

ARTIGO ORIGINAL – DOSSIÊ “MÚSICA E MULHERES”

Mulheres na percussão: uma investigação de compositoras e obras na América Latina e Caribe

Juliane Larsen 

Universidade Federal do Paraná, Departamento de Artes | Curitiba, Paraná, Brasil

Camila Cristina Cardoso 

Universidade Federal do Paraná, Departamento de Artes | Curitiba, Paraná, Brasil

Resumo: Este artigo é resultado de uma pesquisa que realizou um levantamento de obras para percussão orquestral solo de mulheres latino-americanas e caribenhas. Além de inventariar, localizar e catalogar as obras, refletimos sobre a invisibilidade e ausência de compositoras mulheres no repertório canônico da música de concerto. Almejamos facilitar o acesso às obras das compositoras latino-americanas e caribenhas e contribuir para a superação da desigualdade de gênero na área de Música. A pesquisa é qualitativa e sua metodologia é exploratória, recorrendo a diversas fontes como acervos digitais, periódicos, bibliotecas e contato direto com compositoras, editoras e percussionistas. O trabalho dialoga com a literatura sobre música e mulheres, deparando-se, a partir disso, com duas questões: a invisibilidade das mulheres como compositoras na história da música e as dificuldades enfrentadas por mulheres nas práticas musicais, especificamente na área de percussão.

Palavras-chave: Mulheres compositoras, Percussão orquestral, Historiografia musical, Colonialidade, Relações de gênero.

Abstract: This article presents the results of a research project that surveyed works for solo orchestral percussion by Latin American and Caribbean women. In addition to inventorying, locating, and cataloging these works, we reflect on the invisibility and absence of female composers in the canonical concert music repertoire. Our aim is to facilitate access to the works of Latin American and Caribbean women composers and to contribute to overcoming gender inequality in the field of music. The research is qualitative and exploratory, drawing on various sources such as digital archives, journals, libraries, and direct contact with composers, publishers, and percussionists. The study engages with the literature on music and women, identifying two main issues: the invisibility of women as composers in music history and the challenges faced by women in musical practices, particularly in the field of percussion.

Keywords: Women composers, Orchestral percussion, Music historiography, Coloniality, Gender relations.

O presente artigo é resultado de uma investigação voltada à localização e catalogação de obras para percussão solo escritas por mulheres latino-americanas e caribenhas. Intrigadas pela ínfima quantidade de obras escritas por mulheres no repertório canônico da percussão orquestral, nos desafiamos a investigar a ausência dessas obras e partir em sua busca. Logo, ao iniciar a procura, nos deparamos com diversas obras, e o trabalho de inventariar, localizar e catalogar começou a demandar imenso esforço, que aumentou conforme nos aprofundamos na pesquisa.

Isto posto, é preciso dizer que primeiramente nos surpreendemos com a quantidade de obras, tendo em vista que pensávamos que poderiam sequer existir, já que em nossas trajetórias raras vezes havíamos nos deparado com obras de percussão escritas por mulheres, fosse no repertório solo, ou na música de câmara e orquestral, nos programas de concertos e recitais ou mesmo nos livros e compêndios de história da música. A partir de então, passamos a nos questionar sobre os motivos dessa ausência e invisibilidade, e buscamos explicações tanto em estudos sobre música e relações de gênero, como McClary (1991), Green (1997) e Nogueira; Fonseca (2013) quanto em perspectivas feministas atuais, principalmente de autoras que dialogam com a teoria da decolonialidade, que nos parece ser adequada para a compreensão das particularidades dos processos concernentes à história das músicas no continente americano.

Embassadas por perspectivas teóricas feministas críticas ao padrão mundial de poder estabelecido na Modernidade¹ com o capitalismo patriarcal, que dividiu as populações do mundo em raça, gênero e função social, tentamos identificar os mecanismos de exclusão que operaram no estabelecimento de um discurso sobre a música e suas práticas na América Latina e Caribe. Vimos que o processo colonial determinou quais tipos de manifestações sonoras foram consideradas “música”, e quais pessoas poderiam usufruir, praticar e compor as músicas consideradas artísticas.

Em relação à delimitação temporal da pesquisa, tratamos das relações de gênero e da colonialidade na história da música de concerto como um tempo de longa duração, desde o estabelecimento da Modernidade até a atualidade. Green afirma que, embora as condições sociais das

¹ No decorrer do trabalho, os termos modernidade ou moderno referem-se à era moderna, iniciada no século XV.

pessoas se alterem, a condição das mulheres na música se transforma muito lentamente, o que leva a crer tratar-se de uma questão estrutural das sociedades ocidentais (Green, 1997, p. 3).

Por outro lado, ao trazer para a discussão a produção de mulheres no campo da composição de obras solistas para percussão, nosso foco passou a ser o final do século XX até a atualidade, determinando o ano inicial em 1990, a fim de trabalhar com uma amplitude viável para a consulta em acervos, arquivos online e catálogos de compositoras. No que diz respeito à delimitação geográfica da pesquisa, embora a revisão bibliográfica sobre historiografia musical contemple produções europeias e estadunidenses, o levantamento de obras e compositoras foi restrito a determinados países da América Latina e do Caribe, a saber Argentina, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Chile, Cuba, México, Paraguai, Peru, Porto Rico, El Salvador, Uruguai e Venezuela.

O artigo está dividido em seis seções. A primeira apresenta a fundamentação teórica baseada em autoras feministas que dialogam com a teoria da decolonialidade e a relação da música com colonialidade e relações de gênero. Na segunda seção, apresentamos um resumo da história do desenvolvimento da percussão e sua inserção na música de concerto, assim como sua promoção a instrumento solista a partir do século XX. Na terceira seção discutimos a participação das mulheres na composição e, finalmente, na quarta parte, apresentamos uma breve revisão bibliográfica sobre mulheres compositoras de obras para percussão. A quinta seção traz os dados levantados em nossa investigação exploratória, e o início de uma catalogação de obras que inclui compositora, país de origem, ano da composição e instrumentação. Finalmente, concluímos com a interpretação dos dados da pesquisa coletados até o momento, referentes a obras para percussão escritas por mulheres latino-americanas e caribenhas.

Verificamos que, pelo fato de a historiografia musical hegemônica ser proveniente de países europeus e dos Estados Unidos (este principalmente após a Segunda Guerra Mundial), é mais fácil encontrar referências a compositoras em tais países, que continuam constituindo a referência para a música de concerto. Já na América Latina e no Caribe, devido a processos históricos particulares, a música de concerto escrita por mulheres torna-se ainda mais invisibilizada, pois somam-se os fatores da exclusividade e muitas vezes elitismo de tal prática musical. A ausência de educação musical formal, a falta de acesso, de incentivo e de oportunidades restringe enormemente a participação de mulheres,

principalmente negras e indígenas, na prática e na composição da música a que chamamos erudita ou de concerto.

1. Fundamentação teórica: colonialidade e gênero

Nas últimas décadas do século XX, grandes transformações foram operadas na produção acadêmica de conhecimento, que vieram a expor o eurocentrismo das ciências humanas e sociais, os essencialismos, o pensamento dicotômico, problematizaram a Modernidade e suas concepções de sujeito e identidade estável e sua história única. As universidades foram abaladas pelos movimentos estudantis e sociais, como o movimento negro, movimentos feministas, e LGBTQIAP+. A emergência de novos atores sociais, até então ignorados, levou à ampliação do pensamento crítico e à diversidade de teorias que, em áreas diferentes, passaram a oferecer análises inovadoras sobre a realidade e os processos históricos.

Podemos dizer que o grupo Modernidade/Colonialidade, formado principalmente por pesquisadoras(es) latino-americanas(os), constituiu uma das vertentes das teorias críticas elaboradas a partir deste contexto. Arturo Escobar (2003) conecta a genealogia e o programa de pesquisa do grupo com outras perspectivas que vinham sendo desenvolvidas na América Latina, como a Teologia da Libertação, dos anos 1960-70, os debates envolvendo a Filosofia da Libertação, de Enrique Dussel e outros, a Teoria da Dependência, os debates latino-americanos sobre modernidade e pós-modernidade nos anos 1980, as questões envolvendo o hibridismo que ocupou a antropologia, a comunicação e os estudos culturais nos anos 1990. Além disso, o grupo também é devedor da teoria crítica europeia, da teoria pós-colonial, dos estudos subalternos sul-asiáticos, da filosofia africana, e da teoria feminista chicana (Escobar, 2003, p. 53).

A plataforma de pesquisa que teve início com o Grupo Modernidade/Colonialidade hoje pode ser associada ao conceito de Decolonialidade, utilizado pelo grupo como proposta de rompimento com as diversas dimensões e heranças do colonialismo que permanecem mesmo após a independência política. É usual, nos estudos decoloniais, o emprego do termo colonialismo para se referir ao período colonial e à dominação política, econômica e militar de um Estado sobre outro; já o termo colonialidade se refere a um padrão de poder que sobrevive à independência política através de

relações persistentes e hierárquicas que atravessam a educação, as artes, o senso comum, a autoimagem dos povos, a política e que, portanto, fazem parte da atualidade dos países de história colonial (Quijano, 2014).

A colonialidade nasce com a estrutura colonial, mas não se encerra no processo de libertação política porque o sistema colonial gerou um padrão de exercício do poder baseado na divisão racial e de gênero que se amalgamou nas subjetividades e nas identidades coletivas latino-americanas, e é atualizado diariamente. Trata-se da colonialidade do poder, do ser e do saber, conceitos desenvolvidos por Aníbal Quijano. A colonialidade de poder é a ideia de que as relações de poder que tiveram início com a nova organização mundial a partir de 1492, principalmente baseada no critério racial e que dividiu o mundo entre centro e periferia, ainda são válidas na atualidade através das relações de poder mantidas sob o capitalismo global (Quijano, 1992).

A partir da colonialidade de poder, desenvolveu-se o que Quijano (2014) chama de colonialidade do ser, que podemos resumir como sendo o impacto da relação de poder colonial sobre as pessoas dos territórios colonizados. Isso ocorreu porque a colonização não implicou apenas na expropriação territorial e de riquezas, mas foi fundamentada na hierarquização das pessoas, na invalidação de suas culturas, conhecimento, religião, subjetividade. Ao determinar como válida apenas a racionalidade europeia, sua cultura e religião, o novo padrão de poder mundial desenvolveu a colonialidade do ser das pessoas subjugadas no processo de domínio colonial. A colonialidade do ser não chegou ao fim com as independências políticas, haja vista a continuidade da hierarquização das pessoas através de características de aparência física, dentre outras questões, como a imposição da cultura, racionalidade e religião europeias nos países de história colonial (Quijano, 2014).

Já a colonialidade do saber é uma das consequências das relações coloniais de poder que tiveram início com a Modernidade, porque a Europa se autodeterminou como centro político, econômico e de produção de conhecimento. A partir de então, e da inferiorização das culturas dominadas, o pensamento europeu foi apresentado como superior e única forma válida de conhecimento, levando ao que chamamos atualmente de epistemicídio (morte das epistemes) de todas as outras formas de conhecimento, os saberes ancestrais e as manifestações culturais que tinham fundamentação diversa daquela esperada pela racionalidade tida como ocidental.

Com vistas à superação desse estado de colonialidade, Walter Mignolo sugere o que ele chama de desobediência epistêmica. De acordo com esse autor, o desenvolvimento das relações raciais entre o continente europeu e o resto do mundo ocorreu paralelamente ao desenvolvimento do capitalismo patriarcal moderno. Porém, a construção de identidade e diferença produzida a partir da Europa e suas instituições sempre situou o “outro” do europeu a partir da razão e da religião, e não como diferenças culturais, étnicas ou diferenças de desenvolvimento tecnológico devidas ao próprio processo colonial baseado na expropriação de territórios e seus produtos e exploração da força de trabalho:

Em ambos os casos, a geopolítica e a corpo-política (entendidas como a configuração biográfica de gênero, religião, classe, etnia e língua) da configuração do conhecimento e dos desejos epistêmicos foram ocultadas, e a ênfase foi colocada na mente em relação ao Deus e em relação à razão. Assim foi configurada a enunciação da epistemologia ocidental, e assim era a estrutura da enunciação que sustentava a matriz colonial. Por isso, o pensamento e a ação descoloniais focam na enunciação, se engajando na desobediência epistêmica e se desvinculando da matriz colonial para possibilitar opções descoloniais - uma visão da vida e da sociedade que requer sujeitos descoloniais, conhecimentos descoloniais e instituições descoloniais (Mignolo, 2017, p. 6).

O pensamento europeu, fundado no cristianismo e nos dualismos entre mente e corpo, razão e espírito, catalogou as sociedades, indivíduos e suas cosmovisões a partir de sua própria racionalidade dicotômica. María Lugones pontua que essa racionalidade dicotômica tipicamente cristã e patriarcal europeia é uma das características da Modernidade colonial, a qual dividiu também homens e mulheres (Lugones, 2019, p. 345):

O homem europeu, burguês, colono, moderno foi transformado em sujeito/agente, próprio para governar, para a vida pública, um ser civilizado, heterossexual, cristão, um ser da mente e da razão. A mulher europeia burguesa não era entendida como um complemento desse homem, e sim como alguém que reproduzia a humanidade e o capital por meio da sua pureza sexual, passividade e domesticidade – sempre a serviço do homem branco, europeu, burguês (Lugones, 2019, p. 345).

Já os indivíduos não europeus a colonialidade tentou fixar em uma posição de não humanidade. Ao não considerar os colonizados como semelhantes, permitia-se todo e qualquer tipo de tratamento, violência e abuso, desumanizando-os. Lugones aprofunda o entendimento sobre a

colonialidade argumentando que a Europa estruturou um sistema colonial que também se fundava nas relações de gênero. Isto porque a colonização determinou um controle sobre as práticas sexuais e a reprodução, mas também transformou outros tipos de relações sociais comunitárias e baseadas em outros conhecimentos e experiências sobre o mundo. A consequência, de acordo com a autora, é que, embora o período colonial tenha acabado, a colonialidade de gênero se mantém como um dos pilares para o sistema mundial capitalista de poder (Lugones, 2019, p. 349).

Isso ocorre através da perpetuação da divisão sexual do trabalho, em que determinados tipos de atividades são vistos como mais adequados aos homens e outros às mulheres. Ao situar o gênero como uma categoria própria da racionalidade moderna capitalista, Lugones aponta para a necessária crítica das relações de gênero, no sentido de que gênero não é uma característica dada biológica dos indivíduos, mas uma construção cultural, reiterada diariamente. Logo, não há masculino e feminino como atributos essenciais de humanos nascidos “macho” e “fêmea”. Segundo Lugones, a atribuição de características masculinas ou femininas na cultura e a divisão sexual do trabalho são parte do processo colonial e do desenvolvimento do capitalismo, que ocorrem simultaneamente (Lugones, 2019).

Nesse sentido, o feminismo decolonial se apresenta como uma perspectiva teórica interessante para “entendermos de forma mais complexa as relações e entrelaçamentos de ‘raça’, sexo, sexualidade, classe e geopolítica” (Curiel, 2020, p. 137). A teórica, cantora, antropóloga e feminista dominicana Ochy Curiel, que dialoga com autoras(es) da perspectiva decolonial, salienta que o feminismo decolonial surge a partir dos questionamentos que mulheres latino-americanas, negras, indígenas, trabalhadoras e lésbicas, dentre outras, fizeram sobre o feminismo hegemônico, representado por mulheres brancas e de classes média e alta. De acordo com Curiel, o feminismo hegemônico não incluía todas as mulheres na luta por direitos porque as mulheres que tinham condições de participar das discussões públicas sobre sua situação possuíam privilégio de classe e muitas vezes acabavam reproduzindo o heterossexismo, o racismo e o classismo. Assim, o feminismo decolonial, já no século XXI, se aproximou dos movimentos populares de mulheres e é resultado mesmo da expansão das lutas políticas de mulheres negras, mulheres latinas nos Estados Unidos e afro-latino-americanas,

indígenas e trabalhadoras espalhadas pelo continente, ou seja, não se restringe a uma teoria analítica acadêmica (Curiel, 2020).

Já a brasileira Carla Akotirene, doutora em estudos de gênero e que também dialoga com autoras e autores conhecidas(os) da decolonialidade, salienta a importância da compreensão e emprego do conceito de interseccionalidade para os estudos das relações de gênero. Lançando mão do conceito de colonialidade do poder, Akotirene desenvolve, em seu livro *Interseccionalidade* (2019), um pensamento feminista negro que é decolonial e que não descuida dos entrelaçamentos entre raça, gênero e classe.

Consideramos que, para compreender a participação das mulheres nas práticas musicais da América Latina e do Caribe, é urgente reconhecer que a colonialidade atravessa também a história da música. Assim, estudar a música latino-americana e caribenha a partir da perspectiva decolonial — articulada ao feminismo decolonial de María Lugones e em diálogo com pensadoras como Ochy Curiel e Carla Akotirene — pode contribuir para explicar suas desigualdades e trazer à luz suas contradições. Nos países latino-americanos e caribenhos, a colonialidade do saber na área de música se estabeleceu logo no início da colonização por meio da atuação dos jesuítas, que atuaram em prol do poder colonial invisibilizando ou suprimindo por proibição as manifestações musicais da população indígena (Shifres; Gonnet, 2015).

As experiências musicais, a visibilidade das produções, bem como os retornos sociais e financeiros das práticas musicais e de seus produtos, são distribuídos de forma desigual. Isso ocorre porque a música, como prática cultural, área do conhecimento e trabalho, também é atravessada por relações de gênero, sexualidade, raça, etnia, classe, geração, religião, localização geográfica, entre outros fatores. Na educação musical eurocentrada a composição era vista como uma atividade primordialmente masculina, por ser racional, técnica e abstrata, características que não eram associadas às mulheres, vistas como sentimentais, frágeis e sujeitas aos desígnios do corpo (menstruação, gestação). Além disso, tanto na Europa, a música de concerto foi utilizada também como um meio de controle, reforçando a dimensão privada como o espaço preferencial de atuação das mulheres, mais próximo às atividades de cuidado das crianças, do marido, dos idosos e da casa (Green, 1997). As mulheres foram incentivadas à prática de instrumentos musicais específicos, que

fortaleciam características associadas à feminilidade, ou seja, na própria separação entre homens e mulheres na prática musical europeia está implícita a dualidade mente-corpo, razão-emoção (Green, 1997).

A divisão de gênero nas atividades musicais começa a ser revertida na atualidade, havendo cada vez mais mulheres desempenhando funções e executando instrumentos antes vistos como masculinos e se dedicando à composição. Todavia, a desigualdade de gênero é uma questão estrutural das sociedades contemporâneas, de modo que algumas transformações demoram a ser percebidas ou incorporadas pelas instituições como escolas, universidades, conservatórios, orquestras e revistas.

Isso ocorre também com as obras musicais escritas por mulheres, que representam ínfima parcela do repertório apresentado em concertos e recitais, assim como ainda não foram acrescentadas ao cânone do repertório histórico. O caso é ainda mais complexo na área da percussão orquestral, haja vista que tais instrumentos foram tardivamente aceitos na música de concerto (o que em si já é um sintoma da colonialidade) e historicamente são vistos como “masculinos”. A seguir repassaremos brevemente a história da incorporação desses instrumentos na música de concerto, para, finalmente, apresentarmos os dados relativos às compositoras latino-americanas e caribenhas de obras para percussão orquestral solista.

2. Percussão: história e desenvolvimento

Ao analisarmos a história da percussão na música de tradição escrita europeia, concluímos que a epistemologia da música de concerto é um dos fatores responsáveis por manter esse tipo de instrumento em segundo plano, uma vez que a música de concerto europeia valoriza mais os aspectos melódicos e harmônicos do que os rítmicos. Além disso, a forte presença de instrumentos de percussão em práticas musicais populares e em culturas não europeias, como as indígenas latino-americanas, caribenhas, africanas e afro (latino) americanas levou a música de concerto e seus discursos a deliberadamente afastá-los ou a inseri-los de maneira altamente controlada e restrita a papéis secundários.

Associando a música de concerto à elaboração de melodias e harmonias como expressão de

racionalidade e abstração, ou seja, elaborações “mentais”, a cultura europeia ao mesmo tempo associou músicas rítmicas e percussivas ao “corpo”, inferiorizando práticas musicais de diferentes níveis de complexidade que sequer conhecia. Tal concepção se aprofundou no século XIX com a apropriação do conceito de evolução por parte dos discursos sobre música, elaborados a partir da Europa e repetidos em suas colônias e ex-colônias, de maneira que os instrumentos de percussão foram associados a manifestações musicais consideradas primitivas.

Isso explicaria a demora da inclusão da percussão na música de concerto, instrumentos estes considerados os mais antigos na história. A percussão surge e se desenvolve desde a pré-história até a contemporaneidade, havendo evidências atualizadas e suficientes (arqueológicas, pictóricas e literárias) para comprovar sua ascensão e influência sobre o desenvolvimento humano, estando, portanto, sua história diretamente associada às das civilizações, seja pela crença de seu surgimento primordialmente pelos sons da natureza ou quando organizados rítmica e melodicamente pelo ser humano (Blades, 1992).

Sugere-se que a escolha e criação dos primeiros instrumentos foi subsequente ao descobrimento e aprimoramento da percussão corporal, ao observar os sons emitidos pelo bater das palmas, dos pés no chão, percutindo outras partes do corpo e descobrindo timbres diferentes, ao manter, por exemplo, as mãos em formato côncavo ou percutindo regiões maciças e ósseas do corpo, migrando posteriormente tal investigação para outros objetos e artefatos (Blades, 1992, p. 34-35). Ossos, pedras, cerâmicas, madeiras e metais foram, portanto, adaptados como os primeiros instrumentos musicais, utilizados possivelmente com a finalidade de acompanhar a dança e como instrumentos complementares de rituais. Eram instrumentos simbólicos e possuidores de poderes mágicos, indispensáveis nas mais diversas civilizações pré-históricas (Blades, 1992, p. 34-36).

Os instrumentos de percussão (sejam primitivos ou contemporâneos) podem ser classificados em: 1. *Clappers* (chocados um contra o outro); 2. *Shakers* (instrumentos chacoalhados, havendo uma variedade infinita de tamanhos, formas e timbres); 3. *Scrapers* (instrumentos raspados); 4. *Stampers* (instrumentos ocos ou tubulares que, quando percutidos em uma das extremidades através de algum tipo de baqueta, produzem notas distintas capazes de formar melodias) (Rosauro, 1997, p. 2).

Os chocalhos, compostos originalmente por uma estrutura enrijecida (como cascos, conchas ou crânios) preenchida, interna e/ou externamente, com materiais como frutas secas, pedras e sementes, representam um dos mais icônicos instrumentos devido à simplicidade de fabricação, potência sonora, representatividade, uso ritual e como antecessor da grande maioria de outros instrumentos, sendo encontrados no formato de maracas na África e nas Américas (Blades, 1992, p. 36-39).

Os tambores, assim como os chocalhos, remontam à pré-história, comprovado arqueologicamente com o tambor mais antigo datado de 5600 a.C. (Redmond, 1996, apud Rosauro, 1997, p. 3). Os primeiros tambores consistiam em um vaso de argila coberto com pele animal e percutidos com as mãos passando posteriormente a empregar artefatos que evoluíram para as baquetas, sendo atribuída à sua prática reverência e misticismo, servindo para rituais, danças, solenidades e como forma de comunicação (Braga, 2011, p. 4).

A falta de dados concretos da antiguidade impede definirmos o surgimento e desenvolvimento de alguns instrumentos, como o xilofone. Não obstante, considera-se suficiente o conhecimento e reconhecimento da percussão como os mais antigos instrumentos que influenciaram nossa atual concepção musical (Ohenoja, 2023).

Apesar da imensa gama de instrumentos de percussão e de sua presença contínua na história da humanidade, a historiografia da música de concerto expõe o exíguo uso de instrumentos de percussão na história da música escrita europeia da Idade Média ao século XIX. Rosauro aponta que na Idade Média ocorreu um aprimoramento na performance musical de instrumentos de percussão na Europa, com intérpretes, por exemplo, executando simultaneamente tambor e flauta. O refinamento e surgimento de outros instrumentos, como tímpanos e caixa clara, inicia-se no Renascimento, juntamente à elaboração de ritmos mais complexos, aperfeiçoamento técnico e um número maior de composições fazendo uso de percussão.

No Barroco, com o advento das óperas, houve especial atenção rítmica e timbrística dos tímpanos, que passaram por reformulações de tamanho e estrutura das baquetas, ganhando espaço para pequenos improvisos ou cadências nos compassos finais. No período Clássico, os tímpanos foram aprimorados com a introdução dos parafusos em T, que facilitaram sua afinação,

especialmente em composições que exigiam mudanças de altura durante a execução, além de marcar o surgimento do primeiro concerto para tímpanos: *Sinfonia para Oito Tímpanos Obligatos e Orquestra*, de J. W. Hertel, de 1748 (Rosauro, 1997, p. 18).

Durante o período Romântico a percussão ganhou destaque na orquestra, com a inclusão de mais instrumentos e desenvolvimento do sistema Dresden, desenvolvido na Alemanha, permitindo uma afinação mais rápida dos tímpanos. De acordo com James Blades, o compositor Hector Berlioz (1803-1869) teve papel fundamental nesse avanço, sendo um dos primeiros a especificar qual baqueta usar e a criticar a falta de indicações por outros compositores, compondo, inclusive, uma obra ambiciosa que exigia 53 percussionistas, a qual nunca foi executada (Blades, 1970, apud Nutt, 2017, p. 2).

Atualmente, em âmbito orquestral, a percussão é representada pelos tímpanos, caixa-clara, bumbo sinfônico, prato de choque (ou A2), prato suspenso, teclados (xilofone, glockenspiel, marimba, vibrafone e campanas) e acessórios, como triângulo, pandeiro e castanhola, não impedindo, no entanto, que instrumentos não convencionais no meio orquestral, como pandeiro popular, tamborim, cuíca e alfaia, por exemplo, sejam aplicados no repertório camerístico ou solo, a depender das intenções da(do) compositora(or) (Gianesella, 2012, p. 147), corroborando as afirmativas de tratar-se de uma classe de instrumentos historicamente em constante transformação (Gianesella, 2023, p. 26).

Assim como a tardia integração dos instrumentos de percussão à orquestra, as composições para percussão também não demonstram uma cronologia irrefutável, uma vez que ascenderam como solistas a partir do século XX, havendo, portanto, frequentes contestações sobre quais são as primeiras composições para grupo e solo de percussão (Morais; Stasi, 2010).

De acordo com o professor, compositor e percussionista Ney Rosauro (1997), o século XX caracteriza-se pelas primeiras obras solo e para grupos percussivos, como *Ionisation* (1931) de Edgar Varèse, e *Concert pour Batterie et Petit Orchestre* (1929), de Darius Milhaud, considerado, segundo o autor, como o primeiro solo de percussão. Para Morais e Stasi (2010), no entanto, *Rítmicas V e VI* (1930), do compositor cubano Amadeo Roldán, poderia ser considerada pioneira, mas do ponto de vista hegemônico tornou-se mais aceitável o enaltecimento composicional do franco-americano

Varèse do que o de um compositor cubano como motivador do repertório contemporâneo para percussão (Morais; Stasi, 2010, p. 66).

Ainda assim, nota-se que tanto Roldán quanto Varèse, mesmo divergindo em alguns aspectos, contribuíram à visão autossuficiente da percussão ao evidenciar sua capacidade de atuação separadamente do contexto orquestral a partir de um repertório baseado na valorização de aspectos timbrísticos e rítmicos (Vanlandingham, 1971, apud Nutt, 2017, p. 6).

As composições para grupos de percussão nas décadas de 1930 a 1940 tinham um enfoque sonoro experimental, em uma época de busca por novos timbres, que passou a conceber o ruído como som musical e se permitiu usufruir de instrumentos de percussão convencionais e não convencionais, e a marimba e o xilofone, este devido aos *nagtmes*, tiveram também grande sucesso (Parker, 2010, p. 13).

A partir das décadas de 70 e 80, são as(os) próprias(os) percussionistas as(os) maiores interessadas(os) em compor para seus instrumentos, seguido pelo interesse de compositores não percussionistas, com aumento significativo das composições para grupos em decorrência especialmente desta associação entre compositores e instrumentistas (Morais; Stasi, 2010).

Assim como as compositoras, a ausência histórica de mulheres percussionistas até o século XX é amplamente reconhecida, com um aumento na participação a partir de 1920, especialmente como marimbistas. Clair Omar Musser, responsável por popularizar, aprimorar e estimular a prática deste instrumento nos Estados Unidos, integrou mulheres em seus projetos, criando uma orquestra feminina de marimbas em 1929, que se apresentou em um único concerto em Chicago. No entanto, é questionável se tal iniciativa visava uma genuína igualdade ou se tratava de uma atitude oportunista visando atrair público por meio do que era considerado exótico (Nutt, 2017).

Na atualidade, inúmeras medidas e iniciativas resultantes da luta das mulheres vem transformando a realidade em diversas localidades, gerando reconhecimento, formando para o mercado de trabalho, valorizando identidades e proporcionando possibilidades de melhoria da autoestima e do sentido de pertencimento e de coletividade, esforços que apontam para um horizonte de igualdade para as mulheres no meio musical e na sociedade como um todo. Tambores Femininos do Mbeji e Bloco das Pombagira, ambos citados no trabalho de Miriane Valle (2020), são projetos

voltados à prática percussiva especificamente feminina, e Andreia Fey e Margarida Rauen (2022) propõem a inclusão de mulheres compositoras no material didático de artes voltado ao ensino escolar regular da coleção *Por Toda Parte*, visando reformular a história da música a partir da desarticulação androcêntrica ao difundir a existência destas mulheres compositoras e propondo que sejam mais facilmente conhecidas e pesquisadas.

Apesar do espaço ainda limitado para mulheres percussionistas, as mudanças desejadas vêm ocorrendo gradualmente. Entre as ferramentas para esse avanço estão o incentivo a novos estudos e a divulgação do trabalho de musicistas, medidas que, além de impulsionar essas produções, podem orientar outras mulheres a reformular suas perspectivas e a considerar o meio musical como uma opção profissional (Calloway, 2020, p. 56).

3. Mulheres compositoras

Quando falamos da presença de compositoras na música de concerto, nos referimos a séculos de opressão que mesmo velada e aprimorada em suas formas de expressão, se perpetuam à atualidade, apesar do significativo e crescente acervo de obras destas mulheres somado à inexistência de justificativas plausíveis que sustentem sua exclusão. Neste cenário, torna-se essencial promover caminhos para que essas compositoras e suas criações sejam mais conhecidas, reconhecidas, interpretadas e ouvidas, assim como compreender os contextos históricos, sociais e políticos que criaram e, de alguma forma, se beneficiaram de tal exclusão.

De fato, a participação artística feminina sempre existiu, fosse materializada na figura de compositoras, intérpretes, pesquisadoras ou apreciadoras. No âmbito composicional da música de concerto, porém, historicamente centralizada na figura do homem, considerado detentor das habilidades intelectuais e teóricas necessárias, a participação de mulheres foi restringida, em outros casos negada, desvalorizada, estigmatizada e invisibilizada, lhes restando uma associação às funções de reprodução musical ou às áreas atreladas fortemente à ideia de natureza e instinto, como, por exemplo, o fazer musical unicamente com a voz (Green, 1997; Neiva, 2018).

Adentrarem no meio musical como intérpretes, especialmente como cantoras ou pianistas, era muito mais viável do que como compositoras. Isso porque a interpretação sempre foi considerada uma área adequada às mulheres no meio musical por serem a elas atribuídas a tarefa de reprodução, mas jamais de criação. Por séculos, as compositoras foram privadas de seus direitos, com suas vozes silenciadas e seus corpos confinados a espaços pré-determinados por convenções sociais. Essa exclusão aconteceu tanto na crítica cultural e no mercado musical quanto na sociedade ocidental, estruturada de forma patriarcal e dominada por valores masculinos (Padre, 2020).

Além disso, é necessário ressaltar o importante papel do Cristianismo na discriminação das mulheres compositoras e intérpretes por associá-las principalmente às práticas libidinosas (Silva, 2018). Ainda assim, pelos poucos recursos oferecidos, no decorrer da história, muitas compositoras preferiram uma vida de reclusão nos conventos por disporem de alguma autonomia para suas criações e de liberdade das atribuições matrimoniais (Granero, 2014).

As mulheres compunham dentro de suas possibilidades, uma vez que não tinham acesso à formação ou aprimoramento profissional. Sendo socialmente melhor aceita a prática do piano, suas composições eram para este instrumento e até mesmo as primeiras orquestrações escritas por mulheres eram concertos para piano ou fantasias, que facilitavam seu acesso ao meio orquestral (Nutt, 2017). No caso de compositoras como Fanny Mendelssohn (1805-1847) e Clara Schumann (1819-1896), por exemplo, apesar de grandes contribuições provenientes de obras equiparadas técnica e musicalmente às composições de homens do mesmo período, estavam longe de receber o mesmo prestígio, sendo voltadas ao uso doméstico recreativo de musicistas e músicos amadoras(es), ocorrendo uma melhora no cenário a partir do Período Romântico (Jezic, 1994).

Ainda no século XIX, mesmo com a ampliação dos conservatórios na Europa, somente mulheres que dispunham de recursos sociais e econômicos conseguiam acessar a educação musical formal, sendo que muitas vezes as aulas de composição não lhes eram permitidas. Por sua vez, somente a partir de 1970 a musicologia ampliou o interesse pela produção artística e musical das mulheres, o que ocorreu em consonância com a emergência da chamada *Nova Musicologia*, que começava a evidenciar as produções e contribuições de grupos subalternizados, por meio da elaboração de

biografias, pesquisas, análise e execução das obras (Machado Neto; Tramontina, 2011, apud Silva, 2018, p. 35).

Pela ótica de países de história colonial, no entanto, torna-se imprescindível concebermos novas perspectivas analíticas para uma compreensão mais abrangente sobre a exclusão de compositoras. Becker (2011), em sua pesquisa sobre mulheres chilenas no cenário musical, considera o silenciamento e o apagamento das mulheres na música como resultado de concepções antigas, influenciadas por interesses políticos e econômicos orientados por relações de poder.

Embora existam indícios da atuação de compositoras latino-americanas desde o século XVI, sobretudo provenientes da Argentina, Brasil, México e Cuba, presume-se ser a partir do século XIX que passaram a atuar maisativamente em âmbito composicional explorando novos estilos, técnicas e linguagens (Silva, 2018).

Neste contexto, a atuação das mulheres pianistas também facilitou sua transição para outras áreas, como de composição e regência, embora a prática deste instrumento possa ser considerada uma herança colonial resultante do sistema patriarcal, uma vez que nos países ocidentais era esperado que mulheres burguesas se desenvolvessem neste instrumento (Carvalho, 2012). No Chile, por exemplo, também foi normalizada a prática do piano como conduta de mulheres bem-educadas, as quais realizavam pequenas apresentações e sempre sob vigilância masculina, para evitar qualquer transgressão social (Valderrama, 2012).

Com o transcorrer da história, torna-se possível identificar um movimento de ruptura desta associação com o surgimento de obras destas compositoras voltadas a diferentes instrumentações, destacando-se neste processo compositoras como Leontina Torres (ganhadora do terceiro lugar do concurso de composição feito pelo periódico Tagarella, em 1903), Helza Cameu, Ernestina Índia do Brazil, Babi de Oliveira (Idalba Leite de Oliveira), Ester Scliar, Lúcia de Biase, Jocy de Oliveira e Eunice Catunda (Freire; Portela, 2013).

Apesar dos avanços, ainda existem limitações quanto à valorização da composição de mulheres, com obras que, em alguns casos, nunca foram executadas. Miranda-Gutiérrez (2024) em seu recente estudo aponta que apesar dos progressos acadêmicos, da maior difusão dos trabalhos e da execução das obras, as compositoras costarriquenhas ainda enfrentam desafios significativos. Da mesma forma,

Becker (2011) destaca no contexto chileno a falta de difusão do trabalho de compositoras, o desconhecimento de suas produções e a ausência de iniciativas para a execução de seu repertório.

Assim como os desafios, as lutas também se mostraram constantes. A compositora latino-americana Graciela Paraskeváidis (1940-2017), por exemplo, atribuía a inferiorização da mulher à herança colonial marcada pelo paternalismo e machismo, que infantilizavam suas composições considerando-as aptas a serem executadas apenas por outras mulheres ou músicos amadores e voltadas a um público feminino. Além de suas contribuições acadêmicas, Paraskeváidis problematizou as questões de gênero em suas composições, como em sua obra para piano *Um lado, outro lado* (1984), e sobre o assunto destaca-se seu artigo *Acerca de las mujeres que, además, de ser mujeres, componen* (Fugellie, 2020).

Apesar da ascensão nas pesquisas sobre gênero, compositoras e intérpretes, ainda há lacunas a serem preenchidas, sendo essencial repensarmos uma musicologia mais abrangente, reflexiva e inclusiva, que não se limite a biografias ou catalogações, mas que se disponha a questionar os fatores políticos e históricos que justificam a ausência de mulheres compositoras (Fugellie, 2020). Neste contexto, o estudo sobre a história da música não deve ser encarado como uma busca por apreciação nostálgica, mas como ferramenta de compreensão das influências sociais, econômicas, políticas e históricas sobre a atuação de mulheres compositoras na música de concerto e, acima de tudo, para promover as criações artísticas destas mulheres, além de normalizar sua constante presença e atuação no passado, presente e futuro.

4. Compositoras de obras para percussão

Na busca pelas primeiras obras voltadas para percussão escritas por mulheres, deparamo-nos com uma pesquisa sobre Lúcia Dlugozewski (1931-2000). Autodidata, compositora, coreógrafa, intérprete e inventora, a musicista polonesa estadunidense propôs novas concepções musicais entre suas mais de 100 composições, muitas delas voltadas a instrumentos percussivos por ela inventados uma vez que considerava masculinizados os instrumentos tradicionais, fosse pela majoritária presença masculina em suas execuções como pela forma agressiva de percuti-los (Lloyd-Jones, 2019, p. 6).

Segundo Rebecca Lloyd-Jones (2019) *Moving Space Theater Piece for Everyday Sounds* (1949), por exemplo, visava extrair sons cotidianos sem uma escrita tradicional e com instrumentos ou artefatos pouco usuais, como xícaras, vidros, martelos e chaves. Embora tal emprego de ruídos tenha sido popularizado por compositores como John Cage, Dlugoszewski já explorava tais potencialidades musicais não convencionais. Lloyd-Jones também chama atenção para *Geography of Noon* (1964), escrita pela compositora como acompanhamento para a performance de um dançarino. A autora afirma que, por não haver outras composições solo escritas por mulheres nesse período, essa peça deveria ocupar uma posição de destaque no cânone da percussão (Lloyd-Jones, 2019, p. 10).

Quanto às percussionistas, a aceitação de mulheres tocando teclados era comum principalmente àquelas que haviam estudado piano, deixando aos homens a execução de instrumentos considerados mais agressivos como os tambores, havendo, ainda assim, um prazo de validade em suas carreiras que eram interrompidas após o casamento ou por falta de oportunidades e incentivos (Nutt, 2017, p. 14).

Aspectos físicos também foram impeditivos, uma vez que instrumentos de percussão, associados à força e masculinidade, resultariam em distorções faciais pouco atraentes, condições estas isentas àquelas que se desenvolviam ao piano ou violino, por exemplo (Macleod, 2001, apud Calloway, 2020, p. 10). No caso das marimbistas, instrumento aceitável às mulheres, tais características físicas e estereotipadas se sobreponham às habilidades musicais, com aspectos físicos sendo considerados e julgados acima das qualidades da instrumentista (Aube, 2013, p. 38).

Nota-se, no entanto, grande enfoque da literatura científica na atuação dos homens como compositores e produtores do conhecimento histórico percussivo, como John Cage, Paul Price, James Blades, John Beck's, com frequência esquecendo de compositoras que escreveram e agregaram positivamente no repertório solista e camerístico. Ney Rosauro (1997), por exemplo, cita somente Keiko Abe como percussionista-compositora, sem dar menção a outras mulheres influentes neste meio.

No estudo de Eduardo Tullio e Eliana Sulpicio (2016), cujo objetivo incluía levantar as primeiras obras para grupos de percussão, bem como suas primeiras performances entre 1964 e 1980, são novamente mencionadas *Rítmicas V* e *VI*, de Roldán, e *Ionisation*, de Varèse, como peças

pioneiras. No Brasil, destacam-se as composições de Camargo Guarnieri, como o *Estudo para Instrumentos de Percussão* (1953). É notório que, das 29 obras citadas no estudo, apenas 4 são de uma compositora, no caso Johanna Madalena Beyer (1888-1944) com seus trabalhos *Auto Accident, IV, March* e *Three Movements for Percussion*, e, dentre as(os) percussionistas dos diversos grupos de percussão citados no trabalho, a única mulher mencionada foi Elizabeth Del Grande.

Halley Nutt (2017), em contraposição, disserta sobre três compositoras que contribuíram significativamente para o repertório percussivo. Vivian Fine (1913-2000), pianista e compositora norte-americana, escreveu *Divertimento Para Violoncello e Percussão* (1951), *Sonorous Landscapes* (1963), *Concertino Para Piano e Grupo de Percussão* (1965) e, embora nunca oficialmente publicado, o *Duo Para Três Tímpanos e Piano*. Além disso, contribuiu para a incorporação dos teclados de percussão nos conjuntos, enriquecendo os grupos de percussão com diversidades melódicas e rítmicas (Nutt, 2017).

Zita Carno (1931-2018), também estadunidense, desenvolveu sua carreira como pianista, defensora da música contemporânea e analista de jazz no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, culminando em sua primeira composição publicada, *Sexteto para Percussão* (1960). Esta obra introduziu novas técnicas e notações, refletindo influências do jazz que se tornaram mais evidentes em suas composições nos anos 60 e 70, como na *Suite For a Marimba With a Mind of its Own* (1981). Carno trouxe novas perspectivas à percussão, incorporando elementos jazzísticos e permitindo espaço para improvisações. Sua atenção aos detalhes instrumentais é notável, incluindo indicações específicas sobre quais baquetas e onde percutir determinado instrumento. Embora outros compositores também enfatizem esses aspectos, a análise de Nutt (2017) destaca a singularidade das indicações em obras de compositoras como Carno, que explorou diversas possibilidades percussivas, ampliando as harmonias e enriquecendo o campo da música de percussão.

Gitta Steiner (1932-1990), compositora nascida em Praga que imigrou ainda jovem para os Estados Unidos, rompeu com paradigmas tradicionalistas ao introduzir novas técnicas de percussão e uma notação que exigia compreensão fenomenológica, sendo especialmente reconhecida por suas obras para vibrafone, como *Três Peças Para Vibrafone Solo* (1967). Destacam-se ainda em seu acervo

percussivo a obra *Quarteto Para Percussão* (1968) e *Three Bagatelles* (1968)) para vibrafone solo em três movimentos (Nutt, 2017).

5. Levantamento de obras para percussão

O objetivo principal desta pesquisa é realizar um levantamento de obras para percussão solo escritas por mulheres latino-americanas e caribenhas, menos contempladas pela historiografia musical voltada à percussão e desconhecidas no Brasil. Neste primeiro momento nos dedicamos ao levantamento das obras e ampliação das fontes de pesquisa, com a etapa seguinte consistindo na tentativa de acesso ao maior número de partituras possíveis. Além disso, futuramente espera-se aprofundar o estudo do repertório a partir da análise musical, investigando as técnicas empregadas e os estilos compositionais de algumas compositoras selecionadas. Um dos aspectos a serem desenvolvidos são a análise da instrumentação e das técnicas às quais as compositoras latino-americanas lançam mão, a fim de verificar a inserção de instrumentos, sonoridades e técnicas de origem popular latino-americana e caribenha.

Tratando-se de uma metodologia exploratória, a coleta de dados neste primeiro momento tem-se desenvolvido via internet, no qual foram analisados três sites sobre compositoras(es) e três acervos digitais, com dados coletados e analisados de abril a setembro de 2024. Estando ainda o projeto em desenvolvimento, prevê-se, no decorrer da pesquisa, um contato direto com compositoras e editoras, assim como buscar o intermédio de outras(os) percussionistas a fim de localizar possíveis obras desconhecidas.

Ao todo foram identificadas 320 compositoras, e, desconsiderando aquelas que aparecem repetidamente em mais de um sítio eletrônico, obtivemos um resultado provisório de 213 mulheres, provenientes da Argentina, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Chile, Cuba, México, Paraguai, Peru, Porto Rico, El Salvador, Uruguai e Venezuela.

Estima-se que o número total de compositoras será sempre superior ao daquelas que compuseram para percussão solo, sendo importante enfatizar, neste contexto, que a análise de dados se dará sobre aquelas que compõem para esta classe de instrumentos, indo de encontro ao objetivo da

pesquisa. Na Tabela 1 observamos que, das 213 compositoras do campo da música de concerto encontradas até o momento na América Latina e Caribe, 28 escreveram obras para percussão solo. Na Tabela 2 evidenciamos a instrumentação das 28 obras e a quantidade de vezes em que aparecem, notando-se uma preponderância do uso da marimba para composições solistas.

TABELA 1 – Relação descritiva de compositoras e obras levantadas

País	Compositora	Obra	Instrumentação	Partitura
<i>Argentina</i>	Aitana Kasulin	Sarao* ² (2015)	Marimba solo	Disponível para download
	Alicia Terzian	Yagua-Ya Yuca* (1992)	Percussão múltipla	Não localizada
	Cecília Arditto	Maps os the water* (2007)	Percussão múltipla	Não localizada
	Hilda Dianda	Rituales I e II* [s.d.]	Marimba solo	Não localizada
	Patricia Elizabeth Martinez	Puentes ilusórios entre lo eternamente separado (1994)	Percussão múltipla e tape	Não localizada
		Estudo para platillo solo (1993)	Prato solo	Não localizada
	Adelaide Pereira da Silva	Estudo n.1 para percussão [s.d.]	Não especificado/informação não localizada	Não localizada
<i>Brasil</i>		Estudo n.2 para percussão[s.d.]		Não localizada
	Clarice Assad	Caleidoscópio (2019)	Marimba solo	Disponível para compra
	Alba Potes	Everyone sings a songo f peace at least once (1999)	Não especificado/informação não localizada	Não localizada
<i>Colômbia</i>	Ileana Perez Velasquez	Caribbean scribbles (2021)	Marimba solo	Não localizada
		Gasshopper trance* (2021)	Marimba solo	Não localizada
<i>Cuba</i>		12 pm (1985)	Não especificado/informação não localizada	Não localizada
	Keyla Orozco	Couple (2000)	Percussão múltipla (marimba e 11 gongos)	Disponível para compra

² As obras marcadas com * dispõem de gravação de áudio e/ou vídeo nos sites www.youtube.com e/ou www.soundcloud.com.

País	Compositora	Obra	Instrumentação	Partitura
México	Odaline de La Martinez	Marimba de júcaro amarillo (2013)	marimba solo	Disponível para compra
		Três peças para percussão e eletrônica (1980)	Percussão e tape	Disponível para compra
	Alejandra Odgers	Lez cinq soleils* (2007)	Marimba solo	Não localizada
	Anna Pauola Santillán Alcocer	Imbróglie (2014)	Marimba solo	Solicitar via e-mail
	Gabriela Ortiz	Cedrus (2023)	Marimba solo	Solicitar via e-mail
		El Trompo* (1994)	Vibrafone e tape	Solicitar via e-mail
		Magna Sin* (1992)	Stell drum e tape	Disponível para compra
Peru	Graciela Agudelo	A um tañedor* (1990)	Percussão múltipla	Não localizada
		A Ministrel (ano não localizado)	Não especificado	Não localizada
	Hilda Paredes	Tzolkin* (2011)	Percussão múltipla	Disponível para compra
	Jimena Maldonado	Repeat their names* (2021-22)	Vibrafone e tape	Disponível para download
	Ivonne Paredes	Marinera* (2010)	Marimba solo	Disponível para acesso online
Porto Rico	Angelina Negrón	La bicicleta de cristal* (2003)	Vibrafone solo	Não localizada
Venezuela	Diana Arismendi	Solar* (1992)	Marimba solo	Não localizada

Fonte: As autoras.

TABELA 2 – Relação quantitativa das obras levantadas

Instrumentação	Quantidade de obras
Marimba	11
Instrumentação não especificada	8
Percussão + <i>tape</i> ³	4
Percussão múltipla	3
Vibrafone solo	1
Outros	1
Total	28

Fonte: As autoras.

³ Consideramos qualquer instrumento escrito conjuntamente ao *tape*, aqui representadas por vibrafone (2), múltipla (1) e *stell drum* (1), que são as obras e instrumentação identificadas nesta categoria até o presente momento.

Foram identificadas até agora 28 obras específicas para repertório solo de percussão orquestral, das quais 11 são para marimba solo, 8 para instrumentação não especificada pela compositora, 4 para percussão e *tape*, 2 para percussão múltipla, 1 para vibrafone solo e 1 estudo para prato solo.

Além de muitas compositoras terem seus trabalhos pouco difundidos, as páginas disponíveis na internet que consultamos⁴ basicamente indicam o nome da compositora sem direcionar às suas composições. Em contrapartida, nos casos de compositoras que dispunham de site oficial, a coleta de dados foi facilitada, especialmente quando apresentavam um catálogo organizado e acessível, característica não apresentada em todas as plataformas acessadas.

Também é notória a dificuldade de acesso a um acervo digital voltado especificamente às composições para percussão, assim como localizar possíveis registros audiovisuais, condição evidenciada, respectivamente, com apenas 46% das obras dispondo de gravações⁵ e com 57% sem partituras identificadas, estando disponíveis para compra internacional em 21% dos resultados e possibilidade de download apenas para 7%.

6. Considerações finais

A dificuldade inicial a qual nos deparamos foi a de localizar as compositoras, uma vez que suas histórias e trabalhos são pouco difundidos no meio acadêmico e de performance. Também é notória a dificuldade de acesso a um acervo completo e fidedigno dessas composições, o que exige, em muitos casos, consultar diversificadas fontes a fim de encontrar possíveis composições percussivas. Ademais, assim como localizar as obras, o acesso às respectivas partituras também se torna desafiador e, nos poucos casos em que foram localizadas, estão disponíveis apenas para compra em moeda estrangeira.

Embora não seja o foco desta pesquisa, nota-se que há um grande acervo camerístico que inclui a percussão, sejam duos, trios ou grupos de percussão, assim como a associação destes instrumentos com outras formações, constituindo um repertório aparentemente mais acessível e enriquecido. Além

⁴ Os sítios eletrônicos consultados estão especificados nos anexos.

⁵ Nos anexos, incluímos os links para os registros audiovisuais disponíveis em sites e plataformas online.

disso, nota-se que o interesse composicional das compositoras identificadas até o momento destina-se em especial aos teclados, especialmente marimba e vibrafone, o que corrobora a histórica associação das mulheres (instrumentistas e compositoras) a estes instrumentos.

É notório ainda que até o momento não encontramos obras para percussão solo escritas por mulheres negras, o que é mais um indício da desigualdade de acesso de pessoas negras à música de concerto, que se mantém como campo das artes de acesso privilegiado às pessoas brancas de classes média e alta. Além disso, nota-se que muitas compositoras latino-americanas e caribenhas têm sua atuação desenvolvida em países do Norte Global, principalmente Estados Unidos e Europa, o que aponta para a continuidade da colonialidade destes países sobre a América Latina e Caribe.

Embora as mulheres estejam cada vez mais presentes em todos os setores da produção musical e ocupem espaços antes considerados predominantemente masculinos, como a composição, sua representatividade ainda não se reflete proporcionalmente em materiais sobre história da música, teoria, análise musical ou mesmo em gravações. Seu acesso é dificultado em várias instâncias, do ingresso em cursos formais à apresentação de suas obras em concertos. O mesmo ocorre na docência de composição, onde raras são as professoras, principalmente negras e indígenas e, portanto, poucos os modelos (Silva, 2017).

Ainda assim, a corporificação do sujeito feminino em posições de destaque proporciona empoderamento a outras mulheres musicistas, assim como sua invisibilidade ocasiona, intergeracionalmente, uma negação de nossas próprias capacidades e competências intelectuais, o que se reflete na falta de perspectiva de regentes, instrumentistas e compositoras em atingir, profissionalmente, posições de prestígio (Santos, 2019).

Esperamos que o trabalho se consolide como uma referência para pesquisas futuras, sirva de inspiração para percussionistas e compositoras e dê voz e protagonismo a essas artistas e suas obras, indo além de uma simples catalogação.

Finalmente, como pesquisa que se fundamenta nas relações de gênero, observamos que a percussão se manteve como campo de prática e de estudos de difícil acesso às mulheres, principalmente racializadas e empobrecidas, tanto nos países do Norte Global quanto nos países do Sul Global, especificamente da América Latina e Caribe. É notório que nos maiores centros urbanos

onde situam-se as principais orquestras e universidades, as mulheres têm mais oportunidades de se inserir no campo da composição e na prática da percussão orquestral. Todavia, as oportunidades não são igualitárias, e a música de concerto continua sendo de mais fácil acesso para mulheres brancas de classes média e alta, com acesso à educação musical formal e livre escolha de instrumento.

Ao buscarmos compositoras latino-americanas e caribenhas, verificamos que a situação é mais precária, a desigualdade de gênero, associada à colonialidade das instituições da música de concerto, de sua epistemologia e historiografia aprofunda o apagamento das mulheres na música. A invisibilização, contudo, não impede que muitas mulheres atuem no campo da música, mesmo em atividades vistas tradicionalmente como masculinizadas, tais quais a composição e a percussão, daí a importância de trabalhos de divulgação, estudos de trajetórias de mulheres na música, análise de obras e sua inclusão nos repertórios.

REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE. Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.
- AUBE, Meghan. Women pioneers of percussion in the United States. **Percussive notes** 51.1, p. 38-46, 2013.
- BECKER, Guadalupe. Las mujeres en la música chilena: diálogos entrecruzados con el poder. **Revista Transcultural de Música**. Barcelona n. 15, p. 1-27, 2011.
- BLADES, James. **Percussion Instruments and Their History**. Westport: The Bold Strummer Ltd., 1992.
- BRAGA, Tarcísio. **A caixa clara da bateria: estudo de caso de performances dos bateristas Zé Eduardo Nazário e Marcio Bahia**. 2011, 119 p. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal do Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- CALLOWAY, Cassidy Cheyenne. **When comes the lady percussionista?** The changing role of females in professional percussion positions in The United States, 2011-2020. 2020, 73 p. Trabalho de conclusão de curso em Música. East Tennessee State University, 2020.
- CARVALHO, Dalila Vasconcellos. **O gênero da música**. A construção social da vocação. São Paulo: Editora Alameda / Fapesp, 2012.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

ESCOBAR, Arturo. Mundos y Conocimientos de otro modo: el programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano. In: **Tabula Rasa**. nº 1. Bogotá, 2003.

FEY, Andréia Schach; RAUEN, Margarida Gandara. Currículo de arte e equidade de gênero: existem compositoras? Faces de Eva. **Estudos sobre a mulher**. Lisboa, n. 47, junho, 2022.

FREIRE, Vanda Lima Bellard; PORTELA, Angela Cellis Henrique; Mulheres compositoras: da invisibilidade à projeção internacional. In: NOGUEIRA, Isabel P.; FONSECA, Susan. C. (Org.). **Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas**. Série Pesquisa em Música, Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013, p. 279-303.

FUGELLIE, Daniela. Mujeres intérpretes, compositoras y musicólogas en los encuentros de la agrupación musical anacrusa (1985-1994). **Revista NEUMA**, Talca, v. 13, n. 2, p. 14-39, 2020. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.4067/S0719-53892020000200014>>. Acesso em: 16 ago. 2025.

GIANESELLA, Eduardo Flores. A evolução da percussão e os novos desafios para percussionistas: ecletismo ou especialização. **Per Musi**. Belo Horizonte, v. 24, 2023. Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2317-6377.2023.47851>>. Acesso em: 16 ago. 2025.

GIANESELLA, Eduardo Flores. O uso idiomático dos instrumentos típicos de percussão brasileiros. In: **Percussão orquestral brasileira: problemas editoriais e interpretativos [online]**. São Paulo: Editora UNESP, 2012, pp. 147-168. Disponível em: <<https://doi.org/10.7476/9786557144930.0006>>. Acesso em: 16 ago. 2025.

GRANERO, Violeta Santiago; La ausencia de la compositora en el canon educativo. **Trabalho de fim de curso**. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Education, setembro, 2014.

GREEN, Lucy. **Music, gender, education**. New York: Cambridge University Press, 1997.

JEZIC, Diane Peacock. **Women composers: the lost tradition found**. 2nd ed. New York: The Feminist Press at The City University of New York, 1994.

LLOYD-JONES, Rebecca. A Space for Women as Women: Exploring a Gendered Feminine Percussion Practice through the work of Lucia Dlugoszewski. **Transplanted Roots Research Symposium**. Set. 2019. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/357698325_A_Space_for_Women_as_Women_Exploring_a_Gendered_Feminine_Percussion_Practice_through_the_work_of_Lucia_Dlugoszewski>.

Acesso em: 16 ago. 2025.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento Feminista**: Conceitos fundamentais, Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2019.

MCCLARY, Susan. **Feminine Endings Music, Gender, and Sexuality**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Rio de Janeiro, v. 32, n. 94, jun. 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.17666/329402/2017>>. Acesso em: 16 ago. 2025.

MIRANDA-GUTIÉRREZ, Noelia; Mujeres en la música: ejecución de repertorio de compositoras em la escena musical académica costarricense. **Escuela de Ciencias Sociales y Humanidades**, UNED. Costa Rica, n. 48: 50-78, Jul/Dezembro, 2024.

MORAIS, Ronan Gil de; STASI, Carlos. Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla. **Opus**, 16.2. Goiânia, v. 16, n. 2, p. 61-79, dez. 2010. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/218>>. Acesso em: 16 ago. 2025.

NEIVA, Tania Mello. **Mulheres brasileiras da música experimental**: uma perspectiva feminista. 2018. 441 p. Tese de Doutorado em Música. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

NOGUEIRA, Isabel P.; FONSECA, Susan. C. (Org.). **Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas**. Série Pesquisa em Música Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013.

NUTT, Halley Jo. **From piano to percussion**: Vivian Fine, Zita Carno and Gita Steiner compose for Paul Price and the newly emerging percussion ensemble. 2017. 148 p. Dissertação de Mestrado em Música. Florida State University College of Music. Março, 2017.

OHENOJA, Antti. Original xylophone etudes in the new percussion repertoire. **TRIO**, v. 12, n. 1, p. 55–62, 2023.

PADRE, Larissa. C. G; O silenciamento dos arquivos: mulheres compositoras, música, corpos, discursos e apagamentos estético-políticos. **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Salvador/BA, 2020.

PARKER, Wesley. **The history and development of the percussion orchestra**. 2010. 105 p. Tese de Doutorado. Florida States University Libraries, 2010.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: QUIJANO, Aníbal. **Cuestiones y horizontes**: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Buenos Aires: CLACSO, 2014. Disponível em: <<https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>>. Acesso em: 16 ago. 2025.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/racionalidad. **Perú Indígena**, vol. 13, no. 29, Lima, 1992.

ROSAURO, Ney. História da Percussão Orquestral: da antiguidade aos tempos modernos. São Paulo. Ed. Berand, 1997. Disponível em: <<https://www.neyrosauro.com/works/historia-dos-instrumentos-de-percussao/>>. Acesso em: 16 ago. 2025.

SANTOS, Thais Fernandes. Feminismo e política na música erudita no Brasil. **Revista Música**, v.19, n.2, p. 220-240, jul, 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/rm.v19i1.158102>>. Acesso em: 16 ago. 2025.

SHIFRES, Favio. D., GONNET, Daniel. Problematizando la herencia colonial en la educación musical. **Epistemus**. Revista de estudios en música, cognición y cultura, 3(2), p. 51-67, 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.21932/epistemus.3.2971.2>>. Acesso em: 16 ago. 2025.

SILVA, Eliana Monteiro. Compositoras brasileiras no contexto da música erudita: uma história de luta contra a invisibilidade. Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. **Actas del III Coloquio de Ibemúsicas sobre investigación musical**. Santiago, p. 46-61, 2017. Disponível em: <https://silviadelucca.art.br/wp-content/uploads/2020/01/Libro_de_Actas_3%C2%B0_Coloquio_de_Investigacio%C3%Acn_Musical-46-61.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2025.

SILVA, Eliana Monteiro. **Compositoras latino-americanas**: vida, obra e análise de peças para piano. Trabalho de Pós-Doutorado. Universidade de São Paulo ECA/SP. São Paulo, 2018.

SILVA, Eliana Monteiro; ZANI, Amilcar. Música e memória: a atuação das mulheres no Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea (1971-1989). **MusiMid** 1, n. 2, p.104-115, 2020. Disponível em: <https://revistamusimid.com.br/index.php/MusiMid/article/view/21>. Acesso em: 16 ago. 2025

TULLIO, Eduardo Fraga; SULPICIO, Eliana. Grupo de percussão: breve histórico e primeiras performances no Brasil de 1964 a 1980. **Revista Vórtex**. Curitiba, v.4, n. 3, p. 1-18, 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.33871/23179937.2016.4.3.1342>>. Acesso em: 16 ago. 2025

VALDERRAMA, Raquel Bustos; **La Mujer Compositora: y sua aporte al desarrollo musical chileno**. Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile. 2012.

VALLE, Miriane Borges. Ensino de percussão para mulheres: reflexões sobre gênero e música.
Música em Foco. São Paulo, v. 2, n. 2, p. 7-15, 2020.

SOBRE AS AUTORAS

Juliane Larsen é bacharel em piano pela Universidade Estadual de Maringá (2007). Mestre em Artes/Música pela Universidade de São Paulo (2010). Doutora em Artes/Música pela Universidade de São Paulo (2018) com doutorado sanduíche realizado na Universidade de Roma - *La Sapienza* (2015/16). Em 2011 ingressou como docente do magistério superior na Universidade Federal da Integração Latino-americana. Desde 2022 atua na graduação em Música da Universidade Federal do Paraná. Docente permanente do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Paraná, onde ministra a disciplina “Estudos de gênero e feminismo na pesquisa em Música”. Orienta pesquisas de mestrado que envolvam música, gênero e feminismos ou música e decolonialidade. Tem interesse nas áreas de Música, gênero e feminismo; Música e decolonialidade; Historiografia musical; História da música latino-americana e caribenha, História da música dos séculos XVIII e XIX, Teoria e Análise musical. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5067-2484> | E-mail: juliane.larsen@gmail.com.

Camila Cristina Cardoso é bacharel em percussão orquestral pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP/UNESPAR), percussionista credenciada da Orquestra Sinfônica do Paraná e monitora do naipe de percussão da Orquestra Infantil Alegro, atua profissionalmente no âmbito erudito e popular. Mestranda em música pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), destina sua pesquisa ao levantamento de composições solo para percussão orquestral escritas por mulheres latino-americanas e caribenhas e às reflexões sobre música e gênero a partir da perspectiva do feminismo decolonial. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-5619-957X> | E-mail: camicriscardoso@gmail.com.

CREDIT TAXONOMY

Autor 1			
x	Conceptualização		Recursos
	Curadoria de dados		Software
	Análise formal	x	Supervisão
	Aquisição de financiamento	x	Validação
x	Investigação	x	Visualização
x	Metodologia	x	Escrita – manuscrito original
x	Administração do projeto	x	Redação-- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>

Autor 2			
x	Conceptualização		Recursos
x	Curadoria de dados		Software
	Análise formal		Supervisão
	Aquisição de financiamento		Validação
x	Investigação	x	Visualização
x	Metodologia	x	Escrita – manuscrito original
x	Administração do projeto	x	Redação-- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>

DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA

- Uso de dados não informado; nenhum dado de pesquisa gerado ou utilizado.

ANEXOS

1. Banco de dados de sítios eletrônicos visitados na pesquisa de mulheres compositoras e suas obras para percussão solo.

FONTES DE PESQUISA	
Female Composers	www.femalecomposers.org
Musicalics	https://musicalics.com/
Donne	https://donne-uk.org/
Biblioteca Nacional do Chile	http://www.bnccatalogo.cl/
Bando de Dados de Percussão TEK	https://tekpercussion.com/
Acervo USP	https://colecoes.abcd.usp.br/partituras/
Editora Composers	www.composersedition.com
Colégio de Compositores Latinoamericanos	www.colegiocompositores-la.org

2. Sítios eletrônicos de compositoras e catálogos de obras:

Aitana Kasulin	www.aitanakasulin.blogspot.com
Alicia Terzian	www.aliciaterzian.com.ar/in_alicia_terzian.htm
Patricia Martínez	www.patriciamartinez.com.ar
Clarice Assad	https://clariceassad.com/
Alba Potes	www.albapotes.com
Ileana Perez Velasquez	www.ileanaperezvelazquez.com
Keila Orozco	www.keylaorozco.com
Alejandra Odgers	www.alejandraodgers.com
Ana Paola Santillán Alcocer	www.anapaolasa.com
Gabriela Ortiz	www.gabrielaortiz.com
Hilda Paredes	www.hildaparedes.com
Jimena Maldonado	www.jimenamaldonado.com
Ivonne Paredes	www.ivonneparedes.com
Diana Arismendi	www.festivallatinoamericanodemusica.org/obras-diana-arismendi/
Adelaide Pereira da Silva	https://repositorio.unesp.br/items/a5903a0d-f073-481f-

	<u>9926-4fc9b11af702</u>
Hilda Dianda	www.ciweb.com.ar/Dianda/

3. Compositoras por países e obras para percussão solo

País	Compositora	Título da obra	Gravação de áudio e/ou vídeo
Argentina	Aitana Kasulin	Sarao (2015)	Vídeo: https://youtu.be/A1BLLbcqUq4?si=CnSt5TA1CdE83jH6
	Alicia Terzian	Yagua-Ya Yuca (1992)	Áudio: https://youtu.be/n4wX8yNwEXs?si=BK1DtzUs4hnHcio
	Cecilia Arditto	Maps of the water (2007)	Vimeo: www.vimeo.com/332813942
	Hilda Diana	Rituales I e II	Youtube: https://youtu.be/Hxd9GinAHDY?si=2R1LDlBcKglaA7ve
			Youtube: https://youtu.be/cfPT-VbyKpA?si=B0U1lpG3ZmkVdTN
	Patricia Elizabeth Martinez	Puentes Ilusórios entre lo eternamente separado (1994)	
		Estudio para platillo solo (1993)	
Brasil	Adelaide Pereira da Silva	Estudo n.1 para percussão	
		Estudo n.2 para percussão	
	Clarice Assad	Caleidoscópio (2019)	
Colômbia	Alba Potes	Everyone sings a song of peace at least once (1999)	
Cuba	Ileana Perez Velazquez	Caribbean scribbles (2021)	
		Grasshopper trance (2021)	Vídeo: https://youtu.be/rNXMVa_O0h8?si=bmZKiq-J7JG9d1LK
		12 pm (1985)	
	Keyla Orozco	Couple (2000)	
		Marimba de júcaro amarillo (2013)	Vídeo (excerto): https://youtu.be/nNXMu24sPDI?si=4tW7H9UqWCQFDULD
	Odaline de La Martinez	Três peças para percussão e eletrônica (1980)	
México	Alejandra Odgers	Lez cinq soleils (2007)	Vídeo: https://youtu.be/duUl6NNXLdg?si=NbqDyU0FiAprgbws
	Ana Paola Santillán Alcocer	Imbróglie (2014)	

	Gabriela Ortiz	Cedrus (2023)	
		El Trompo (1994)	Vídeo: https://youtu.be/kKeEgu2iYBQ?si=8i0iSAyBmji5V6RQ
		Magna Sin (1992)	Vídeo: https://youtu.be/3I4pLmNo_o?si=gAudsAgyCsOVnOmo
	Graciela Agudelo	A um tañedor (1990)	Áudio: https://youtu.be/L9GRJmS1s54?si=6X6h7wIJjvZyHKwk
		A Ministrel	
	Hilda Paredes	Tzolkín (2011)	Vídeo: https://youtu.be/KYdsq0z_3TE?si=b1z55kZDr_3JVfbw
	Jimena Maldonado	Repeat their names (2021-22)	Vídeo: https://youtu.be/bqk3tMpR3U4?si=HadN4FmSUo9mgwWo
Peru	Ivonne Paredes	Marinera (2010)	Áudio: https://soundcloud.com/ivonne-paredes/marinera?utm_source=clipboard&utm_campaign=wtshare&utm_medium=widget&utm_content=https%253A%252F%252Fsoundcloud.com%252Fivonne-paredes%252Fmarinera
Porto Rico	Angelina Negrón	La Bicicleta de Cristal (2003)	Vídeo: https://youtu.be/AjwatYDGQxA?si=IiwFkAebCONNbmOs
Venezuela	Diana Arismendi	Solar (1992)	Áudio: https://youtu.be/0Q6u1w3f33c?si=x1ndre0E8DYKFqn7