

INSTRUMENTAL BRASILEIRAS

Por Carô Murgel¹

Em 1928, Virgínia Woolf escrevia um de seus mais potentes textos, o livro *Um Teto Todo Seu*, publicado em 1929, explicitando a dificuldade de se saber quem eram as mulheres nas artes. Mesmo com o apagamento imposto pelo patriarcado, naquele momento já existiam muitas escritoras. As pintoras eram conhecidas em menor número e as musicistas tinham que mostrar um grande talento para terem algum reconhecimento – mas, mesmo assim, as críticas eram incessantes:

[...] havia uma enorme maioria de opiniões masculinas no sentido de que nada se poderia esperar das mulheres intelectualmente. Mesmo que seu pai não lhe lesse em voz alta essas opiniões, qualquer moça poderia lê-las por si mesma; e a leitura, mesmo no século XIX, deve ter-lhes reduzido a vitalidade e influído profundamente em seu trabalho. Haveria sempre aquela afirmativa — você não pode fazer isto, você é incapaz de fazer aquilo — contra a qual protestar e a ser superada. Provavelmente, para uma romancista, esse germe já não surte grande efeito, pois tem havido mulheres romancistas de mérito. Mas, para as pintoras, isso deve trazer ainda algum tormento; e para as musicistas, imagino, é ainda hojeativo e venenoso ao extremo. A mulher que compõe música situa-se no que foi o lugar da atriz na época de Shakespeare. Nick Greene [...] dissera que uma mulher representando lembrava-lhe um cachorro dançando. Johnson repetiu essa frase duzentos anos depois a propósito das pregadoras desaias. E aqui, disse eu abrindo um livro sobre música, temos as mesmas palavras novamente usadas neste ano da graça de 1928, sobre mulheres que tentam escrever música². “Sobre a srta. Germaine Tailleferre³, pode-se apenas repetir a máxima do dr. Johnson sobre as mulheres pregadoras, transposta em termos de música: ‘Senhor, a composição de uma mulher é como o andar de um cachorro sobre as patas traseiras. Não é bem-feita, mas já surpreende constatar-se que de qualquer modo foi feita’.” Com que exatidão a história se repete... Assim, concluí, [...] é bastante evidente que, mesmo no século XIX, a mulher não era incentivada a ser artista. Pelo contrário, era tratada com arrogância, esbofeteadas, submetida a sermões e admoestada. Sua mente deve ter sofrido tensões, e sua vitalidade foi reduzida pela necessidade de opor-se a isso, de desmentir aquilo. Pois aí, mais uma vez, entramos no âmbito daquele complexo masculino muito interessante e obscuro, [...] daquele desejo arraigado não

¹ Carô Murgel é historiadora e pesquisadora colaboradora do Departamento de História do IFCH/Unicamp.

² Virginia Woolf se refere ao crítico musical Cecil Gray. (N.A.)

³ Germaine Tailleferre (1892-1983), pianista e compositora, foi a única integrante mulher do importante grupo de compositores modernistas franceses *Le Six*, formado por Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Georges Auric, Germaine Tailleferre e Louis Durey. (N.A.)

*tanto de que ela seja inferior, mas de que ele seja superior, o que o coloca, para onde quer que se olhe, não apenas na dianteira das artes, mas barrando também o caminho da política [...] A história da oposição dos homens à emancipação das mulheres talvez seja mais interessante do que a história da própria emancipação. Seria possível escrever um livro divertido sobre isso, caso alguma jovem aluna [...] colhesse exemplos e deduzisse uma teoria — mas ela precisaria de luvas grossas nas mãos e de barras de ouro maciço a protegê-la.*⁴

Apesar de sabermos que o século XIX é marcado por interdições às mulheres – lembrando que nesse período e até meados do XIX, uma mulher pública era vista como uma prostituta e um homem público como alguém de muito respeito – foi também a moral burguesa do período que colocou o aprendizado de instrumentos, em especial o piano, como desejável para as mulheres, sempre com os limites da execução apenas no espaço privado, claro. Mas sabemos, também, de algumas mulheres que compunham e disputavam o espaço público com seus pares – notoriamente Chiquinha Gonzaga.

O senso comum costuma traçar um espaço de 90 anos de “vazio” entre o início da produção musical de Chiquinha Gonzaga (1860) e o das compositoras dos anos de 1950, em especial Maysa e Dolores Duran – mas havia muitas outras compositoras e instrumentistas, incluindo anteriores à Chiquinha.

Falo da composição para apresentar um trabalho de visibilização das instrumentistas – mas os dois fazeres são também intimamente ligados. Pois as mulheres compunham e tocavam instrumentos desde os marcos iniciais das civilizações conhecidas e adotadas como “precursoras” do mundo e da história ocidental, bem antes da moral burguesa impeditiva existir.

No artigo "Women and music in ancient Greece and Rome" Ann Michelini aponta compositoras e instrumentistas na Grécia Antiga – Sapho teria composto canções para casamentos:

A música era parte integrante de grande parte da poesia grega [...] A palavra “música” (mousikê) foi usada virtualmente como sinônimo de educação, e uma pintura de uma cena escolar tinha tanta probabilidade de apresentar uma lira quanto um livro. A história das mulheres gregas na música é, portanto, inseparável da história da poesia grega. [...] Não conhecemos nenhum outro grupo social poético feminino como o de Mitilene, mas ouvimos falar de outras poetisas, como Corina de Tebas, Praxilla de Sicyon e Telesilla de Argos. Todas essas mulheres

⁴ WOOLF, Virginia. *Um Teto Todo Seu*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990, pp. 67-69.

escreveram no quinto século A.C., e Corina deixou partes de vários poemas líricos. [...]as mulheres eram ativas como intérpretes de instrumentos musicais e às vezes como cantoras e dançarinas nos choros. [...]Os meninos frequentavam a escola, mas, no século V a.C., as garotas gregas não; no entanto, algumas delas parecem ter aprendido a tocar a lira e a recitar poesia (como as canções de Safo) com a música. Pinturas em cerâmica do século V a.C. mostram bem matronas vestidas sentadas com liras, às vezes aparentemente como parte do ritual nupcial. As mulheres também foram fortemente associadas com o aulos, mas aqui o aspecto da estratificação de classe torna-se mais proeminente.⁵

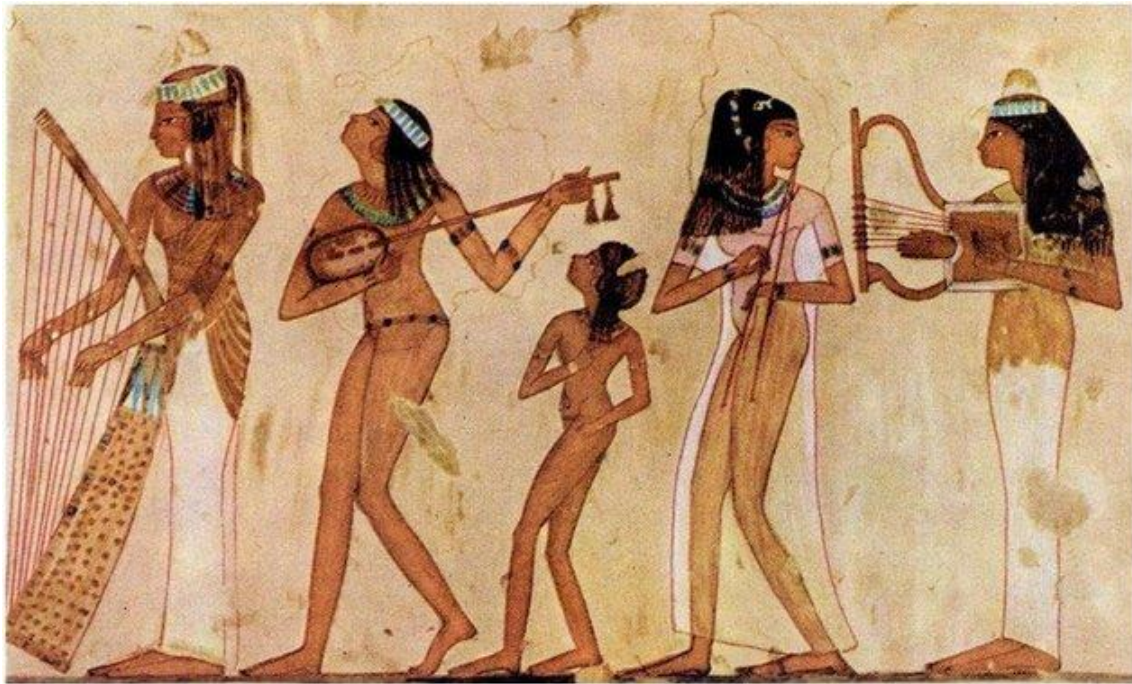
Sobre Corina de Tebas, as autoras Giuliana Ragusa e Josivânia Sena Delfito contam que numa competição, a poeta venceu Píndaro por cinco vezes:

“A tumba de Corina, única que fez canções em Tanagra, está num lugar conspícuo da cidade; e há uma pintura no ginásio: Corina está amarrando a cabeça com uma fita da vitória, porque na canção venceu Píndaro em Tebas”⁶

O primeiro instrumento encontrado em escavações arqueológicas foi a flauta, datando de 40.000 a 82.000 anos atrás, aparecendo também em pinturas rupestres, e é na cultura material da antiguidade, como vasos, pinturas, artefatos, etc., que encontramos as mulheres tocando instrumentos há pelo menos cerca de 4.000 anos, como na imagem egípcia a seguir:

⁵MICHELINI, Ann. "Women and music in ancient Greece and Rome". In: PENDLE, Karin (Org.). *Women & music*. Indiana University Press, 1991, p. 36. Tradução da autora.

⁶RAGUSA, Giuliana & DELFITO, Josivânia Silva Sena. "Corina: uma voz feminina na poesia grega antiga e suas canções". In : *Translatio*, n. 18. Porto Alegre, julho de 2020, p. 6.



Ou em um vaso grego do século V a.C.:



Mas se os registros de mulheres instrumentistas são tão antigos, por que até os dias de hoje as dificuldades para as instrumentistas ainda são tão evidentes? Por que encontramos tão poucas instrumentistas na história das civilizações e na nossa própria história?

Vejam a legenda da imagem abaixo, retirada do site da Wikipedia⁷:



A primeira resposta sobre o porquê de não encontrarmos registros de musicistas está no texto – a imagem representa três mulheres, no entanto consta na enciclopédia digital como “músicos”. A linguagem é o primeiro ponto de apagamento da criação feminina, lembrando que o plural, em português e outras línguas latinas, é sempre masculino. Quando se fala em “compositores”, “músicos” e “instrumentistas” o velho e mofado patriarcado se apresenta em uma de suas perversidades favoritas ao apontar a inclusão das mulheres na linguagem masculina. Isso acontece nas mais diversas áreas – na história, são poucos os autores que ao estudar os movimentos operários do final do século XIX e início do XX lembram que “os operários” da indústria têxtil eram em sua maioria mulheres. As mulheres estão incluídas e concomitantemente apagadas no plural masculino.

Em 2013, quando iniciei a minha pesquisa *Cartografias da canção feminina: compositoras brasileiras no século XX*, imaginava que encontraria algumas centenas delas. Em 2017 cheguei à 7.500 e parei de contar para finalizar o relatório para a FAPESP, que financiou minha pesquisa. Percebi, nesse tempo, que não era um trabalho que poderia ser concluído nos cinco anos do pós-doutorado. A pesquisa ainda existe e é constantemente ampliada, mas parei de contar a quantidade de compositoras, por enquanto, me concentrando ainda em levantá-las e às suas obras. Encontrei pistas de diversas instrumentistas, cantoras e compositoras do século XIX e algumas delas foram contempladas na primeira fase das minhas buscas, mesmo não sendo o foco da

⁷https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_en_el_Antiguo_Egipto. Acesso em 10/03/2021.

pesquisa⁸. No entanto, é justamente pelas interdições das mulheres que esse é um período para o qual ainda pretendo retornar.

O século XIX. É nele que podemos encontrar muitas das respostas sobre os problemas da atualidade, porque foi ali que se construíram noções que ainda são tratadas como válidas e repetidas neste século XXI. É nele, logo após a revolução burguesa francesa de 1789, que as pesquisas científicas vão inaugurar determinados discursos sobre os gêneros que se ocuparam em especial de trancafiar as mulheres no espaço privado. A medicina do período as tratava como “naturalmente frígidas”, “intelectualmente inferiores”, com serventia “natural” apenas para cuidados e a maternidade. É evidente que as interdições não são resumidas ao XIX – os discursos e escritos sobre as mulheres nas religiões é particularmente perverso. De Paulo de Tarso a Tomás de Aquino, passando por Agostinho de Hipona (todos tornados santos), nos textos escolhidos e nos silenciados para compor Bíblias, testamentos e encíclicas, são reforçados estereótipos sobre a perversidade e os pecados “naturais” das mulheres que, sabemos, são deles.

As mulheres das classes burguesas, claro que com exceções, não podiam estudar, não podiam ter seu próprio dinheiro, eram tuteladas, negociadas em casamentos e arranjos, e confinadas aos espaços domésticos. No entanto, vejam só, era desejável que entre suas “qualidades domésticas”, tocassem piano. Rádios, vitrolas, televisões, chegaram ao cotidiano familiar apenas no século XX. Assim, no XIX, as mulheres podiam entreter as famílias com a música, e muitas delas buscaram a música, a literatura e a pintura como formas de criação e escape dessas restrições.

Nesse período, muitas foram as compositoras, letristas e cantoras que surgiram – mas restritas ao espaço doméstico, com as honrosas exceções que tiveram suas obras conhecidas e reconhecidas publicamente.

É preciso lembrar que durante o século XIX até meados do XX, as mulheres “respeitáveis” deveriam ser reclusas em seus lares – aquela diferença construída pelo patriarcado de que um homem público era um cidadão e uma mulher pública, prostituta. No entanto, há um recorte de classe que percebi durante a pesquisa que também é necessário destacar nesse período: boa parte das instrumentistas, cantoras e compositoras que se destacaram podendo ter uma atuação sem tantas restrições

⁸ A pesquisa levantada até 2017 está em fase de edição das obras das artistas, mas os nomes encontrados até aquele ano estão disponíveis em <http://www.compositoras.mpbnet.com.br>.

pertenciam às elites “pós-aristocráticas”, como é o caso de Gina Araújo, Amélia de Mesquita, e Bebé Lima Castro (que foi eleita miss Brasil em 1900, competindo com outras garotas da alta sociedade carioca) ou eram mulheres do povo, trabalhadoras, como Tia Ciata, as sambadeiras do Recôncavo e as cirandeiras de Pernambuco, apenas para ficarmos com alguns exemplos. A moral que transformava uma mulher que atuasse publicamente em “prostituta” era a moral burguesa – e foram as mulheres dessa classe, a classe média, as que mais sofreram interdições em suas carreiras por parte de famílias, maridos e filhos, mas ainda assim se rebelavam, como é o caso de Chiquinha Gonzaga.

No livro *Trovador: coleção de modinhas, recitativos, arias, lundús, etc.*, de 1876⁹, as compositoras e poetas assinavam suas obras como “Uma Joven Fluminense”, “Uma Nitheroyhense”, “Uma Senhora Portuense” e em partituras encontradas na Biblioteca Nacional, com abreviaturas, asteriscos ou mesmo apenas como “por uma amadora”. Não era apenas as mulheres que deveriam se manter no privado e na vida doméstica – seus nomes também.

*De fato, eu me arriscaria a supor que Anônimo, que escreveu tantos poemas sem assiná-los, foi muitas vezes uma mulher. Foi uma mulher que Edward Fitzgerald, creio, sugeriu ter feito as baladas e as cantigas folclóricas, cantarolando-as para seus filhos, distraíndo-se com elas na roda de fiar ou nas longas noites de inverno.*¹⁰

Com o passar do tempo, a entrada do século XX e o advento dos discos de 78 rotações e, em seguida o rádio, as interdições ainda eram múltiplas, mas as mulheres já cantavam e tinham carreiras públicas, sempre com profunda desconfiança sobre a moralidade por parte da classe média, que também ouvia atenta as cantoras do rádio desse período. Nos anos de 1930, a cantora e compositora Carmen Miranda explode no Brasil e é chamada também para participar de filmes em Hollywood. O sucesso das marchinhas de carnaval dos anos 1930 a 1940 e em seguida do samba canção impulsionou a carreira de muitas mulheres, como por exemplo Linda e Dircinha Batista, Nora Ney, Aracy de Almeida, Dalva de Oliveira, Emilinha Borba, Marlene – e, um pouco menos, de instrumentistas populares, como as compositoras Stefana de Macedo, Lina Pesce e Carolina Cardoso de Menezes (neta de outra compositora do XIX, Judith Ribas).

⁹COUTINHO, A. A. da Cruz (Editor). *Trovador: Coleção de Modinhas, Recitativos, Arias, Lundús, etc.* Porto: Typ. de Antônio José da Silva Teixeira, 1876.

¹⁰ WOOLF, Virginia. Op. Cit., p. 62.

Os anos de 1950 se tornam um marco da composição das mulheres – Dolores Duran e Maysa mostravam que não havia qualquer inferioridade em suas criações em relação aos compositores do período.

A qualidade das composições e interpretações vocais e instrumentais pelas mulheres do período cria um efeito curioso: as cantoras se transformam em divas, rainhas do rádio, etc., e as instrumentistas e compositoras ou são comparadas com homens, ou têm sua capacidade questionada, ou ainda provocam situações bastante constrangedoras quando vistas por eles.

Hermeto Pascoal, em entrevista ao programa “Ensaio” da TV Cultura, em 19/12/1990, com áudio relançado pelo SESC na coleção *A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes*¹¹, falando de Pixinguinha, que seria uma de suas grandes influências, afirmou:

[...] Pixinguinha, Luiz Gonzaga, o que esses homens fizeram e vão continuar fazendo pro Brasil e pro mundo é um negócio dos céus. Então, uma homenagem assim muito modesta da minha parte, eu vou fazer um pouco da música de cada um deles, eu vou fazer um pedaço de cada música aí com o maior carinho assim, pro pessoal conhecer, o pessoal da nova geração nunca escutou, ninguém escutou essas músicas. Por exemplo, esse chorinho aqui se chama “Bem-te-vi atrevido”, esse chorinho do campeão. Então lá vai, do Pixinguinha...

... e Hermeto executa o choro “Bem-te-vi atrevido” que é da compositora Lina Pesce, e não de Pixinguinha. A informação “para as novas gerações” exclui a compositora. O SESC corrigiu a injustiça ao anotar corretamente a autoria de Lina Pesce no CD e no livro lançado da coleção, mas a fala de Hermeto, sozinha, mais uma vez fez “desaparecer” uma compositora.

Se o canto passa a ser considerado um espaço aceitável para as mulheres, ainda hoje são raras as mulheres que participam de grandes shows como instrumentistas. O problema dessas restrições de apresentação e trabalho, parece ser mesmo a *criação* (“nada se pode esperar das mulheres intelectualmente...”, como já denunciou Virginia Woolf) – mesmo que as mulheres criem e improvisem com suas vozes, e ainda lembrando que a voz também é um instrumento, elas são vistas como “intérpretes” das canções de outrem, e

¹¹BOTTEZZELLI, J. C. Pelão & PEREIRA, Arley. *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*. 5 vols. São Paulo: SESC, 2001.

são milhares os arranjadores que podem apontar a criação e improvisação como parte do desenvolvimento de seus trabalhos. A criação tende a ser mais evidente no trabalho das instrumentistas, arranjadoras e regentes e é clara na composição.

A partir dos anos de 1960, as mulheres passam a ocupar seu espaço como compositoras reconhecidas, instrumentistas e cantoras – pode-se aferir que a contracultura e o feminismo ajudaram para que muitas delas pudessem questionar as interdições. Ainda existiam, mas grande parte das musicistas aprenderam a se livrar delas em seus caminhos.

Podemos pensar que nas últimas décadas do século XX nada mais podia segurar as mulheres, e de certa forma é verdade, em relação às cantoras e compositoras, mesmo com os contínuos apagamentos. Mas não para as instrumentistas.

As desculpas são múltiplas, ainda nos dias de hoje. Os músicos “não se lembram” de chamá-las, já que sempre tem um instrumentista que eles já conhecem; vai dar problema pra viajar, porque vai ter que ter um quarto só para ela (não poderiam ser duas?). Se ela aceita dividir o quarto com um dos homens (como já lembrou a baixista Gê Cortes em uma entrevista) sempre acontece uma “interpretação equivocada” do sujeito em questão. Recentemente, em 2013, o maestro russo Vasily Petrenko afirmou que mulheres regentes podem ser “uma distração erótica” para os músicos de uma orquestra (!?!). Enfim, o machismo estrutural continua dando seus pulos.

Em meados do século XX, a Boston Symphony Orchestra iniciou a prática das audições às cegas, onde o músico candidato toca atrás de estruturas de tecidos ou painéis para os jurados. Foi uma forma excepcional de garantir que a avaliação fosse pela competência profissional, e não pelo sexo ou etnia – desnecessário dizer que muitas mulheres começaram a integrar orquestras nos mais variados instrumentos, experiência que acabou se repetindo, a partir dos anos de 1970, em muitas outras orquestras do mundo e com resultados semelhantes – estima-se que tenha quintuplicado o número de mulheres instrumentistas nas orquestras que adotaram essa prática.

Na música popular, por outro lado, ainda eram poucas as instrumentistas que conseguiam trabalhos. Se na primeira metade do século XX tínhamos Carolina Cardoso de Menezes, Stefana de Macedo, Helena de Magalhães e Dilú Mello, entre outras – a partir dos anos 1970-80 aparecem várias cantoras e compositoras que se acompanhavam tocando, como Rita Lee, Gal Costa, Ângela RoRo, Marina Lima, Nara Leão e Sueli

Costa, apenas para dar alguns exemplos conhecidos. Mas instrumentistas em bandas que acompanhavam os grandes nomes eram poucas. Rita Lee quando sai dos Mutantes forma a *Cilibrinas do Eden*, com Lucinha Turnbull – a primeira mulher a tocar guitarra no país, e mais tarde chama o grupo *Coqueiro Verde*, formado pelo guitarrista Luis Sérgio Carlini, o baixista Lee Marcucci e o baterista Emilson Colantonio para atuar como base em seu trabalho, rebatizando seu nome para *Tutti Fruti*, onde Lucinha também tocava guitarra. Rosinha de Valença, considerada uma das grandes violonistas no mundo tocou vários projetos com Maria Bethânia, também sua parceira em algumas composições. Rosinha trabalhou outros com grandes nomes da música brasileira e internacional, como Martinho da Vila, Nara Leão, Miúcha, João Donato, Dona Ivone Lara, Stan Getz e Sarah Vaughn, entre outros.

Se nos anos de 1930 a compositora Dinorá de Carvalho já havia criado a Orquestra Feminina de São Paulo somente com mulheres instrumentistas, no final do século XX a música popular é tomada por bandas e grupos só de mulheres. Alguns exemplos são o grupo *Kali*, que teve várias formações e pelo qual passaram instrumentistas Vera Figueiredo (bateria), Renata Montanari (guitarra), Gê Cortes (baixo), Mariô Rebouças (piano), Lis de Carvalho (piano), Tereza Moranduzzo (sax e flauta), Nebel Frota (sax e flauta), Miriam Cápua (percussão), Lilu Aguiar (piano) e Léa Freire (flauta); o grupo de pop-rock *Sempre Livre*, que teve também muitas formações, e a primeira era Dulce Quental (voz), Márcia Gonçalves (guitarra, violão e vocal), Flávia Cavaca (baixo e vocal), Lúcia Lopes (Bateria e vocal) e Lelete Pantoja (teclado e vocal) e o grupo de punk rock *As Mercenárias*, que apesar de terem por um tempo Edgard Scandurra tocando bateria inicialmente, ficou com a formação de Sandra Coutinho (baixo), Rosália (vocal), Ana Machado (guitarra) e Lou (Bateria).

Itamar Assumpção foi um dos poucos compositores e intérpretes que trouxe uma banda exclusivamente formada por mulheres. Nos anos de 1980 elas já estavam presentes no *Isca de Polícia* cantando (da qual participaram as também compositoras Suzana Salles, Virgínia Rosa, Vange Milliete a atriz Denise Assumpção em diferentes tempos). Em 1993, ele inicia uma série de shows e gravações com a banda *Orquídeas do Brasil* para o lançamento da trilogia *Bicho de Sete Cabeças*. A banda era formada por Adriana Sanchez (teclados e voz), Clara Bastos (baixo), Georgia Branco (guitarra), Lelena Anhaia (baixo), Miriam Maria (voz), Nina Blauth (bateria e voz), Simone Julian (sopros e voz), Simone Sou (bateria) e Tata Fernandes (violão e voz), participando também da

trilogia *PretoBrás*, com o primeiro CD lançado em 1998, e os dois últimos postumamente, no *Caixa Preta* lançado pelo SESC com toda a obra de Itamar.

Em entrevistas recentes, a flautista, pianista, arranjadora e produtora Léa Freire afirmou que só conseguiu seu espaço ao criar o selo *Maritaca*, em 1997. Se antes ela não era chamada com frequência para trabalhos como instrumentista por ser mulher, se tornou a pessoa que chama outros instrumentistas para trabalhar com ela. E é o que ela tem a recomendar às novas gerações: tomem conta de tudo, façam tudo, se produzam, sejam donas de suas carreiras.

A partir daí, já virando para o nosso século, e com uma forte retomada do feminismo, as instrumentistas passaram a formar bandas, orquestras e grupos instrumentais. Somente para citar alguns exemplos, temos as *Choronas*, formada por Gabriela Machado (flauta transversal), Ana Cláudia César (cavaquinho), Paola Picherzky (violão de 7 cordas) e Roseli Câmara (percussão); a *Orquestra Lunar*, com Áurea Martins (voz), Katia Preta (trombone), Monica Ávila (saxofone e flauta), Sueli Faria (saxofone e flauta), Sheila Zagury (teclado), Manoela Marinho (cavaquinho e violão), Luciana Requião (baixo) e Georgia Câmara (bateria); a big band *Jazzmin's*, com Beatriz Pacheco (sax alto), Carol Oliveira (percussão e vibrafone), Cindy Borgani (trombone), Estefane Santos (trompete e flugelhorn), Fabrícia Medeiros (clarinete e clarone), Gê Côrtes (baixo elétrico), Grazi Pizani (trompete e flugelhorn), Isabelle Menegasse (trompa), Joyce Peixoto (trombone), Kelly Vasconcelos (trompa), Lais Francischinelli (clarinete), Lis de Carvalho (piano), Marta Ozzetti (flautas e piccolo), Mayara Almeida (sax tenor), Paula Pires (clarinete), Paula Valente (sax soprano, sax alto e flauta), Priscila Brigante (bateria), Renata Montanari (guitarra), Sheila Batista (trombone) e Taís Cavalcanti (sax tenor); a *Comadre Fulorzinha*, por onde passaram Karina Buhr (voz, percussão e rabeca), Mairah Rocha (vocal, gaita e percussão), Flávia Maia (vocal e percussão), Dani Zulu (vocal e percussão), Letícia Coura (cavaquinho, vocal e violão), Alessandra Leão (voz e percussão), Isaar França (voz e percussão), Maria Helena Sampaio (voz e percussão), Telma César (voz, rabeca, percussão) e Renata Mattar (voz e acordeom); o *Samba de Rainha*, com Núbia Maciel (vocal), Aidée Cristina (surdo e vocais), Érica Japa (rebolo, percussão geral), Gadi Pavezi (pandeiro e tamborim), Naná Spogis (violão de seis cordas), Sandra Gamon (tamborim, repinique e vocais) e Thais Musachi (cavaquinho e banjo); o *Trio que Chora* com Marta Ozzetti (flauta), Rosana Bergamasco (violão sete cordas) e Cássia Maria (percussão) e ainda muitos blocos carnavalescos feministas

formados por mulheres, como o *Ilú Obá de Min, Pagu, Saia de Chita e Filhas da Lua* e coletivos de instrumentistas, como a *Associação Internacional de Violonistas Compositoras* e o *Mulheres Violonistas*.

As mulheres instrumentistas se tornam presentes - talvez seguindo o conselho de Léa Freire, talvez ouvindo todas as ancestrais que vieram antes delas, de Beatriz Brandão, nascida em 1779, considerada a primeira compositora brasileira, passando por Chiquinha Gonzaga, pelas jovens fluminenses e amadoras, pelas anônimas, pelas sambadeiras, cirandeiras, caixeiras, por todas as milhares de mulheres que romperam interdições e tiveram que lutar muito para mostrarem seu talento. Desconstruindo todos os estereótipos de gênero do machismo estrutural que afirma que as mulheres são inimigas umas das outras, construíram e constroem correntes solidárias entre elas. É disso que trata o projeto *Instrumental Brasileiras*: um trabalho pensado e executado por mulheres, focado no aprendizado de outras mulheres para que a corrente continue, para que as músicas¹² se reconheçam e se acompanhem. As instrumentistas que aqui se apresentam serão também as ancestrais das gerações futuras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COUTINHO, A. A. DA CRUZ (EDITOR). TROVADOR: COLLEÇÃO DE MODINHAS, RECITATIVOS, ARIAS, LUNDÚS, ETC. PORTO: TYP. DE ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA TEIXEIRA, 1876.
- MICHELINI, ANN. "WOMEN AND MUSIC IN ANCIENT GREECE AND ROME". IN: PENDLE, KARIN (ORG.). WOMEN & MUSIC. INDIANA UNIVERSITY PRESS, 1991.
- RAGUSA, GIULIANA & DELFITO, JOSIVÂNIA SILVA SENA. "CORINA: UMA VOZ FEMININA NA POESIA GREGA ANTIGA E SUAS CANÇÕES". IN : TRANSLATIO, N. 18. PORTO ALEGRE, JULHO DE 2020.
- WOOLF, VIRGINIA. UM TETO TODO SEU. SÃO PAULO: CÍRCULO DO LIVRO, 1990.
- BOTTEZZELLI, J. C. PELÃO & PEREIRA, ARLEY. A MÚSICA BRASILEIRA DESTA SÉCULO POR SEUS AUTORES E INTÉRPRETES. 5 VOLS. SÃO PAULO: SESC, 2001.

¹² Não seriam musicistas? Léa Freire, a quem o projeto *Instrumental Brasileiras* é dedicado, garante que não.