a *Orquestra Sinfônica de Oriente*, há mais homens do que mulheres, sem haver um desequilíbrio significativo. No entanto, a principal orquestra cubana, a Sinfônica Nacional, ainda mantém seus lugares ocupados por uma ampla maioria de homens. O que nos mostra que, apesar da presença bem maior de mulheres do que vemos nas orquestras brasileiras, ao que parece, a "segregação vertical" persiste em Cuba, ainda que em menor grau. Os melhores lugares continuam sendo ocupados majoritariamente por homens.

Mas há uma função que contradiz essa "segregação vertical" apontada no universo orquestral cubano: a regência, o lugar principal na hierarquia da orquestra. As mulheres regentes são muitas e bastante atuantes no ambiente profissional cubano. De oito orquestras cubanas que pude observar, cinco possuem mulheres como regentes. O caso da regência é muito particular em Cuba. As mulheres são muitas na área e se destacam. O curso de regência teve início com o estabelecimento do ISA. Até então, não havia registro de nenhuma mulher regente orquestral no país. As primeiras mulheres com formação em regência surgiram na década de 1980. Zenaida Romeu, a regente da *Camerata Romeu*, formada em 1982, faz parte da primeira geração. De lá para cá, a quantidade de mulheres na regência só cresce. No século XXI, a quantidade de grupos dedicados à música sinfônica, em Cuba, teve um aumento, dando origem a novos postos

de regência. Atualmente, Cuba tem muitos jovens regentes, e essa atividade vem se configurando como majoritariamente feminina.

Segundo Pérez Gómez (2017), no início da década de 1990, época em que a *Camerata Romeu* foi criada, só havia quatro grupos sinfônicos no país. Foi uma década de profunda crise econômica, o chamado "Período Especial"²⁵. Pela situação de grave crise e falta de trabalho, muitos artistas deixaram o país na chamada "diáspora cubana"²⁶. Foi quando o governo resolveu mudar as diretrizes para a área cultural. Na tentativa de recuperação econômica do país, a cultura passou a ser vista como uma importante fonte de divisas. Estruturou-se toda uma cadeia de produção, inclusive associando a cultura às atividades turísticas e à exportação, sobretudo no âmbito da música popular. Diante desse cenário – falta de opção de trabalho, investimento estatal nas artes de espetáculo, maior quantidade de mulheres com formação de instrumentista -, Zenaida Romeu, já respeitada por seu trabalho como regente, em busca de seu próprio espaço de atuação, criou a *Camerata Romeu*, primeiro grupo cubano feminino dedicado à música de concerto.

No Brasil, muito recentemente, surgiram orquestras de mulheres: a *Sinfônica de Mulheres do Brasil* (2019) e a *Orquestra de Mulheres do Espírito Santo* (2020). Essa última, sem remuneração às integrantes, apesar de todas serem profissionais. A presença ainda minoritária de mulheres nas orquestras brasileiras, aliada a precarização das relações trabalhistas trazida pelo neoliberalismo, parece exigir ações afirmativas em favor da profissionalização das nossas instrumentistas.

A imagem cênica da Camerata

A *Camerata Romeu* apresenta outras características cênicas que a distinguem de outras orquestras, além de ser formada exclusivamente por mulheres. O grupo explora o elemento visual por meio de um figurino que foge do convencional preto, cuja referência é a roupa formal masculina. Além do colorido que a vestimenta feminina permite, há a exploração da sensualidade em uma orquestra formada quase na totalidade por mulheres jovens. Acrescenta-se aí a dança, que aparece tanto na movimentação de algumas instrumentistas enquanto tocam – às vezes, ficando em pé, como nas orquestras de música popular – quanto em momentos em que algumas integrantes abandonam seus

²⁵ O Período Especial em Tempos de Paz é o nome dado ao momento de grave crise, sobretudo energética, na década de 1990, quando Cuba deixou de receber o suporte econômico da então extinta URSS. Ao mesmo tempo, houve o agravamento do bloqueio imposto à ilha pelos EUA, desde a Revolução de 1959. O Período Especial se encerrou em 1998, com a chegada de Hugo Chávez à presidência da Venezuela, país que se tornou parceiro de Cuba desde então e, como grande produtor de petróleo, passou a fornecer os combustíveis necessários aos cubanos.

²⁶ Sobre esse tema, ver Morales Flores 2016.

instrumentos para dançarem de fato. Não vou me alongar na análise desses elementos, pois seria necessário extrapolar os limites do presente texto.

Gostaria de mencionar, apenas brevemente, mais um aspecto que me chamou a atenção na Camerata Romeu: o fato da orquestra tocar sem partitura, portanto, de cor.

Talvez o público em geral não se dê conta do quanto o "detalhe" de tocar de cor é custoso a um grupo orquestral, ainda que camerístico. Claro que a formação exclusivamente feminina chama a atenção por si só. Mas tocar todo o programa de cor não apenas me deixou impressionada como intrigada. Como musicista de orquestra há tantos anos, jamais participei de um concerto em que os músicos não tivessem as estantes com as respectivas partes à frente. No máximo, vemos o solista ou o regente sem a partitura, mas jamais os integrantes da orquestra. Posso apenas imaginar o esforço, o empenho e o tempo gasto no preparo de cada repertório. E isso me faz pensar na estrutura e no funcionamento do grupo para que seja possível esse preparo rigoroso antes de um concerto, algo inimaginável nas orquestras brasileiras.

Há ocasiões em que não é possível a execução do programa de cor, como podemos ver em vários dos vídeos disponíveis da *Camerata*²⁷. Mas a imagem da apresentação sem estantes é a que se tenta gravar como uma das marcas da orquestra, do seu trabalho mais característico, da sua identidade. Afinal, a *Camerata Romeu* se descreve como a primeira orquestra feminina de cordas da América Latina, além de "única no mundo por seu gênero, repertório e presença cênica" (Camerata Romeu n.d.).

O imenso esforço do grupo na memorização de todo o repertório me faz pensar o quanto mais custoso tem sido para as mulheres alcançar um lugar como profissional de orquestra. As mulheres instrumentistas, muitas vezes, são mais qualificadas do que os homens que ocupam lugares equivalentes ou até superiores. Às mulheres, a exigência é sempre maior. Elas não têm direito à mediocridade permitida aos homens. Não basta tocar bem? É preciso tocar de cor?

Para finalizar, ressalto a singularidade da *Camerata Romeu* como uma orquestra de mulheres que valoriza e divulga o repertório latino-americano, com presença cênica bastante atrativa e incomum, que se distingue pela qualidade musical do trabalho que realiza, além de dar destaque a mulheres em um espaço profissional tradicionalmente masculino. Nesses vinte e oito anos de existência, ela conseguiu se tornar uma referência de trabalho camerístico, servindo de estímulo a vários autores, que passaram a escrever para orquestra de cordas, visando à Camerata.

²⁷ Por exemplo, nos vídeos em que a Camerata recebe Gismonti como solista. Provavelmente, em um programa com um músico convidado não haveria tempo para que o repertório fosse decorado pelo grupo. Ou em gravações de trilhas sonoras, quando apenas o som é registrado.

Zenaida Romeu afirmou que sua intenção, com a criação da orquestra, era mostrar o avanço das conquistas femininas na sociedade cubana. Mais do que mostrar o protagonismo da mulher em Cuba, ela consegue mostrar o trabalho feminino na música como algo possível de ser concretizado, com sucesso, com qualidade, sem que seja preciso a habitual "masculinização" que se impõe a mulheres que se destacam ou ocupam lugares de poder no universo da música orquestral. A Camerata Romeu se assume como um grupo feminino e tira proveito disso.

Os tempos trouxeram mudanças para as mulheres na sociedade. Imagino que atualmente uma estudante não seja mais obrigada a ouvir que uma mulher jamais conseguirá tocar um instrumento de sopro tão bem como eles pelo simples fato de ser mulher, não importa o quanto ela se esforce. Ainda assim, se faz necessário não apenas conhecermos a história das mulheres na música, mas que tenhamos referências atuais de mulheres no fazer musical. Nesse aspecto, deixo aqui meu agradecimento às mulheres da Camerata Romeu pela referência que nos proporcionam.

Referências

- Boléo, Pedro. 2017. "Uma cortina para derrubar um muro". *XXI Ter opinião* 8. <https://www.ffms.pt/artigo/2311/uma-cortina-para-derrubar-um-muro>.
- Camerata Romeu. 2018. "Discografía". <https://camerataromeu.com/discography/>.
- Camerata Romeu. n. d. "Sobre". Facebook. Accessed November 13, 2021. <https://www.facebook.com/romeucamerata>.
- Citron, Marcia J. 1990. "Gender, professionalism and musical canon". *The Journal of Musicology* 8, n° 1 (winter): 102-117.
- Escuela Nacional de Teatro Cuba. 2021. "#EnVivo Concierto de Zenaida Romeu desde el Festival Cervantino em Guanajuato, México". Facebook, October 22, 2021. <https://www.facebook.com/ENTeatroCuba/videos/909209163317219>.
- Green, Lucy. 2001. *Música, género y educación*. Madri: Morata.
- Jiménes, Gretchen. 2014. "Camerata Romeu. Nuevas formas ¿en viejos moldes?". Sobre estética musical - Comentários de Gretchen Jiménez. <http://esteticamusicalcubana.blogspot.com/2014/04/publicaciones.html>.
- Krimphove, Petra. 2018. "La première femme dans ce bastion masculin fut une suisse". *SWI swissinfo.ch*. https://www.swissinfo.ch/fre/philharmonique-de-berlin_la-premi%C3%A8re-femme-dans-ce-bastion-masculin-fut-une-suisse/44146168.
- Morales Flores, Iván César. 2018. *Cinco compositores cubanos de la diáspora (1990-2013)*. Havana: Casa de las Américas.
- Palácios, Pablo. 2013. "A música brasileira no repertório da OSESP entre 2000 e 2009". *XXIII Congresso da ANPPOM*. <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/view/2479/492>.

- Pérez Gómez, Ailer. 2017. "Mujer y música en Cuba: caminos profesionales". In *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género*, edited by Juan Pablo González, 62-75. Santiago: Ibermúsicas.
- Pichoneri, Dilma Fabri Marão. 2006. "Músicos de orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes". MA diss., UNICAMP.
- Pound, Jeremy. 2020. "Havana good time". *BBC Music Magazine*. May, 2020, 48-50. <https://www.yumpu.com/news/en/issue/7097-bbc-music-magazine-issue-052020/read?page=47>.
- Ramos, Pilar. 2010. "Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música". *Revista Musical Chilena* LXIV, n° 213 (January-June): 7-25.
- Ramos López, Pilar. 2003. *Feminismo y música: introducción crítica*. Madri: Narcea.
- Ramos López, Pilar. 2013. "Uma historia particular de la música: la contribución de las mujeres". *Brocar* n° 37: 207-223.
- Ramos López, Pilar. n. d. "Hacia una historia de las mujeres intérpretes". Accessed November 21, 2021. <https://avamus.org/es/hacia-una-historia-de-las-mujeres-interpretes/>.
- Ravet, Hyacinthe. 2005. Féminin et masculin en musique: dynamiques identitaires et rapports de pouvoir. In Green, Anne-Marie; Ravet, Hyacinthe (org.). *L'access des femmes à l'expression musicale – Apprentissage, création, interprétation : les musiciennes dans la société*, 225-246. Paris : L'Harmattan.
- Rodríguez Calzadilla. 2015. "La mujer cubana en nuestra tradición musical". Radio Enciclopedia. <https://www.radioenciclopedia.cu/noticias/la-mujer-cubana-nuestra-tradicion-musical-20150307/index.html>.
- Segnini, Liliana Rolfsen Petrilli. 2014. "Os músicos e seu trabalho: diferenças de gênero e classe". *Tempo social* 26, n° 1: 75-86.
- Silva, Eliana M. 2017. "Compositoras brasileiras no contexto da música erudita: uma história de luta contra a invisibilidade". In González, Juan Pablo (org.). *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género*, 46-61. Santiago: Ibermúsicas.
- Vermes, Mónica. 2011. "As mulheres como eixo de difusão musical no Rio de Janeiro da Belle Époque. 7º Encontro Internacional de Música e Mídia. São Paulo: MusiMid. <http://musimid.mus.br/7encontro/textos/monicavermes.pdf>.