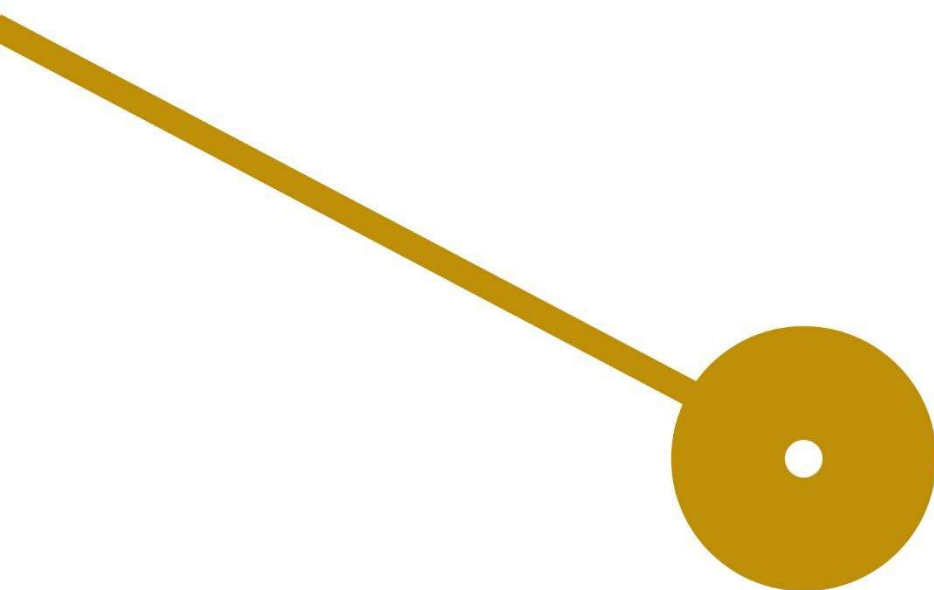




Obras para canto e piano escritas por compositoras portuguesas dos séculos XX e XXI

Ana Maria da Silva Rosa

10/2024





Obras para canto e piano escritas por compositoras dos séculos XX e XXI

Ana Maria da Silva Rosa

Projeto Artístico apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização Canto.

Professores Orientadores
Professor Doutor António Salgado
Professora Doutora Cláudia Marisa

Agradecimentos

Aos meus pais, aos meus irmãos e restante família

Ao professor António Salgado,

Ao professor Ángel González,

Aos colegas Maria Leonor Sá,

Marta Nabais e Alexandre Tavares

Aos meus amigos e colegas mais próximos.

Resumo

Este trabalho apresenta uma dissertação de mestrado que procura consciencializar o leitor sobre a falta de conhecimento de repertório feminino português que existe na atualidade, com a partilha de obras para canto e piano que não constam no repertório da grande maioria dos músicos.

Através do estudo que realizei ao longo destes dois últimos anos de mestrado, que consistiu na análise de vários textos, bem como de entrevistas e partituras que estudei, analisei e apresentei no meu Recital Final de Mestrado a presente investigação reúne informação sobre quatro compositoras portuguesas contemporâneas e as suas obras para canto e piano, e o desenvolvimento do género feminino no meio musical ao longo da história. Apresenta ainda informação de outras obras de compositoras portuguesas, que fui descobrindo ao longo do meu trabalho de investigação, de modo a fornecer o máximo de repertório feminino português dos séculos XX e XXI.

Palavras-chave Canto e piano, compositoras portuguesas, repertório português, séculos XX/XXI

Abstract

This work presents a master's thesis that aims to raise awareness about the lack of knowledge regarding portuguese female repertoire that exists today, by sharing works for voice and piano that are not included in the repertoire of the vast majority of musicians. Through the research I conducted over the past two years of my master's program, which involved the analysis of various texts, as well as interviews and scores that I studied, analyzed, and presented in my Final Master's Recital, this investigation compiles information about four contemporary portuguese female composers and their works for voice and piano, as well as the development of women in the musical field throughout history. It also provides information on other works by portuguese female composers, which I discovered during my research, in order to offer as much portuguese female repertoire from the 20th and 21st centuries as possible.

Keywords Voice and piano, portuguese women composers, portuguese repertoire, 20th/21st centuries

Índice

Agradecimentos	iii
Resumo	iv
Abstract	v
• Introdução	1
• Objetivos	1
• Contextualização da pesquisa	2
1. Contextualização Histórica e Cultural das mulheres no meio musical	3
2. Biografias das quatro compositoras	5
2.1 Francine Benoît	5
2.2 Berta Alves de Sousa	8
2.3 Carla Oliveira	10
2.4 Sofia Sousa Rocha	12
3. Entrevistas das compositoras Carla Oliveira e Sofia Sousa Rocha	13
3.1 Apresentação do resultado da análise das entrevistas	14
4. Apresentação e breve análise das obras escolhidas para o recital	23
4.1 “Flor de Amor” de Carla Oliveira	23
4.2 “Três canções tristes” de Francine Benoît	28
4.3 “Canções sobre poemas de Luís de Camões” de Berta Alves de Sousa	31
4.4 “Guardo a minha vida dentro de uma mala” de Sofia Sousa Rocha	39
5. Outras obras para canto e piano de compositoras portuguesas dos séculos XX e XXI.	41
• Conclusões	43
• Bibliografia	44
• Anexos I,II	46

ESMAE
**ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO**
POLITÉCNICO
DO PORTO



Introdução

Iniciei os estudos de Canto em 2016 no Conservatório de Música de Coimbra, e desde essa altura comecei a deparar-me com um fenómeno de género dentro do repertório que se apresenta e estuda, que é essencialmente masculino. Paralelamente, dentro da minha área de estudos, cada vez mais se sente a necessidade de explorar o repertório português para além das obras que já conhecemos, e repete-se a tendência nos autores, maioritariamente homens, o que para mim figura como uma grande falha cultural. Como mulher portuguesa a estudar música em Portugal, é incompreensível constatar que, ainda hoje, em pleno século XXI, exista esta negligência em relação ao repertório de exímias compositoras nacionais.

Objetivos

Tenho como objetivo aprofundar o meu conhecimento a nível de repertório português feminino, descobrir e estudar obras contemporâneas, moldando a minha performance consoante a experiência pessoal da compositora;

Reunir o máximo de repertório possível de canto e piano de compositoras portuguesas e apresentá-lo a cantores e pianistas interessados, de modo a enriquecer o seu conhecimento e repertório;

Aplicar os resultados da investigação no Recital Final de Mestrado, ter a experiência de fazer o recital acompanhada por colegas (mulheres) pianistas, de modo a reiterar a importância da mulher na arte musical.

Contextualização da pesquisa

A questão de género no estudo da arte musical é infelizmente um assunto que ainda hoje, em pleno século XXI, tem de ser questionado para que se consiga igualar na formação do músico o conhecimento de repertório musical de compositores e compositoras. Face a este problema, senti que seria interessante aprofundar o meu conhecimento sobre o tipo de repertório português feminino que existe, alertando para a necessidade de apresentar um repertório mais equilibrado entre os géneros nos Conservatórios e Academias, de modo a enriquecer o conhecimento dos alunos de canto. Assim, é minha intenção reunir o máximo de informação e bibliografia relevantes, de modo a conseguir apresentar um trabalho que sirva para dar a conhecer novo repertório e partilhar um pouco da história de algumas mulheres compositoras portuguesas.

Para este trabalho de investigação decidi escolher quatro compositoras. Durante o ano letivo 2023/2024, realizei o meu trabalho de pesquisa e cheguei à conclusão que gostaria de abordar quatro compositoras, duas do século XX e outras duas do século XXI. As compositoras escolhidas do século XX foram Berta Alves de Sousa e Francine Benoît, duas grandes mulheres que tiveram uma enorme influência no mundo da música, e no meio social do seu século, e as compositoras escolhidas do século XXI foram Carla Oliveira e Sofia Sousa Rocha. A escolha destas compositoras contemporâneas deve-se ao facto de serem duas extraordinárias mulheres, tendo tido já o prazer de ter trabalhado com uma delas. Em 2022 fiz a estreia de uma ópera, enquanto elemento de coro feminino, de Sofia Sousa Rocha intitulada de “Lugar comum”. Desde então fiquei bastante interessada no trabalho da compositora, e no início do ano apresentei-lhe o meu tema de dissertação, falei-lhe do trabalho que queria desenvolver e apresentar, e a compositora demonstrou interesse e disponibilidade imediatos. O trabalho da compositora Carla Oliveira eu desconhecia totalmente, até um dia um colega meu de curso ter mencionado um ciclo de canções que se encontrava disponível na biblioteca da escola. Não demorou muito tempo até eu me interessar pela escrita e estética da compositora, acabando por escolher quatro canções do seu ciclo. Assim que tive acesso ao ciclo de canções, escrevi de imediato à compositora, explicando a essência e propósito do meu trabalho de investigação, no qual ela respondeu de volta demonstrando interesse e total disponibilidade para fazer parte da minha investigação.

1. Contextualização Histórica e Cultural das mulheres no meio musical

Desde os tempos da civilização antiga, as mulheres cantavam e tocavam todo o tipo de instrumentos, mas nos séculos posteriores ao nascimento de Cristo, o número de mulheres profissionais na música e as oportunidades performativas foram diminuindo gradualmente, assim como o conjunto de instrumentos que podiam tocar. Paralelamente, os músicos eram formados na Igreja e na universidade, lugares interditos às mulheres, e na corte, local cujo acesso também lhes era condicionado.

Com efeito, à parte dos conventos entre o século XVI e XVIII, as mulheres só tinham possibilidade de receber instrução em contexto privado. Só mais tarde, durante o século XIX, é que começam a ter mais acesso à música, com a criação das escolas públicas, apesar destas só permitirem o acesso das mulheres às classes de canto e piano.

Sendo a voz uma qualidade natural do ser humano, o canto foi sempre associado às mulheres, no entanto, essa liberdade para cantar nunca foi absoluta, pois durante o século XIV e posteriormente, era desencorajado e até proibido que as mulheres cantassem nas igrejas, com exceção das monjas, que podiam cantar apenas em locais específicos dentro dos conventos.

Assim, as mulheres nobres recebiam lições de canto em casa e cantavam apenas em privado. Apesar dessas limitações, a partir do final do século XVI, algumas mulheres começaram a fazer carreira na música, especialmente na corte e nos teatros de ópera. Entre os séculos XVI e XX, o canto tornou-se a principal oportunidade de expressão musical para as mulheres, tanto no âmbito doméstico quanto no público ou profissional. Contudo, as cantoras que se apresentavam em público eram frequentemente vistas como mulheres impuras, demonstrando o preconceito e a estigmatização que enfrentavam.

Era permitido às mulheres que tocassem instrumentos de tecla, já que esses eram usados quase exclusivamente em ambiente doméstico e religioso, apresentavam uma exibição mais modesta do corpo, como o piano, que era utilizado para acompanhar o canto, entreter a família e educar as crianças, sendo capaz de tocar qualquer tipo de música de forma autónoma revelando a melodia, harmonia e contraponto com facilidade e sobriedade. Quando surgiram os primeiros Conservatórios, as mulheres só podiam

inscrever-se nas aulas de piano e/ou canto, sendo que o resto dos instrumentos, incluindo a composição, lhes era interdita.

Entre o final do século XIX e o início do século XX, Portugal sofre uma transformação dos papéis da mulher, que se relaciona com as transformações que ocorreram nas estruturas económicas e sociais. No fim do século XIX as mulheres iniciam um percurso escolar, ainda assim restringido a classes mais altas, (que não podia ir além do secundário e os estudos eram maioritariamente feitos em colégios religiosos) mas é entre as mulheres mais brilhantes que a noção de mulher intelectualmente igual ao homem é acolhida. Estas defenderam o modo de instrução e educação semelhante, ou seja, o mesmo acesso a graus superiores de escolaridade e, conseqüentemente, a uma atividade profissional. Por sua vez, as mulheres de classes mais desfavorecidas eram cada vez mais empregadas e exploradas.

Em 1910 ocorre a implantação da República, o período da I República é um dos mais importantes no avanço da sociedade e tem um papel ímpar na transformação do papel social da mulher. A mulher tem acesso à instrução, um dos elementos mais importantes na transformação do seu papel na sociedade, o que contribui para aumentar a sua capacidade reivindicativa, quer no acesso a todos os níveis de instrução, como ao nível de uma maior participação na vida social, política e económica.

Assim, o século XX é marcado pela transformação dos papéis da mulher na vida musical portuguesa. Nota-se que:

Além de professoras, começam a surgir, em finais do séc. XIX e ao longo do séc. XX, cada vez mais intérpretes, cujos talentos conseguem ultrapassar os obstáculos impostos pelas condições sociais do seu género até ao patamar do reconhecimento dos seus congéneres masculinos, destacando-se atualmente como símbolos pioneiros nas suas áreas. (Ferreira, 2023, pp. 8)

Assim, só a partir dos anos 20 é que surgem as primeiras instrumentistas solistas portuguesas, como as pianistas Helena Sá e Costa (1913-2006), Marie Aussenac (1883-1971), Olga Prats (1938-2021) e a violoncelista Guilhermina Suggia (1885-1950). Para além das instrumentistas, também é importante destacar as compositoras Maria de Lourdes Martins (1926-2009), Clotilde Rosa (1930-2017) e Constança Capdeville (1937-1992).

2. Biografias das 4 compositoras

2.1 Francine Benoît

Fotografia de Francine Benoît



Figura 1

Fotografia retirada do site *Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa (MIC)*¹

Francine Germaine Van Gol Benoît nasceu a 30 de junho de 1894 em França e veio para Portugal aos 11 anos com os seus pais, Paul Théodore Clément Benoît (francês) e Marie Victorine van Gool Benoît (belga), tendo adquirido nacionalidade portuguesa, mais tarde, em 1929. Francine esteve desde cedo ligada à música, a sua mãe dera-lhe as primeiras lições de piano, e em 1907 teve aulas particulares com o capitão José Maria Adelino, chefe da banda militar de Lisboa. Depois de terminar o Conservatório Nacional de Lisboa com o professor Alexandre Rey Colaço, foi para Paris frequentar o curso de composição na *Schola Cantorum* com o professor Vincent d'Indy, vivendo o último ano da Grande Guerra perto das frentes de batalha, entre 1915 e 1917. De volta a Portugal, Francine estreou-se como professora na Escola Oficina nº1 em 1920 até 1931.

¹ http://www.mic.pt/dispatcher?where=6&what=2&show=0&peessoa_id=375&lang=PT

Ao longo da sua vida, Francine demonstrou ser uma mulher de caráter forte e independente, com a sua repulsa contra a dominação masculina, pelo seu pioneirismo na pedagogia musical, na sociologia da música, pela divulgação da música do século XX e também pela escolha de nunca ter casado. Foi uma mulher que viveu o Estado Novo, sendo antifascista e feminista, que colaborou desde 1933 com o Partido Comunista Português (PCP), do qual se tornou militante oficial em 1978, integrou nas listas do Movimento de Unidade Democrática (MUD) e do Movimento Democrático das Mulheres (MDM) e participou também ativamente na Associação Feminina Portuguesa para a Paz (AFPP).

Enquanto professora, deu aulas de música em várias escolas, como o Jardim Escola João de Deus (1943), Academia dos Amadores de Música (1950), entre outras. Em 1936 integrou-se no Sindicato Nacional da Crítica e mais tarde fez parte do projeto que deu origem à sociedade Sonata juntamente com Fernando Lopes Graça e outros. Em outubro de 1950, esse mesmo grupo de músicos fundou a revista “Gazeta Musical”.

A vasta obra crítica que Francine produziu e publicou é exemplificada pela quantidade de revistas que acolheram as suas contribuições entre as décadas de 20 e 80, sendo igualmente indicativa do interesse e fascínio que as suas críticas geravam. As inúmeras palestras e conferências que deu durante esse tempo, acompanhadas muitas delas por concertos de piano executados pela própria, também foram recebidas com grandes elogios e agradecimentos pessoais de vários contemporâneos.

Enquanto compositora, algumas obras foram escritas especificamente para grupos corais que dirigia, destacando-se: “Os ovos de ouro” (1921), “A gata borralheira” (1923), “A formiga e a cigarra” (1925) e o álbum “Para a juventude cantar e pular” (1926). As suas composições para piano, seja a solo ou acompanhamento de voz, são as mais predominantes.

Na tabela a baixo podemos observar uma lista de obras para canto e piano da compositora Francine Benoît:

Nome da obra	Ano	Autor do poema/texto
<i>3 canções sobre sonetos de António Sardinha</i>	1916	António Sardinha
<i>Nocturne</i>	1917	Henri de Réginier
<i>Deus na Planície op.1, n.º1</i>	1917	António Sardinha
<i>O motivo da Planície op.1, n.º2</i>	1917	-
<i>Poente</i>	1917	António Sardinha
<i>Canção de Embalar</i>	1921	-
<i>Cantilena</i>	1928	Francine Benoît
<i>Três canções tristes</i>	1929	João R. C. Branco, António Sardinha, António Nobre
<i>Tonadilha da gota de água</i>	1938	Augusto Gil
<i>Cinco Canções Portuguesas</i>	1944	-
<i>Canção</i>	1945	Eugénio de Castro
<i>Pelas landes, à noite</i>	1945	Eugénio de Castro
<i>Aquele homenzinho</i>	1978	Mário Castrim
<i>Fim de festa</i>	-	António de Sousa

Nota. Esta tabela contém apenas algumas das obras para canto e piano compostas pela compositora.² A informação contida na tabela encontra-se disponível no site *Centro de Investigação de Música Portuguesa* (MIC).³

Francine escreveu também um concerto para piano e orquestra (1940-42), escreveu para orquestra de câmara “Partita” (1936), uma sonata para violino e piano (1945), e ainda fez arranjos para banda da obra “Cantares de cá” (1938).

A dedicação de uma vida inteira à cultura musical foi especialmente reconhecida durante a celebração do 90.º aniversário de Francine Benoît, em 1984, onde a associação Movimento Democrático das Mulheres (MDM) organizou uma homenagem em que se reuniram muitos dos seus entes queridos. Outras homenagens semelhantes ocorreram na mesma altura, como a atribuição da Medalha de Reconhecimento pela Voz do Operário, em 1984, e dois anos mais tarde, da Medalha de Mérito Cultural pelo Ministério da Educação. Em 1991, o seu nome foi atribuído a uma rua em Lisboa, cuja placa a lembra novamente como professora e crítica musical. Estas manifestações de reconhecimento e gratidão repetiram-se com o pesar sentido pela sua morte, a 27 de janeiro de 1990.

² O seu espólio literário e musical encontra-se dividido entre a Biblioteca Nacional de Portugal, a Academia de Amadores de Música e a biblioteca da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

³ <http://www.mic.pt/>

2.2 Berta Alves de Sousa

Fotografia de Berta Alves de Sousa



Figura 2

Fotografia retirada do site *Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa (MIC)*⁴

Berta Cândida Alves de Sousa nasceu a 8 de abril de 1906 na Bélgica, numa família oriunda do Porto, para onde se mudou ainda jovem. Foi uma destacada compositora, pianista e maestrina que se diplomou pelo Conservatório de Música do Porto em 1942, estudando com professores de renome como Moreira de Sá, Luís Costa, Lucien Lambert e Cláudio Carneiro. Entre 1927 e 1929, aperfeiçoou-se em Paris com Wilhelm Backhaus e Theodor Szántó (piano), e Georges Migot (composição). Em Lisboa, teve aulas com Vianna da Motta, estudou direção de orquestra, sendo a única mulher entre os seis alunos de curso, com Clemens Krauss em Berlim, no Instituto Alemão de Música para Estrangeiros, e também estudou em Lisboa com Pedro de Freitas Branco. Frequentou ainda cursos de interpretação com Alfred Cortot e de didática musical com o professor Edgar Willems.

Em 1946, ingressou no Conservatório de Música do Porto como professora de música de câmara e, em 1949, passou a reger a cadeira de piano do curso superior. Berta Alves de Sousa foi uma das primeiras mulheres portuguesas a dirigir uma orquestra

⁴ http://www.mic.pt/dispatcher?where=6&what=2&show=0&peessoa_id=156&lang=PT

sinfónica, nomeadamente a Orquestra Sinfónica do Porto em 1950. Além de uma carreira como professora, apresentou-se em muitos recitais e concertos a solo e de câmara, destacando-se colaborações com artistas como Leonor Alves de Sousa, Rui de Lacerda, Guilhermina Suggia e François Broos.

A sua obra composicional é marcada pela influência impressionista, com forte utilização da politonalidade, e abrange um vasto conjunto de géneros, incluindo música de câmara, música coral religiosa e música sinfónica. Destacam-se peças como "Três Prelúdios" e "Tremor de Terra" para piano solo; "Berceuse" e "Dança Exótica" para música de câmara; "De amor escrevo" e "Canção Marinha" para canto e piano; e "Poema Sinfónico Vasco da Gama" para orquestra. Inspirou-se frequentemente na literatura e na pintura, tendo mesmo publicado um livro de ficção, "Procurando uma Flor no Luar", em 1955, e apresentado uma exposição de pintura no Palácio de Cristal em 1980. Desenvolveu também experiências no campo da Simetria Sonora em colaboração com o compositor Fernando Corrêa de Oliveira.

Na tabela a baixo, podemos observar outras obras para canto e piano da compositora Berta Alves de Sousa:

Nome da obra	Ano	Autor do poema/texto
<i>Três canções populares harmonizadas</i>	1937	Fernando Castro P. Lima Maria Clementina P. Lima
<i>Joguei às cartas contigo</i>	1941	-
<i>Singra o meu barco</i>	1944	Heinrich Heine
<i>Rosa da Alexandria</i>	1946	-
<i>Dobadoira</i>	1946	-
<i>A noite</i>	1946	Miguel Ângelo
<i>Vós teneis mi corazón</i>	1949	Luís de Camões
<i>Há no meu peito uma porta...</i>	1949	José de Abreu Albano
<i>Canção Marinha</i>	1949	Teixeira de Pascoaes
<i>Mormaço</i>	1950	Manuel Bandeira
<i>De amor escrevo</i>	1951	Luís de Camões
<i>Incêndio</i>	1965	Cândido Guerreiro
<i>A fonte dos amores</i>	1965	Luís de Camões
<i>Sete anos de pastor</i>	1966	Luís de Camões
<i>Le Gong A Sonné</i>	1966	Berta Alves de Sousa

Nota. Esta tabela contém apenas algumas das obras para canto e piano compostas pela compositora. A informação contida na tabela encontra-se disponível no site *Centro de Investigação de Música Portuguesa (MIC)*⁵.

Além da sua obra composicional, Berta Alves de Sousa contribuiu significativamente para a divulgação da música portuguesa contemporânea através de conferências, palestras e crítica musical. Desde 1939, exerceu crítica musical no jornal "O Primeiro de Janeiro", do Porto, e participou em recitais na Emissora Nacional. Ganhou o Prémio Moreira de Sá em 1941 e recebeu a Medalha de Prata da Cidade do Porto em 1989. Berta Alves de Sousa faleceu no Porto a 1 de agosto de 1997, deixando um legado valioso, cujo espólio musical está atualmente na posse do Conservatório de Música do Porto.

2.3 Carla Oliveira

Fotografia de Carla Oliveira



Figura 3

Nota. Fotografia de Alberto Almeida fornecida pela própria compositora.

Carla Alexandra Botelho de Oliveira nasceu a 10/05/1973 e é natural de Vila Nova de Gaia, Portugal. Com uma formação sólida em música e filosofia, a compositora

⁵ <http://www.mic.pt/>

construiu uma carreira notável tanto na educação musical como na prática artística profissional.

Começou os seus estudos musicais no Conservatório de Música do Porto (1998-2003), onde frequentou aulas de guitarra clássica com os professores Paula Marques, Rui Nabais e Artur Caldeira. Por volta da mesma altura fez o curso de canto livre com as professoras Fernanda Correia e Sílvia Correia Mateus no Conservatório Regional de Gaia (1998-2005).

Em 2008 finalizou a licenciatura em composição na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE) na classe do professor Pedro Santos, tendo também estudado com outros professores da área, tais como João Madureira, Fernando Lapa, Dimitris Andrikopoulos, Klaas de Vries e Maguns Lindberg. Estudou eletroacústica e eletrónica com os professores Carlos Guedes, Gustavo Costa e Rui Dias. Em 2021 finalizou o mestrado em Ensino de Música – variante de composição, na classe da professora Isabel Soveral na Universidade de Aveiro.

Para além da música, Carla Oliveira ainda frequentou a Faculdade de Letras da Universidade do Porto onde tirou o curso de Filosofia (1995-1999).

A nível do ensino, Carla Oliveira lecionou no Colégio internato dos Carvalhos, Escola de Artes das 7 Bicas, Colégio do Bom Pastor, Grupo Recreativo da Banda de Famalicão, Academia de Música de Vale de Cambra e Conservatório de Música da Jobra. Deu aulas de guitarra clássica, análise e técnicas de composição, teoria e análise musical, física do som, música de câmara, orquestra de guitarras, projetos coletivos, introdução à música e educação musical, tendo passado por cargos de coordenação de algumas das disciplinas.

No âmbito da prática artística destacam-se as seguintes obras: “Típico II” para voz feminina e ensemble, “Num elevado sossego” para soprano e orquestra, “Quadro de uma exposição” para eletrónica, “... suspensa ...” para eletrónica, “murd lleets” para *steel drum*, ciclo de canções “Flor de amor” para voz e piano. Compôs ainda para outros tipos de instrumentação como banda sonora e aberturas e integrou-se como performer em vários projetos que vão desde o pop-eletrónico, à bossa nova e ao jazz. Participou em festivais de música como o Festival Música Viva nas edições 2007/2008, e a nível de competências essenciais, compõe atualmente arranjos para orquestra, música de câmara, música solo, eletrónica, música para teatro, cinema, publicidade, *sound design*, etc.

2.4 Sofia Sousa Rocha

Fotografia de Sofia Sousa Rocha



Figura 4

Nota. Fotografia sem créditos fornecida pela compositora.

Sofia Sousa Rocha (1986) é natural de Braga, iniciou os seus estudos musicais aos sete anos com aulas de piano. Por causa do número de vagas em piano, aos onze anos ingressou no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga em violino, concluindo o 8º grau em 2004. Foi a disciplina de Introdução às Técnicas de Composição que despertou o interesse na área, levando-a posteriormente à escolha do Curso Complementar de Composição no Ensino Secundário, em 2001, sob a orientação de Paulo Bastos. Mais tarde diplomou-se em Composição na Escola Superior de Música de Lisboa (ESML), onde estudou com vários compositores de destaque da música contemporânea portuguesa: Christopher Bochmann, Luís Tinoco, Carlos Caires, Carlos Marecos, entre outros. Em 2012 concluiu o Mestrado em Música sob a orientação do professor António Pinho Vargas.

As suas obras têm sido interpretadas por diversos músicos e agrupamentos de destaque, incluindo a Orquestra Gulbenkian, Orquestra Sinfónica Portuguesa, Orquestra do Algarve, Orquestra Clássica do Sul, Sinfonietta de Lisboa, Coro Ricercare, Sond'Arte Electric Ensemble, Quarteto Contratempus, Trio do Sond'Arte Electric Ensemble, Síntese – Grupo de Música Contemporânea, Orquestra de Câmara do Distrito de Braga, e Orquestra Portuguesa de Guitarras e Bandolins, entre outros. Em 2012, a ópera curta “Inês morre”, integrada no ciclo “Amor-Traição-Morte”, foi apresentada no Teatro Nacional de São Carlos, com encenação de Luís Miguel Cintra e direção musical de João

Paulo Santos. A nível pedagógico, desde 2013 que é docente no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian.

Em 2014 participou no Atelier para Jovens Compositores da Orquestra Clássica do Sul, dirigido pelo maestro Cesário Costa e orientado pelo compositor António Pinho Vargas. Após a realização do Atelier, a sua peça “Flutuante” foi selecionada para fazer parte da Temporada 2014/15. Em 2016 participou no IV Fórum Internacional para Jovens Compositores, organizado pelo Sound’Ar-te Electric Ensemble.

Na Temporada 2017-18, foi Jovem Compositora Associada do Teatro Nacional de São Carlos sob a orientação de Luís Tinoco. Co-criou o Festival Informal de Ópera, cuja primeira edição ocorreu em 2021, onde estreou a ópera de câmara “Oráculos & Ladainhas”. Em novembro de 2022, estreou a ópera “Lugar Comum”, focada na temática da violência contra a mulher, com texto de Mário João Alves, encenação de António Durães e interpretação pelo Quarteto Contratempus.

3. Entrevistas das compositoras Carla Oliveira e Sofia Sousa Rocha

Decidi entrevistar as compositoras Carla Oliveira e Sofia Sousa Rocha com o propósito de enriquecer não só a minha investigação e consequentemente a minha dissertação de mestrado, mas também para poder conhecer e aprender com a vida profissional e pessoal das compositoras. Preparei o guião da entrevista de forma semiestruturada, de maneira a ser realizada por escrito, com o intuito de obter um registo claro das informações pretendidas, dando liberdade às entrevistadas de poderem acrescentar informação que achassem relevante.

3.1 Apresentação do resultado da análise das entrevistas

Carla Oliveira

Pergunta nº1 - Enquanto mulher no mundo da música, como foi o seu percurso académico até chegar à carreira profissional?

A entrevistada descreveu o seu percurso académico de maneira pormenorizada, a resposta destaca uma trajetória educativa e sólida, mencionando dificuldades em conciliar a carreira profissional com a maternidade e a docência, revelando um ponto recorrente na entrevista: a desigualdade de género e as barreiras que as mulheres enfrentam no mundo da música. A menção de “comentários menos apropriados” sugere a presença de discriminação, levantando uma questão interessante sobre a normalização de comportamentos inadequados e o impacto deles nas mulheres na música.

Pergunta nº2 - Quais foram os maiores desafios que enfrentou ao longo da sua carreira como compositora?

A compositora critica implicitamente as políticas de apoio à maternidade em Portugal, destacando como as mulheres são penalizadas na carreira pela escolha de serem mães, revelando uma crítica estrutural mais ampla sobre as condições de trabalho para compositoras. Consequentemente, a observação de que poucas compositoras trabalham a tempo inteiro, e muitas têm de se dedicar ao ensino, levanta uma discussão importante sobre a valorização e viabilidade da profissão em Portugal.

Pergunta nº3 - Como percebe o espaço e visibilidade para as mulheres no cenário musical atual em Portugal?

Segundo Carla Oliveira, apesar do aumento de compositoras formadas, ainda existe uma visibilidade desigual entre compositores homens e mulheres.

“Estatisticamente e abordando todos os géneros musicais de 1928 a 2018 a Sociedade Portuguesa de Autores (SPA) tinha 1008 mulheres registadas como compositoras ou compositoras autoras e 8241 homens registados como compositores ou compositores autores – estes números denotam claramente a disparidade.”⁶

A entrevistada destaca o papel das redes sociais como uma plataforma alternativa de visibilidade, mas critica a baixa presença feminina nas salas de concerto, revelando

⁶ Ver resposta completa em Anexo I. Resposta das entrevistadas.

uma desconexão entre a visibilidade online e a realidade dos palcos. A menção de projetos como o *Musical Bounce Back* mostra uma via promissora de aumentar a visibilidade feminina na música para a compositora.

Pergunta nº4 - Quais compositoras portuguesas dos séculos XX e XXI considera mais influentes no repertório de canto e piano? Porquê?

Carla Oliveira destaca as compositoras Clotilde Rosa, Constança Capdeville, Francine Benoît e Berta Alves de Sousa como exemplos de maior relevância para o repertório de canto e piano. A sua resposta salienta que o repertório de canto e piano era uma das formações mais populares do século XIX, mas que houve um afastamento nas gerações seguintes, especialmente no século XXI.

“Assim, é de notar o afastamento que as seguintes gerações de compositoras tiveram para com esta formação e parece-me que esta questão contém em si uma reflexão importante a ser feita. Eu arriscaria dizer que por ser uma formação mais tradicional e a composição ser um campo fértil no que toca à experimentação e exploração de novas sonoridades, talvez tenha levado as compositoras a preferirem outras formações não tão convencionais em busca dessas diferentes sonoridades, que diferentes grupos instrumentais proporcionam. Porém, existem alguns exemplos como a compositora Fátima Fonte e a compositora Sofia Sousa Rocha.”⁷

Pergunta nº5 - Quais foram os principais temas e/ou motivações que inspiraram a sua obra?

Segundo a compositora, a sua principal motivação foi a narrativa emotiva dos nove poemas, com foco na prosódia e na carga emocional das palavras. Ela descreve como cada poema ditou o universo da obra, a análise da prosódia e do tratamento cuidadoso das palavras demonstra um estilo composicional que prioriza a integração harmoniosa entre a música e o texto, que se reflete na parte da performance.

Pergunta nº6 - Como é tratada a relação do texto e a música? Por que razão escolheu esse texto/poema?

A compositora explica que os poemas foram o ponto de partida para toda a composição, e que a escolha dos textos surgiu de um desafio proposto pelo poeta Élio

⁷ Ver resposta completa em Anexo I. Resposta das entrevistadas.

Oliveira, desejando que os poemas fossem cantados pela sua esposa, tornando uma fonte de inspiração adicional para a obra. Carla Oliveira reafirma o cuidado com a prosódia, refletindo m desejo de que o texto e a música coexistam em perfeita harmonia, destacando a sua abordagem sensível e detalhista na relação texto-música, focando-se na clareza do discurso e na transmissão emotiva.

Pergunta nº7 - Que tipo de interpretação espera que os músicos transmitam ao cantar/tocar a sua obra?

A compositora espera que a interpretação da sua música reflita a contemporaneidade e a carga emotiva dos poemas, mencionando que

“... a interpretação não pode ser a mesma com que se interpreta, por exemplo, o tonalismo de Bach ou Mozart. Penso que de uma forma geral, todas as compositoras intentam expressar o quotidiano, as angústias do século XXI, as redes sociais, a inteligência artificial, as alterações climáticas, a guerra na Ucrânia, o sexting e o streaming, ou seja, as idiosincrasias da nossa contemporaneidade. Os nossos ouvidos, com séculos de história da música em cima, tornaram-se mais exigentes e como tal, impera a procura de tendências estéticas que traduzam essas inquietudes.”⁸

Esta orientação estética é uma tentativa de demarcar a sua obra como parte da contemporaneidade. Ao enfatizar a carga emotiva dos poemas, a compositora espera que os intérpretes não executem apenas as notas, mas transmitam a profundidade das emoções que o texto carrega. A exigência de evitar o vibrato é um pedido estético que visa romper com tradições interpretativas, procurando um som mais cru e moderno.

Pergunta nº8 - Compôs mais alguma obra para canto e piano?

Carla Oliveira menciona que compôs uma peça intitulada “MMMMMMMMMMMM” para voz e piano e “Tríplico II” para voz feminina e ensemble, com poema de Herberto Helder, para além do ciclo “Flor de Amor”. Refere também ter outras peças para canto, mas para formações mais alargadas. O título peculiar “MMMMMMMMMMMM” sugere uma experimentação com a sonoridade das palavras e possivelmente com formas vocais pouco convencionais, destacando a compositora como uma artista que busca romper com os formatos tradicionais, criando obras que desafiam as convenções.

⁸ Ver resposta completa em Anexo I. Resposta das entrevistadas.

Pergunta nº9 - Que obras para canto e piano aconselha de outras compositoras portuguesas? Que contribuições trouxeram para o repertório de canto e piano em Portugal?

A compositora menciona Fátima Fonte com obras como “Cartas Portuguesas” e “Coração acordeão”, bem como Sofia Sousa Rocha. Ela observa que há um maior número de peças para canto e ensemble do que exclusivamente para canto e piano, citando exemplos como Ângela da Ponte e Isabel Soveral. Esta observação sublinha uma mudança no panorama composicional, esta tendência pode indicar uma busca por maior complexidade e diversidade sonora, algo que o piano sozinho pode limitar. Carla Oliveira implica que embora as obras existam, elas ainda não são suficientemente conhecidas ou integradas no repertório regular, o que sugere uma necessidade de maior divulgação e performance dessas obras para fortalecer a presença das compositoras no cenário musical.

Pergunta nº10 - O que acha que ainda é preciso para promover e valorizar mais o trabalho das compositoras portuguesas?

A compositora sugere várias ações como a educação do público sobre compositoras contemporâneas, repensar o modelo económico das salas de concertos, implementar quotas de género, incluir obras de compositoras vivas nos repertórios de ensino e maior visibilidade mediática. A crítica ao modelo económico atual, que privilegia compositores homens atuais e dos séculos passados, levanta uma questão importante sobre as prioridades nas programações de concertos.

“É importante frisar que as compositoras mulheres vivas estão no fim desta lista de escolhas programáticas, exatamente pelo fator monetário que tem de estar salvaguardado. Ora, a meu ver este modelo económico teria de ser repensado e a educação do público, seria a aposta mais acertada no sentido de haver mais equidade de género na área da música. Um outro aspeto a considerar no sentido de tornar a balança mais equilibrada seria o sistema de quotas na programação destas salas de concerto.”⁹

Assim, a compositora defende que o trabalho de composição deve ser visto como um investimento na cultura e economia do país, com apoios equivalentes aos dados a outras formas de investigação científica, ampliando o reconhecimento do valor artístico como um ativo nacional. A compositora menciona ainda programas de televisão e rádio

⁹ Ver resposta completa em Anexo I. Resposta das entrevistadas.

como potenciais veículos para aumentar a visibilidade das compositoras, referindo projetos apelativos como “Tudo menos Clássica” e “Encontro com a Beleza” do Martim Sousa Tavares.

Pergunta nº11 - Tem alguma informação adicional que gostaria de partilhar sobre este tema?

Nesta última resposta, Carla Oliveira enfatiza a relevância do tema, destacando a sensibilização para a questão de género na composição e a necessidade de renovar o repertório de canto e piano, com intuito de incentivar a produção de novas obras. A falta de repertório contemporâneo para canto e piano é vista pela compositora como um problema que precisa de atenção, sugerindo que a visibilidade das obras existentes pode incentivar outras compositoras a contribuir para este campo, ajudando a renovar e diversificar o repertório.

No final a compositora demonstra apreço pela inclusão das suas obras na dissertação, indicando o valor que atribui a estas iniciativas de pesquisa como formas de promoção e reconhecimento, evidenciando a importância do apoio académico e crítico na valorização das compositoras.

Em suma, as respostas de Carla Oliveira são informadas, refletidas e repletas de propostas concretas que vão para além da simples crítica, oferecendo uma visão de futuro onde a música, a igualdade e a inovação caminham juntas. Esta análise das respostas revela uma artista consciente das dinâmicas do mundo da música, especialmente no que se refere às dificuldades enfrentadas pelas mulheres compositoras em Portugal. A compositora não se limita a descrever o problema, mas apresenta soluções concretas e viáveis que podem ajudar a equilibrar as oportunidades.

Sofia Sousa Rocha

Pergunta nº1 - Enquanto mulher no mundo da música, como foi o seu percurso académico até chegar à carreira profissional?

A resposta oferecida pela compositora revela uma visão rica e multifacetada sobre os caminhos e desafios enfrentados por mulheres na música, revelando como o percurso é muitas vezes moldado por uma combinação de fatores pessoais, académicos e sociais.

Sofia Sousa Rocha menciona que apesar do gosto do pai pela música, o seu contacto com a música foi indireto, dado que a sua família não tinha raízes musicais. Aos 7 anos iniciou as aulas de piano e depois trocou para o violino no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga. O interesse pela composição surgiu durante o ensino secundário, influenciado pelas disciplinas específicas do curso. Na Escola Superior de Música de Lisboa, trabalhou com professores que influenciaram tecnicamente e esteticamente o seu trabalho. A baixa representatividade feminina mencionada revela um problema persistente na área da composição, que não se limita apenas à falta de interesse, mas reflete barreiras culturais e estruturais que desencorajam as mulheres a seguir esta carreira.

“O único aspeto que destaco relativamente à questão de ser mulher no mundo da música e particularmente na área da composição, tem exatamente a ver com o facto do número de alunas e, conseqüentemente, de compositoras ser bastante reduzido. Julgo que no meu ano de entrada do curso superior éramos apenas duas mulheres e apenas eu terminei o curso”¹⁰.

A necessidade de mudar de instrumento por falta de vagas e a baixa presença de mulheres no curso ilustram obstáculos estruturais no mundo da música que impactam a inclusão e o progresso das mulheres na área.

Pergunta nº2 - Quais foram os maiores desafios que enfrentou ao longo da sua carreira como compositora?

A compositora acredita que atualmente não há grandes assimetrias de oportunidade de carreira entre géneros, mas menciona que as mulheres podem, por vezes, beneficiar de iniciativas que procuram promover a representatividade de género. A maternidade é identificada como um desafio que pode impactar negativamente a carreira, destacando como as responsabilidades pessoais podem interferir significativamente no desenvolvimento profissional das mulheres, mesmo em ambientes que se dizem mais igualitários. A compositora refere que:

“Atualmente, sei que tenho um desafio maior que está relacionado com o facto de ser mãe de duas crianças pequenas. O desafio da parentalidade coloca alguns entraves ao

¹⁰ Ver resposta completa em Anexo I. Resposta das entrevistadas.

desenvolvimento da minha carreira como compositora, mas esta foi uma escolha que fiz e, por isso, acredito que o impacto vá diminuindo com o tempo.”¹¹

A reposta destaca a importância de políticas e apoios específicos que permitam melhor conciliação entre a vida pessoal e profissional, uma necessidade não exclusiva, mas particularmente relevante para mulheres no contexto artístico.

Pergunta nº3 - Como percebe o espaço e visibilidade para as mulheres no cenário musical atual em Portugal?

Sofia Sousa Rocha aborda a situação de forma crítica, afirmando que os problemas são mais estruturais e abrangentes do que exclusivamente relacionados com o género. A resposta foca-se na falta de políticas e apoio institucional para a música, o que transcende as questões de género, afetando todos os compositores. A citação que a compositora faz sobre o livro “Música e Poder” do professor António Pinho Vargas reforça a necessidade de uma compreensão mais ampla e educada sobre os desafios que permeiam a música portuguesa, destacando que o conhecimento e a reflexão teórica são essenciais para abordar essas questões.

Pergunta nº4 - Quais compositoras portuguesas dos séculos XX e XXI considera mais influentes no repertório de canto e piano? Porquê?

A compositora afirma que não sabe responder de forma específica a esta pergunta, mas menciona nomes como Constança Capdeville, Clotilde Rosa, Ana Seara, entre outras, como figuras destacadas na composição portuguesa. A resposta sugere que há um desconhecimento do trabalho das compositoras em áreas específicas, apontando para a necessidade de investigações mais aprofundadas e maior acesso a estas obras para todos os músicos.

Pergunta nº5 - Quais foram os principais temas e/ou motivações que inspiraram a sua obra?

A entrevistada explica que a ária analisada faz parte da ópera intitulada “Lugar Comum”, cuja temática central é a violência contra a mulher. A descrição da ária como um “grito contido” sugere uma profundidade emocional que vai além da narrativa, criando um espaço musical que reflete o desespero e a urgência da situação das vítimas,

¹¹ Ver resposta completa em Anexo I. Respostas das entrevistadas.

ênfatizando a capacidade da música de capturar e transmitir emoções complexas. A escolha do tema e a forma como é abordada, demonstram uma reflexão pessoal da compositora sobre a condição feminina, refletindo grandes preocupações que, infelizmente, ainda ecoam na sociedade atual.

Pergunta nº6 - Como é tratada a relação do texto e a música? Por que razão escolheu esse texto/poema?

A entrevistada explica que o texto da ária foi escrito por ela em conjunto com o libretista Mário João Alves, baseado no trabalho com utentes da Santa Casa da Misericórdia do Porto, mostrando um processo criativo inclusivo e socialmente comprometido. A estrutura formal da obra (ternária) é tradicional, mas a sua aplicação numa temática moderna reflete a habilidade da compositora de fundir convenções clássicas com temas atuais.

Pergunta nº7 - Que tipo de interpretação espera que os músicos transmitam ao cantar/tocar a sua obra?

A compositora espera que os músicos transmitam muita expressividade e alguma liberdade interpretativa ao executar a sua obra. Dar esta liberdade interpretativa aponta para uma flexibilidade no seu trabalho, permitindo que cada músico traga a sua própria visão e experiência para a obra.

Pergunta nº8 - Compôs mais alguma obra para canto e piano?

A entrevistada compôs uma canção intitulada “Mulher”, com texto de Yvette K. Centeno, para mezzo-soprano e piano (2020).

Pergunta nº9 - Que obras para canto e piano aconselha de outras compositoras portuguesas? Que contribuições trouxeram para o repertório de canto e piano em Portugal?

A entrevistada declara que desconhece obras para canto e piano de outras compositoras portuguesas, não oferecendo recomendações. Esta resposta destaca um problema significativo que tenho vindo a referir neste trabalho: a falta de conhecimento sobre o repertório de canto e piano composto por mulheres portuguesas, mesmo entre profissionais do meio. Esta falha é resultado da falta de visibilidade e documentação adequada das obras de compositoras, o que dificulta o acesso e a divulgação do seu trabalho.

Pergunta nº10 - O que acha que ainda é preciso para promover e valorizar mais o trabalho das compositoras portuguesas?

A compositora destaca que a desvalorização das compositoras não é um problema isolado, mas parte de uma questão mais ampla que afeta a música portuguesa em geral. A falta de apoio institucional e a ausência de obras de compositores portugueses nos programas das grandes salas refletem uma falha sistémica na valorização da produção musical nacional. Sem políticas culturais ativas e direcionadas, os compositores portugueses continuarão a enfrentar barreiras significativas para a visibilidade do seu trabalho, a compositora afirma que incentivos como concursos, encomendas de obras, residências artísticas e um maior compromisso das instituições em incluir obras nacionais nos seus programas são fundamentais.

Pergunta nº11 - Tem alguma informação adicional que gostaria de partilhar sobre este tema?

Não respondeu.

Para concluir, as respostas da entrevista à compositora Sofia Sousa Rocha revelam uma visão crítica e informada sobre o estado da música e da composição em Portugal. A compositora destaca a importância de uma educação inclusiva, políticas e apoio que valorizem a música nacional, e um esforço contínuo para corrigir as desigualdades de género históricas.

4. Apresentação e breve análise das obras escolhidas para o recital

4.1 “Flor de Amor” de Carla Oliveira

“Flor de amor” é um ciclo de nove canções compostas para voz (soprano) e piano, com base nos poemas de Élio Oliveira. Esta obra tem como tema o amor, e a compositora tinha como principal preocupação garantir que os poemas mantivessem sempre o seu ritmo, continuidade e fluidez natural. Para isso, realizou um trabalho cauteloso e minucioso em relação à prosódia das palavras, tanto que no processo de criação da música, estas serviram como material emocional. A obra demonstra-nos várias faces do amor, por vezes sombrio, denso, dilatado e profundo, pois este sentimento nunca é percebido de forma simples e unidimensional. Sempre sob essa perspetiva, a música reflete uma variedade de emoções, sentimentos e sensações complexas e contrastantes.

Por uma questão de logística e de tempo, apenas trabalhei e apresentei no meu recital quatro canções do ciclo, que foram:

- 1ª canção – “Crime de amor”
- 2ª canção – “Amor de papel passado”
- 4ª canção – “Sentido obrigatório”
- 6ª canção – “História de verdade”

Inicialmente, tinha escolhido outras duas canções para apresentar em vez da 4ª e da 6ª canção, mas ao trabalhar pessoalmente com a compositora, decidimos que seria mais proveitoso optar por estas duas canções, porque o texto conjugava melhor com as primeiras duas canções.

A 1ª canção intitulada de “Crime de amor” está em compasso ternário, o piano começa com uma introdução bastante melódica e expressiva apresentando um tema melancólico. O uso de tercinas e acordes jazzísticos são características predominantes que se distinguem na escrita da compositora. A relação da música com o texto é muito importante, geralmente o piano está em contraponto com a linha vocal e quase todas as intenções do texto são antecipadas pela linha do piano, seja ritmicamente ou melodicamente.



Figura 5

Nota. Imagem retirada da própria partitura.

No compasso 34 conseguimos identificar o uso da retórica¹², forma utilizada muitas vezes com o propósito de relacionar diretamente a palavra com a música.

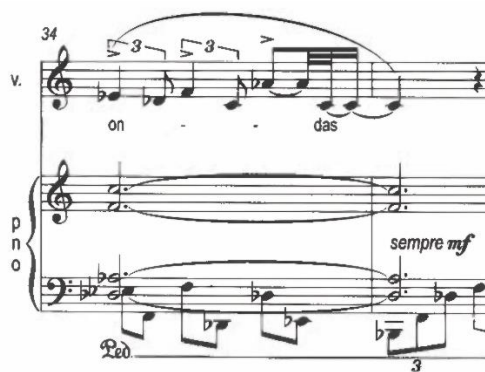


Figura 6

Nota. Imagem retirada da própria partitura.

Os poemas deste ciclo foram dedicados à mulher do poeta Sílvia Correia, que curiosamente é cantora e estreou este mesmo ciclo de canções. Através de uma visão poética, o poeta oferece-nos uma intensa dedicatória de amor através das suas palavras. Na primeira canção, o poema fala-nos de um crime cometido pelo sujeito poético, uma traição à natureza cometida por causa do amor. O poeta utiliza metáforas como “e o silêncio perfeito que o barulho do mar provoca” de modo a evocar uma sensação de tranquilidade e perfeição divina da natureza, para mais à frente contrastar com a natureza do Homem, neste caso do sujeito poético, que trai a natureza roubando jarros de flores para oferecer ao seu amor.

¹² Ver página 71, capítulo 1. *A Música Poética Regina Kato Justi, K. (2013). A música poética e a importância da retórica nas arias das cantatas sacras de Johann Sebastian Bach. Música Hodie, 9(3-Esp). <https://doi.org/10.5216/mh.v9i3-Esp.22002>*

A compositora utiliza muitas vezes os cromatismos para intensificar o sentido de certas palavras, como no caso das frases “os antúrios selvagens e lembrei-me do meu amor” e “traí a natureza”.



Figura 7

Nota. Imagem retirada da própria partitura.



Figura 8

Nota. Imagem retirada da própria partitura.

A segunda canção “Amor de papel passado” está em compasso binário simples, o piano apresenta um tema que nos lembra uma caixinha de música com o uso das duas mãos na clave de sol num registo mais agudo. Ao contrário da canção anterior, a voz é quem introduz as frases melódicas, seguido do eco do piano. Nesta canção o sujeito poético aborda o amor de uma maneira mais otimista, afirmando que o amor quando é recíproco, traz segurança e dá força à outra pessoa. Com isto em mente, a compositora usa cromatismos nos compassos 45/46/47, de modo a transportar-nos para o clímax da canção, onde o sujeito poético confessa que “passou a ter destino e norte, passou a estar seguro e forte” graças a ter encontrado o seu amor.



Figura 9

Nota. Imagem retirada da própria partitura.

A quarta canção “Sentido obrigatório” encontra-se em compasso binário, a linha vocal apresenta um movimento de valsa do início ao fim com o uso regular de dúins. Neste poema, o sujeito poético expressa que descobriu um caminho que o guiou até à sua casa, um caminho “como deve ser, com todas aquelas curvas”, onde ele se sente seguro e onde não é julgado. No final da canção, o sujeito poético confessa que essa casa é na verdade o seu amor “Encontrei o caminho de casa ou encontrei o amor?”.

Nos compassos 37/38/39 deparamo-nos novamente com o uso de retórica na escrita musical.



Figura 10

Nota. Imagem retirada da própria partitura.

A sexta e última canção “História de verdade” apresenta-se novamente em compasso binário simples, com a indicação no piano de *ritmo ad libitum*. A linha do piano inicia-se com a apresentação do tema tocado no interior do próprio piano, explorando os harmónicos das notas para criar uma atmosfera nostálgica que nos remete para as histórias e contos da nossa infância. Consequentemente, a linha vocal introduz esse mesmo tema

uns compassos mais à frente com o texto “Era uma vez uma princesa” dando início ao conto. Novamente o uso de acordes jazzísticos no piano e de cromatismos na linha vocal estão fortemente presentes na escrita da compositora.



Figura 11

Nota. Imagem retirada da própria partitura.



Figura 12

Nota. Imagem retirada da própria partitura.

Nos compassos 85/86/87 a compositora utiliza tercinas para descrever a sensação dos sentidos entorpecidos pelo amor, e os acordes do piano ficam estagnados para dar maior ênfase às palavras.



Figura 13

Nota. Imagem retirada da própria partitura.

Nesta canção, temos presente uma descrição implícita e sensual do sujeito poético em relação ao amor. Ao longo da canção, ele explica que todos os sentidos como o toque, o cheiro e a audição estão entorpecidos e alterados por causa da emoção, que lhe faz “estremecer o corpo”, acabando por confessar que o único sentido que não se altera é de facto o sabor, que lhe “sabe a amor”.

4.2 “Três canções tristes” de Francine Benoît

Esta obra é composta por três canções individuais, em que o tema comum entre elas é a tristeza/melancolia. As narrativas musicais e textuais das canções apresentam uma forma comum ABA’ com estrofes e refrão.

A 1ª canção intitulada de “Partindo-se” tem uma textura predominantemente homofónica, o piano assume ocasionalmente um papel mais contrapontístico, interagindo de uma forma mais complexa com a voz. O ritmo da linha vocal espelha a métrica do texto poético, com variações rítmicas destacando a expressividade das palavras. A harmonia incorpora acordes de sétima e nona criando uma sensação de tensão e resolução, adicionando profundidade emocional à linha vocal. A linha melódica fluída inclui saltos intervalares de quarta, quinta e oitava servindo para destacar certas palavras como “partem tam tristes” (salto de 5º, compasso nº 3)



Figura 14

Nota. Imagem retirada da própria partitura.

ou “cem mil vezes que da vida” (salto de 8º, compasso nº21), que criam um efeito dramático enfatizando a emoção pretendida do texto.



Figura 15

Nota. Imagem retirada da própria partitura.

O poema utilizado nesta canção é do poeta João Rodrigues de Castelo Branco, um militar nobre português, fidalgo da Casa Real e poeta humorista do século XV. O tema deste poema é o amor e a dor da separação. O poeta cria um efeito impressionista por aludir repetidamente aos olhos e ao choro. O poema recorre à repetição do adjetivo “tristes”, do advérbio “tam”, à aliteração “tristes”, “vistes” e à pronominalização “outros nenhuns por ninguém” para invocar uma tristeza quase material.

A 2ª canção intitulada de “Queixa” tem uma densidade textural mais significativa que as outras canções. A melodia consiste em frases longas e sustentadas, carregadas por modulações frequentes. O uso de cromatismos cria dissonâncias na textura, que preparam ou adiam as resoluções harmónicas, muitas vezes com acordes aumentados ou diminutos. A linha melódica constrói-se gradualmente para realçar vários clímax emocionais, onde as notas extremas, mais agudas ou mais graves, coincidem com momentos de maior intensidade do texto, como por exemplo “Tinha uma aureola de luz” (compassos nº19, 20 e 21),



Figura 16

Nota. Imagem retirada da própria partitura.

“má sorte” (compassos nº 30 e 31) e “da Morte” (compassos nº 33 e 34).



Figura 17

Nota. Imagem retirada da própria partitura.



Figura 18

Nota. Imagem retirada da própria partitura.

A compositora utiliza articulações como (*legatto e stacatto*) e dinâmicas contrastantes refletindo o conteúdo emocional que o texto necessita.

Ao longo da canção é notória um desenvolvimento gradual de tensão, que termina com o retorno à tonalidade original, o ritmo torna-se mais estável e conclusivo, que resolve nos últimos 8 compassos, proporcionando uma sensação de resignação e aceitação do tema.

O poema utilizado nesta canção é da autoria do poeta e historiador português do século XX António Sardinha. O poema espelha as emoções melancólicas e saudosistas do poeta, ele utiliza uma linguagem estrutural tradicional, com versos regulares e rimas refletindo a sua preferência por formas clássicas e a valorização da tradição literária portuguesa. Como a compositora menciona na sua partitura, esta “queixa” é feita ao filho do poeta, que teve o infeliz destino de morrer em criança. António Sardinha consegue pôr

em palavras a dor da perda de um filho, e Francine Benoît eleva essa crueldade intensa que o texto nos faz sentir através do canto quase recitado, dando-nos uma mistura de emoções fortes.

A 3^o e última canção deste ciclo é a mais impressionista de todas. A harmonia, que começa numa tonalidade menor, dá uso à politonalidade, a presença de acordes dissonantes e progressões harmónicas inesperadas são exploradas de forma a criar atmosferas e paisagens sonoras. Por sua vez, a melodia é mais linear e desenvolve-se de maneira mais gradual. A repetição de motivos melódicos é usada para criar um senso de persistência e desolação, enquanto o ritmo é mais livre, permitindo uma interpretação mais expressiva.

A linha vocal alterna entre secções mais metrificadas e passagens que contêm um carácter mais de recitativo, por exemplo, os primeiros compassos começam com uma introdução livre quase improvisada, antes de estabelecer o ritmo certo da canção. Depois dos 2 grandes momentos de clímax nos compassos nº16 e 33, a linha melódica movimenta-se descendentemente através de cromatismos anunciando a aceitação da tristeza. O ritmo torna-se conseqüentemente mais estável e conclusivo, com acordes sustentados no piano que acompanham a última frase do cantor.

O poema utilizado nesta canção é da autoria do poeta português António Nobre do século XX, e tem como tema o amor e a dor. Trata-se de uma comunicação íntima com o coração, o sujeito poético sugere um diálogo ou até mesmo um monólogo interno onde o poeta exprime as suas angústias em relação à vida. António Nobre utiliza uma linguagem sóbria, evitando ornamentos excessivos em prol de uma expressão direta e sincera. A relação entre o poema e a música origina uma canção introspectiva e emocionalmente complexa, que exige do cantor e do pianista uma abordagem sensível e atenta aos diversos detalhes técnicos e expressivos.

4.3 “Canções sobre poemas de Luís de Camões” de Berta Alves de Sousa

Ao longo da sua carreira, Berta Alves de Sousa compôs mais de 30 canções para voz e piano, incluindo harmonizações de melodias tradicionais. Na sua obra vocal, destaca-se um forte compromisso com a originalidade criativa, caracterizada por

influências do impressionismo, do neomodalismo e da politonalidade. As suas composições encontram-se em vários acervos institucionais, bem como em acervos privados¹³.

Como consta nas notas editoriais de Ana Barros do livro de partituras “Canções sobre poemas de Luís de Camões”, este conjunto de canções de Berta Alves de Sousa não foi originalmente concebido como um ciclo, tratando-se assim de uma antologia. As canções foram reunidas pelo facto comum de serem baseadas em poemas de Luís de Camões, ou, no caso de “De amor escrevo, de amor trato e vivo”¹⁴, de poema atribuído ao poeta.

A primeira canção “A fonte dos amores” composta em 1965 baseia-se na trágica história de amor de Inês de Castro, uma dama da corte, e do infante D. Pedro I. Segundo os Lusíadas, as ninfas (divindades femininas da mitologia grega) teriam chorado, por longo tempo, a morte de Inês e as lágrimas viraram uma fonte de água pura, batizada de Fonte dos Amores. Com um ritmo lento e de carácter nostálgico, a música de Berta Alves de Sousa introduz expressivamente a história utilizando a linha vocal como narradora, através de uma espécie de recitativo lento.

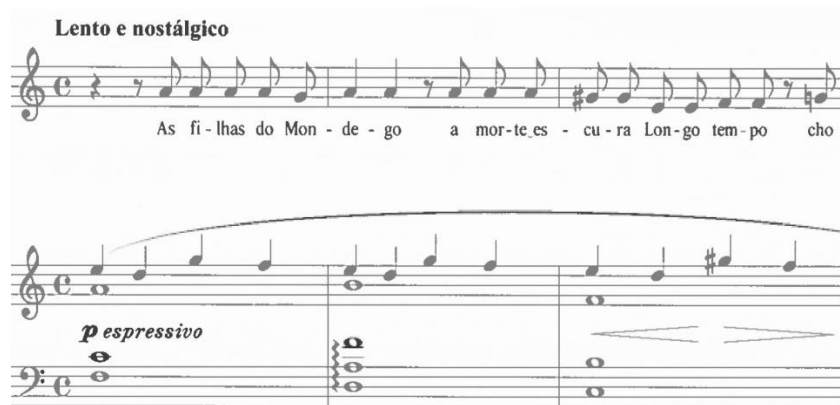


Figura 19

Nota. Imagem retirada da própria partitura.

Na primeira parte da canção, o acompanhamento do piano cinge-se apenas a acordes estáticos e longos em dinâmica de piano, com a mão direita a acompanhar os movimentos de linha vocal, retratando assim a parte trágica e nostálgica do amor proibido.

¹³ Ver página III da partitura *Canções sobre poemas de Luís de Camões, para piano e voz, Berta Alves de Sousa*, AVA, Edição crítica de Ana Barros inserida nas publicações do projecto “Euterpe unveiled: Women in Portuguese musical creation and interpretation during the 20th and 21st centuries” (PTDC/CPC-MMU/3559/2014)

¹⁴ Ver páginas 145/146 do artigo Fardilha, S. L. (2014) A poesia do Conde de Matosinhos. *Península: revista de estudos ibéricos*, vol. 2 (2005)

Na segunda parte (a partir do compasso 16) com a indicação *un poco più animato*, o piano assume um caráter mais animado e de dança, com a mão direita sempre em *pizzicato*, ilustrando as ninfas, e com a linha vocal agora num papel mais secundário, também mais animado, mas sem deixar a nostalgia para trás.



Figura 20

Nota. Imagem retirada da própria partitura.

O último sistema da canção apresenta-nos uma modulação contínua nos acordes do piano, com a linha vocal estendendo melodicamente a palavra “Amores”, terminando a canção com uma mistura da nostalgia da tragédia com o motivo de *pizzicato* das ninfas.



Figura 21

Nota. Imagem retirada da própria partitura.

A segunda canção “Sete anos de Pastor” baseia-se num dos sonetos camonianos mais famosos do autor. Este soneto aborda a persistência no amor, ilustrada pela breve narração da história bíblica de Jacob. Num processo único de adaptação poética da sua inspiração, Jacob destaca-se como uma figura que supera todos os obstáculos para conquistar a pessoa amada.

Na primeira parte da canção, Berta Alves de Sousa apresenta o tema pastoril na tonalidade de lá menor, dando um movimento tranquilo e expressivo à parte do piano, resultando numa atmosfera melancólica para a entrada da voz. Sempre que o sujeito poético se refere à sua amada, a compositora dá especial atenção às palavras dando-lhes um movimento ritmo e melódico que se fazem destacar.



Figura 22

Nota. Imagem retirada da própria partitura.

Na segunda parte da canção (a partir do compasso 33), a música ganha outro balanço passando a estar em compasso ternário, contrastando com o quaternário do início, e o uso de cromatismos é regularmente associado às palavras mais amargas do sujeito poético como “triste”, “negada” e “pastora”.

No final da canção, o discurso narrativo do sujeito poético é interrompido, num determinado verso (a partir do compasso 47), para inserir a voz de uma personagem.

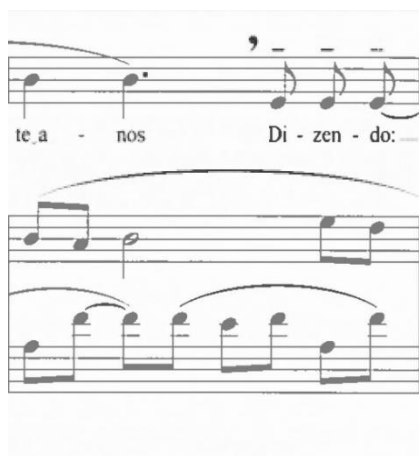


Figura 23

Nota. Imagem retirada da própria partitura.

Segundo diz Ana Barros na sua edição crítica sobre a terceira canção “De amor escrevo, de amor trato e vivo”:

“Esta poderá ter sido a canção que mais vezes foi interpretada durante a vida de Berta Alves de Sousa, já que, no espólio da compositora na Biblioteca do Conservatório de Música do Porto, se encontram vários programas dos quais a canção faz parte.”¹⁵

Existem três manuscritos desta canção, dois pertencem ao acervo privado de João Mendes dos Santos e outro à coleção do Maestro Ivo Cruz, que se encontra na Biblioteca da Universidade Católica Portuguesa do Porto. A versão utilizada nesta antologia foi uma digitalização do manuscrito da própria compositora, em mi menor.

Pode-se afirmar que esta canção está dividida em 3 partes, nas quais a compositora explora momentos importantes do poema para expressar musicalmente as emoções do sujeito poético. A primeira parte vai do compasso 1 até ao compasso 16, onde começa por apresentar o tema lentamente em estilo recitativo, estilo que já foi apresentado anteriormente noutra canção. A compositora utiliza movimentos ascendentes na linha vocal quando o sujeito poético se refere à mensagem central: o amor não correspondido.

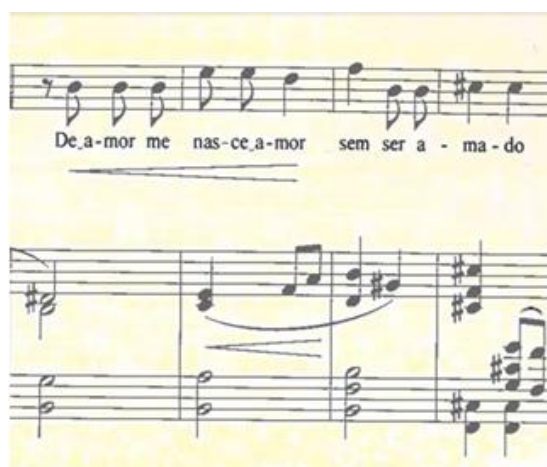


Figura 24

Nota. Imagem retirada da própria partitura.

A segunda parte vai do compasso 17 ao compasso 49, onde a linha vocal começa a tomar uma posição mais melódica à medida que a canção desenvolve. No compasso 36,

¹⁵ Ver página VI da partitura *Canções sobre poemas de Luís de Camões, para piano e voz, Berta Alves de Sousa*, AVA, Edição crítica de Ana Barros inserida nas publicações do projecto “Euterpe unveiled: Women in Portuguese musical creation and interpretation during the 20th and 21st centuries” (PTDC/CPC-MMU/3559/2014)

o piano reage à intenção do sujeito poético utilizando uma tessitura mais grave e movimentos mais estáticos, acentuando a sensação de frustração expressa no poema.



Figura 25

Nota. Imagem retirada da própria partitura.

A terceira parte começa no compasso 50, e vai até ao final da canção. Nesta última parte, a música adota um tom conclusivo, em que o sujeito poético reconhece que manter esperanças num amor distante só causa sofrimento e desilusão. É curiosamente no final da canção que a canção atinge o seu clímax com a frase “Ao perto vivifica, ao longe mata”.



Figura 26

Nota. Imagem retirada da própria partitura.

A última canção da antologia intitulada “Vos teneis mi corazón” é uma redondilha maior, com sete sílabas métricas (heptassílabos)¹⁶, que confere ao poema uma musicalidade fluída e rítmica. O tema principal desta redondilha é o amor típico cortês, onde o sujeito poético expressa que entregou totalmente o seu coração à pessoa amada. A

¹⁶ Ver artigo Rodrigues, M. M. (sem data). Considerações sobre as redondilhas camonianas. Periódico UFF. <https://periodicos.uff.br/criticatextual/article/download/50189/29230/172091>

submissão ao amor é um traço comum na poesia amorosa renascentista, em que o amante se apresenta como um vassalo que serve a sua amada.

Como Ana Barros afirma nas suas notas editoriais:

“Embora existam algumas diferenças entre as duas fontes abaixo listadas, a escolha da versão de referência para esta antologia recaiu na partitura editada em 1950 pela Casa Moreira de Sá, que se presume ter sido supervisionada pela compositora.”¹⁷

A compositora conjugou a poesia lírica com o lado moderno da sua música, resultando numa canção dissonante intensa, mas muito simples e direta.

A canção começa com um movimento animado de tercinas contra colcheias no piano, indicando a excitação do sujeito poético, que se reflete depois na entrada da voz, também com tercinas. Este movimento vai acalmando à medida que o sujeito poético introduz uma fala:



Figura 27

Nota. Imagem retirada da própria partitura.

Uns compassos mais à frente, a compositora descreve musicalmente de maneira muito sedutora a descrição que o sujeito poético faz sobre os olhos da amada.

¹⁷ Ver página V da partitura *Canções sobre poemas de Luís de Camões, para piano e voz, Berta Alves de Sousa*, AVA, Edição crítica de Ana Barros inserida nas publicações do projecto “Euterpe unveiled: Women in Portuguese musical creation and interpretation during the 20th and 21st centuries” (PTDC/CPC-MMU/3559/2014)



Figura 28

Nota. Imagem retirada da própria partitura.

O coração, como símbolo central do poema, é uma metáfora clássica do amor, da paixão e da vulnerabilidade humana. Ao dizer que a amada possui coração, o sujeito poético sugere que está totalmente à mercê dela, refletindo uma visão do amor como uma força inevitável e arrebatadora, presente em muitos poemas renascentistas.

Assim, a canção termina precisamente com a declaração do sujeito poético à sua amada dizendo “Vós tenéis mi corazón.”



Figura 29

Nota. Imagem retirada da própria partitura.

4.4 “Guardo a minha vida numa mala” de Sofia Sousa Rocha

A ária “Guardo a minha vida numa mala” integra-se na ópera “Lugar Comum” de Sofia Sousa Rocha, encomendada pelo Quarteto Contratempus em 2020. Esta ópera, que foi criada no âmbito de um projeto da Misericórdia do Porto, com libreto de Mário Alves e encenação de António Durães, dá voz às inúmeras mulheres que sofreram e continuam a sofrer de violência doméstica. A obra visa consciencializar o espectador contando a história da vida de uma mulher, já morta, descrevendo as várias fases da mesma, até ao momento em que ela deixou de existir.

Durante 36 meses, várias vertentes artísticas de uma ópera foram exploradas com crianças, jovens, pessoas com deficiência, idosos, vítimas de violência doméstica e pessoas em emergência social. Realizaram-se 25 miniprojetos para desconstruir conceitos de violência contra as mulheres, criando fragmentos artísticos que culminaram num espetáculo final de ópera. A abordagem centrou-se na capacitação dos grupos envolvidos, aumentando o reconhecimento social do seu valor e capacidade, diminuindo a sua vulnerabilidade. Os miniprojetos de escrita criativa, percussão, cenografia, multimédia e figurino produziram conteúdos artísticos através de processos participativos, alimentando o projeto de Ópera. Os resultados foram partilhados com outros públicos, ampliando o impacto de cada iniciativa.

A Misericórdia do Porto estabeleceu uma parceria com o "Quarteto Contratempus", que foi fundado em 2008 por estudantes da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE), e é composto por Soprano, Clarinete, Violoncelo e Piano, representando diferentes elementos da música orquestral. A missão do quarteto é valorizar a investigação e a experimentação artística, utilizando tecnologia em Ópera de Câmara, Multimédia e Música de Câmara, envolvendo as comunidades e promovendo a música de compositores portugueses.

A estreia da ópera "Lugar Comum" ocorreu a 25 de novembro de 2022, Dia Internacional pela Eliminação da Violência contra as Mulheres, no Teatro Municipal do Porto - Rivoli. Este evento convidou a comunidade a envolver-se e a refletir sobre as problemáticas da violência contra as mulheres.

Respetivamente à ópera em si, ela está dividida por 8 quadros:

I – Introitus, Morte I – Cápsula Consolação

II – Kyrie, culpa – Cápsula perfuração

III – Dies irae, violência - Cápsula literatura (eletrónica)

IV – Offertorium, perfume - Cápsula frio

V – Sanctus, violência II

VI – Benedictus, purificação – Cápsula guardo a minha vida numa mala – Cápsula em verdade nos disse

VII – Agnus Dei, Luz branca

VIII – Libera Me, Morte II

Como se pode observar pela descrição de cada quadro apresentado, a ópera tem uma linha de tensão que vai crescendo gradualmente desde o momento em que é anunciado que a personagem “Ela” está morta, até ao momento em que se termina de contar a sua história. Esta obra tem um grau de complexidade e profundidade bastante elevadas, não só pela mensagem trágica que transmite, mas também pela escrita musical e texto. A ária “Guardo a minha vida numa mala” é o único momento da ópera que só tem piano e voz.

A compositora deu especial atenção a esta ária de uma maneira simples e sóbria, de modo a tornar clara a mensagem que queria transmitir. É a primeira vez que a personagem “Ela” tem foco, contando diretamente ao espectador a sua história.

Esta ária está dividida em três momentos muito claros, 1º momento do compasso 1 ao 32, 2º momento do compasso 32 ao 50 e o 3º momento do compasso 50 ao 79.

No 1º momento, como consta na partitura, a indicação que a compositora nos apresenta é “Tranquilo, muito expressivo”. O piano faz a introdução em compasso quaternário na nota ré central. De seguida evolui para um cluster de notas no terceiro compasso e os próximos 3 compassos são uma espécie de progressão dos anteriores, com intervalos espaçados, ascendente na mão direita e descendente na mão esquerda, criando uma grande amplitude sonora dando um efeito dramático, como um eco trágico do futuro.

A partir do sétimo compasso, o carácter muda para uma valsa desanimada na clave de fá com a dinâmica de p (piano). Após 4 compassos de valsa, a voz aparece num registo médio, sem grande complexidade rítmica, quase como se a personagem estivesse a

sussurrar a sua história, sem grande encorajamento. A frase vai crescendo à medida que a personagem descreve a sua história, com o piano a enfatizar a linha vocal na clave de sol. No compasso 18 ambas as partes crescem para realçar a frase “Andará a sorte sempre de fugida?”, primeiro momento em que a personagem confessa o dilema da sua história.

No 2º momento, a parte do piano deixa de ser em compasso ternário de valsa e volta aos acordes estáticos do quaternário apresentado no início, quando a personagem começa a descrever a situação da vida que tem “A casa onde vivo, a mala que tenho” e ressalta a vida que anseia ter “A vida que busco da vida que venho”.

No 3º momento, a compositora volta ao tempo de valsa e a linha vocal repete novamente o texto da 1º parte, mas desta vez uma oitava acima, onde cresce gradualmente no compasso 58, atingindo o seu clímax no penúltimo sistema da ária (compassos 62-65), com a nota mais aguda na palavra “busco”, terminando com um movimento descendente com a frase “Da vida que venho”. O piano vai gradualmente desvanecendo a valsa até aos últimos compassos, suspendendo as últimas notas, de forma semelhante ao início da ária.

5. Outras obras para canto e piano de compositoras portuguesas dos séculos XX e XXI

Este capítulo do meu trabalho serve para apresentar algumas obras para canto e piano de outras compositoras portuguesas que fui encontrando ao longo do meu trabalho de investigação, de modo a dar a conhecer mais repertório feminino português.

Maria de Lourdes Martins (1926-2009)

- “Liberdade”, 1985, barítono e piano
- “Busque amor novas artes”, 1980, Luís de Camões, soprano e piano
- “4 poemas de José Pinto de Miranda” op.11 ciclo de 3 canções, 1955, José Pinto de Miranda

Clotilde Rosa (1930-2017)

- “Complexidades”, ciclo de 3 canções, 2001, texto João Franco, soprano e piano

- “Quiet fire” ciclo de 3 canções, 1999, texto Armando Silva Carvalho, soprano e piano

- “Glosas Próprias”, 1998, Luís de Camões, soprano e piano

- “A voz da Tília”, 1991, Florbela Espanca, soprano e piano

Constança Capdeville (1937-1992)

- “La prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France”, 1989, texto Blaise Cendrars, soprano piano

- “Transparências em prata”, 1988, soprano e piano

- “L’Heure Blanche” op.9, 1958, soprano e piano

- “Cantilena quase”, 1964, soprano, barítono e piano

- “2 redondilhas de Camões” op.2, 1957, texto de Luís de Camões, soprano e piano

Fátima Fonte (1983)

“Cartas Portuguesas”, 2020, texto de Mariana Alcoforado, soprano e piano

“Coração acordeão”, 2019, texto de Alexandre O’Neill, soprano e piano

Solange Azevedo (1995)

“Um simples pensamento”, 2022, texto de Eugénio de Andrade, soprano e piano

Conclusões

Esta investigação ajudou-me a ampliar o meu conhecimento sobre o repertório feminino português, proporcionando-me recursos valiosos que irei certamente dar uso durante a minha carreira enquanto cantora portuguesa. Não só foi interessante descobrir que há tanto repertório interessante para canto e piano, como foi uma experiência gratificante descobrir tantas compositoras extraordinárias que tiveram carreiras notórias, mesmo com os impedimentos da questão de género da sua altura. Atualmente, já não sentimos tanto esse peso em relação à questão de género em Portugal, mas ainda assim existe uma falha no sistema que nos impede de aceder a diverso repertório feminino português (como antigamente a maior parte das composições não chegavam a ser publicadas, muita música acabou por ficar esquecida).

Gostava que com este trabalho as pessoas tivessem mais coragem e arriscassem explorar repertório diferente, que começassem a incluir nos seus estudos musicais obras que foram mencionadas neste trabalho, e não só, de modo a partilhar a palavra e o conhecimento. Numa sociedade em que estamos expostos a variadíssimos tipos diferentes de música, muita dela fornecida a um ritmo alucinante através das redes sociais como o tiktok, instagram, twitter, etc., acho que seria importante desacelerarmos um bocado e pensarmos em valorizar mais não só a música portuguesa em geral, mas principalmente a música portuguesa feminina. Como nos séculos anteriores muitas mulheres compositoras não tiveram oportunidade de tornar o seu trabalho público, cabe à nossa geração reconhecermos esse mérito divulgando os seus trabalhos através da investigação, incluindo mais repertório feminino português nas salas de concerto, repensar na abordagem pedagógica nos Conservatórios e Academias, etc.

As entrevistas que realizei para este trabalho revelam que ainda há um longo caminho a percorrer, mas estou convicta de que esse esforço será recompensador e terá grande valor para a cultura em Portugal.

Bibliografia/Webgrafia

Barros, A. (2018). Canções sobre poemas de Luís de Camões, Para canto e piano, Berta Alves de Sousa. Edição crítica de Ana Barros inserida nas publicações do projecto “Euterpe unveiled: Women in Portuguese musical creation and interpretation during the 20th and 21st centuries” (PTDC/CPC-MMU/3559/2014), financiado por fundos FEDER através do Programa Operacional Competitividade e Internacionalização – COMPETE 2020, e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projecto POCI-01-0145-FEDER-016857.

Cardim, V.C. (1999). A moda em Portugal no limiar do século XX, Faces de Eva, nº1-2. <https://repositorio.iscteuiul.pt/bitstream/10071/3482/2/corpo%20texto%20e%20anexos.pdf>

Coelho, F. I. (2023). Mulheres na vida musical portuguesa: A preparação de uma exposição a partir do arquivo do Museu Nacional da Música. Relatório de Estágio de Mestrado em Ciências Musicais – Musicologia Histórica. Repositório Universidade Nova de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10362/167325>

Fardilha, S. L. (2014). A poesia do Conde de Matosinhos. Península: revista de estudos ibéricos, vol. 2 (2005). <https://hdl.handle.net/10216/8478>

Ferreira, V, (abril 1987). A Mulher na Sociedade Portuguesa - Visão histórica e perspectivas actuais. Actas do Colóquio realizado em Coimbra de 20 a 22 de Março de 1985, Coimbra, Instituto de História Económica e Social - Faculdade de Letras, 1986, 2 vols., 924 págs. <https://hdl.handle.net/10316/37898>

Green, L. (2001). Música, género y educación, Madrid: Morata https://edmorata.es/wpcontent/uploads/2022/01/GREEN.-Musica-genero_prw.pdf

H.L. Braga. (2021). Para a Historiografia das Maestras em Portugal: mulheres maestras sob ditadura (1926-1974). Hodie, vol. 21

Leal, I. (1986). Os papéis tradicionais femininos: continuidade e ruturas de meados do século XIX a meados do século XX, A Mulher na Sociedade Portuguesa. Visão histórica e perspectivas actuais (Atas do colóquio de 20-22 de Março de 1985), vol.II, Coimbra: Instituto de História Económica e Social Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Rodrigues, M. M. (sem data). *Considerações sobre as redondilhas camonianas*. Periódico UFF. <https://periodicos.uff.br/criticatextual/article/download/50189/29230/172091>

ANEXO 1. Guião da entrevista e respostas das compositoras

Guião da entrevista às compositoras Carla Oliveira e Sofia Sousa Rocha para integrar na dissertação de mestrado em Interpretação Artística, variante de canto - Ana Rosa.

Guião da entrevista - (informal)

Tema: “Obras para canto e piano escritas por compositoras portuguesas dos séculos XX e XXI”

Objetivo: Entender a contribuição das compositoras para o repertório de canto e piano feminino português, compreendendo as suas repercussões, desafios e impacto das suas obras.

Introdução: O meu nome é Ana Rosa, sou aluna de canto do último ano de mestrado em Interpretação Artística na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE).

Contextualização do tema: A questão de género no estudo da arte musical ainda precisa de ser abordada no século XXI para equilibrar o conhecimento de repertório de compositores e compositoras na formação dos músicos. Perante este problema, decidi aprofundar o meu conhecimento sobre o repertório português feminino, destacando a necessidade de um repertório mais equilibrado nos Conservatórios e Academias para enriquecer a formação dos alunos de canto. Com isto, pretendo reunir o máximo de informação e bibliografia relevantes para apresentar um trabalho que divulgue novo repertório e partilhe a história de mulheres compositoras do nosso século.

Nota: Esta é uma entrevista informal e flexível, sem restrição de respostas ou perguntas que surjam perante as questões apresentadas. A entrevista pode ser realizada presencialmente, online ou por escrito, consoante a disponibilidade da entrevistada. Caso a entrevista seja presencial ou online, tenciono realizar uma gravação áudio durante a entrevista de modo a facilitar a minha recolha de dados para a análise das informações, caso tenha a devida autorização.

Perguntas

Pergunta 1 – Enquanto mulher no mundo da música, como foi o seu percurso académico até chegar à carreira profissional?

Pergunta 2 - Quais foram os maiores desafios que enfrentou ao longo da sua carreira como compositora?

Pergunta 3 – Como percebe o espaço e visibilidade para as mulheres no cenário musical atual em Portugal?

Pergunta 4 - Quais compositoras portuguesas dos séculos XX e XXI considera mais influentes no repertório de canto e piano? Porquê?

Relativamente à sua obra que estudei e executei no meu recital final de mestrado:

Pergunta 5 – Quais foram os principais temas e/ou motivações que inspiraram a sua obra?

Pergunta 6 – Como é tratada a relação do texto e a música? Por que razão escolheu esse texto/poema?

Pergunta 7 - Que tipo de interpretação espera que os músicos transmitam ao cantar/tocar a sua obra?

Pergunta 8 – Compôs mais alguma obra para canto e piano?

Pergunta 9 - Que obras para canto e piano aconselha de outras compositoras portuguesas? Que contribuições trouxeram para o repertório de canto e piano em Portugal?

Pergunta 10 – O que acha que ainda é preciso para promover e valorizar mais o trabalho das compositoras portuguesas?

Pergunta 11 – Tem alguma informação adicional que gostaria de partilhar sobre este tema?

Conclusão e agradecimentos: Posteriormente a esta entrevista, irei passar à realização da análise das informações concedidas pelas entrevistadas. A entrevista e respetiva análise vão ser somente apresentadas na minha dissertação de mestrado, e comentadas posteriormente na defesa do projeto artístico.

Expresso a minha gratidão às compositoras entrevistadas, Carla Oliveira e Sofia Sousa Rocha, pela disponibilidade e tempo que dedicaram a participar neste meu projeto de dissertação de mestrado em Interpretação Artística, variante de canto.

Resposta por escrito da entrevista – Carla Oliveira

Tema: “Obras para canto e piano escritas por compositoras portuguesas dos séculos XX e XXI”

1. Enquanto mulher no mundo da música, como foi o seu percurso académico até chegar à carreira profissional?

Ingressei no Conservatório de Música do Porto, na classe de Análise e Técnicas de Composição com o professor Fernando Lapa e estas aulas com este professor em específico foram um verdadeiro despertar para a composição. Prossegui os estudos na Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo (ESMAE) onde a música

eletroacústica e eletrónica teve um grande impacto em mim. Mais tarde, tirei o mestrado em ensino de música, variante composição, na Universidade de Aveiro.

Durante todo o percurso académico e enquanto mulher sempre tive colegas e professores muito justos e cordiais, houve um ou outro comentário menos apropriado, mas nada relevante. No entanto, o início e decorrer da carreira profissional foram muito difíceis de conciliar entre a escrita, a maternidade e a docência.

2. Quais foram os maiores desafios que enfrentou ao longo da sua carreira como compositora?

O maior desafio foi sem dúvida conseguir tempo. Tempo para escrever, o tempo de ser mãe, o tempo de ser esposa, gerir uma casa e o tempo exigido pela docência.

Não deixa de ser curioso refletir que Portugal lamenta o facto de ter uma população envelhecida, todavia, as mulheres que contribuem para o crescimento da natalidade são penalizadas na sua carreira. Portanto, não admira que muitas optem por colocar de parte a maternidade. Assim, conseguir atender a todas estas demandas e ainda conseguir ter tempo para escrever, foi indubitavelmente o maior desafio.

Isto porque no nosso país são raras as compositoras que exercem a sua profissão a tempo inteiro, a maior parte vê-se obrigada a congregar a docência para conseguir pagar as contas do fim do mês e esta realidade é pouco comum noutras profissões.

3. Como percebe o espaço e visibilidade para as mulheres no cenário musical atual em Portugal?

Em termos de espaço, a percentagem de compositoras ainda não é equitativa, até pelo peso histórico focado no compositor homem. Estatisticamente e abordando todos os géneros musicais de 1928 a 2018 a Sociedade Portuguesa de Autores (SPA) tinha 1008 mulheres registadas como compositoras ou compositoras autoras e 8241 homens registados como compositores ou compositores autores - estes números denotam claramente a disparidade. Apesar disto, existem cada vez mais compositoras a sair das licenciaturas e mestrados das escolas/universidades superiores de música, o que não deixa de ser um sinal promissor. Em contrapartida, a visibilidade atualmente é muito maior, graças ao advento da internet e das redes sociais. É um recurso maravilhoso onde as compositoras podem expor o seu trabalho e, felizmente, muitas delas são bastante proactivas neste sentido. Apesar do trabalho ser mais ouvido virtualmente, a visibilidade

das compositoras nas salas de concerto é extremamente reduzida, em algumas salas, até chega a ser nula.

Em contrapartida, vê-se também mais trabalho colaborativo, mais associações e projetos independentes que têm como intuito mitigar a falta de visibilidade das compositoras e suas obras. Por exemplo, recentemente, a convite do compositor/professor Pedro Junqueira Maia participei no Musical Bounce Back que é um projeto europeu que trabalha para a igualdade de género na música, encabeçado por Nathalie Nêgro.

4. Quais compositoras portuguesas dos séculos XX e XXI considera mais influentes no repertório de canto e piano? Porquê?

As compositoras Clotilde Rosa, Constança Capdeville, Francine Benoît e Berta Alves de Sousa serão provavelmente os exemplos com maior relevância para esta formação. Todavia, os exemplos são cada vez mais escassos à medida que nos aproximamos dos anos 20 do século XXI. Importa salientar que esta era uma das formações mais em voga do século XIX (no que concerne à história da música ocidental). Assim, é de notar o afastamento que as seguintes gerações de compositoras tiveram para com esta formação e parece-me que esta questão contém em si uma reflexão importante a ser feita. Eu arriscaria dizer que por ser uma formação mais tradicional e a composição ser um campo fértil no que toca à experimentação e exploração de novas sonoridades, talvez tenha levado as compositoras a preferirem outras formações não tão convencionais em busca dessas diferentes sonoridades, que diferentes grupos instrumentais proporcionam. Porém, existem alguns exemplos como a compositora Fátima Fonte e a compositora Sofia Sousa Rocha. O que se verifica é um maior número de peças para canto e ensemble, como é o caso, das compositoras Ângela da Ponte e Isabel Soveral.

5. Quais foram os principais temas e/ou motivações que inspiraram a sua obra?

A principal motivação foi a narrativa emotiva inerente aos nove poemas. Cada um dos poemas ditou o universo e a ambiência de todo o ciclo. A preocupação primordial foi que os poemas nunca perdessem o seu fluxo, o seu discurso, o seu natural fluir, quando cantados. Assim, foi encetado um tratamento muito cauteloso no que concerne a prosódia da palavra. A palavra foi assim o material emotivo para a pintura sonora. Por vezes, sombrio, denso, rarefeito, profundo, porque não se sente o amor a preto e branco. Sempre sob este signo, a música retrata esse espectro de desencontradas emoções, sentimentos e sensações.

6. Como é tratada a relação do texto e a música? Por que razão escolheu esse texto/poema?

Neste caso particular, os poemas foram o mote de toda a música. Seja pela prosódia ou pela sua função emotiva.

Não foi bem uma escolha minha, mas antes um desafio colocado pelo poeta Élio Oliveira, que tinha o desejo de os oferecer à sua esposa. Convém contextualizar que a sua esposa é uma soprano e a pretensão do poeta além de escrevê-los tendo-a como musa inspiradora, era que estes fossem posteriormente cantados por ela. No fundo, esta história de amor foi também uma fonte de inspiração para a composição da narrativa musical.

7. Que tipo de interpretação espera que os músicos transmitam ao cantar/tocar a sua obra?

Embora as canções possam ser catalogadas como neo-tonais/neo-modais, a verdade é que a interpretação não pode ser a mesma com que se interpreta, por exemplo, o tonalismo de Bach ou Mozart.

Penso que de uma forma geral, todas as compositoras tentam expressar o quotidiano, as angústias do século XXI, as redes sociais, a inteligência artificial, as alterações climáticas, a guerra na Ucrânia, o sexting e o streaming, ou seja, as idiossincrasias da nossa contemporaneidade. Os nossos ouvidos, com séculos de história da música em cima, tornaram-se mais exigentes e como tal, impera a procura de tendências estéticas que traduzam essas inquietudes.

Nesta linhagem, existe na partitura uma nota ao intérprete muito relevante para mim, que tem a ver com uma viragem estética, relacionada com o que falei atrás sobre a busca de novas e diferentes sonoridades, essa nota pede à cantora/cantor que não execute vibrato, principalmente nas notas longas. Ora, eu estou consciente que o vibrato é um recurso inerente a qualquer cantor até para dar sustentação à afinação. No entanto, quando executado remete-nos estilisticamente a uma época/género e como tal, este pedido, na nota ao intérprete, é para de alguma forma demarcar estilisticamente esta diferença. Portanto resumidamente, o que gostaria que os músicos transmitissem, seria a ideia da nossa contemporaneidade, estilisticamente falando e sobretudo transmitir para o público a carga emotiva do poema.

8. Compôs mais alguma obra para canto e piano?

Além deste ciclo Flor de amor, compus uma peça intitulada MMMMMMMMMMMMM (voz e piano) e Tríptico II para voz feminina e ensemble (poema de Herberto Helder). Tenho outras peças para canto, mas são para formações mais alargadas.

9. Que obras para canto e piano aconselha de outras compositoras portuguesas? Que contribuições trouxeram para o repertório de canto e piano em Portugal?

Tal como referi anteriormente, existem alguns exemplos como a compositora Fátima Fonte com Cartas portuguesas ou ainda, Coração acordeão e a compositora Sofia Sousa Rocha. Todavia, o que se verifica é um maior número de peças para canto e ensemble, como é o caso, a título de exemplo, da compositora Ângela da Ponte com as peças Metamorfoses necessárias para a reconquista do mundo, LOCUS#1, A metade de um intervalo e ao desconcerto do mundo. Salsugem é uma obra da compositora Isabel Soveral para soprano e ensemble com piano e existem mais exemplos de Sara Carvalho, Andreia Pinto Correia e Ângela Lopes.

10. O que acha que ainda é preciso para promover e valorizar mais o trabalho das compositoras portuguesas?

O primeiro passo seria apostar na educação do público, a maior parte do público que frequenta salas de concerto não conhecem compositoras portuguesas contemporâneas. Como é que o público vai escolher algo que não conhece? As salas de música do nosso país, seja a Gulbenkian, a Casa da Música e todas as salas que praticam música escrita/de investigação, precisam que as suas salas estejam cheias. Por este facto, os curadores destas salas apostam primordialmente em programas de compositores homens e mortos – é o caso de Bach, Mozart ou Beethoven, esses são os compositores que enchem salas. É importante frisar que as compositoras mulheres vivas estão no fim desta lista de escolhas programáticas, exatamente pelo fator monetário que tem de estar salvaguardado. Ora, a meu ver este modelo económico teria de ser repensado e a educação do público, seria a aposta mais acertada no sentido de haver mais equidade de género na área da música. Um outro aspeto a considerar no sentido de tornar a balança mais equilibrada seria o sistema de quotas na programação destas salas de concerto.

Por outro lado, o ensino especializado de música sofre de uma falta de representações e de modelos a seguir (na educação musical e nos repertórios). Incluir nos repertórios das classes de instrumento e no estudo de obras da disciplina de Análise e Técnicas de Composição obras de compositoras vivas, contribuiria sem dúvida para a diminuição de

estereótipos existentes no ambiente de aprendizagem, ao mesmo passo que aumentaria a representatividade.

O outro lado da moeda deste movimento educativo, virá da parte das próprias compositoras em revelar o seu trabalho, o *modus operandi* do seu ofício, colaborar com outras/os compositores, outras formas de arte, artes visuais, dança, outros media, etc.

Uma outra medida virá do governo e entender que a cultura de um país, onde a música está inserida, não pode ter uma fatia orçamental apenas de 1%. O trabalho de uma compositora, é um trabalho de investigação e assim como um cientista que necessita de bolsa para dar continuidade ao seu trabalho e pesquisa, também uma compositora devia ter o mesmo estatuto de investigadora e pesquisadora da sua arte. Nesta linha de pensamento, era importante olhar para a profissão como um investimento para a economia do país e uma profissão que é embaixadora da nossa cultura além-fronteiras, que tem de ser vista como geradora de receita. Todas as compositoras que conheço e esta não é uma amostra científica, mas todas elas são professoras, não conheço nenhuma que exerça a profissão a tempo inteiro. Como referi anteriormente, o projeto europeu Musical Bounce Back realizou em 2023, em Braga, em parceria com o Departamento de Música da Universidade do Minho e sob o mote - *Visibility of women composers*, uma série de atividades, concertos, mesas redondas, entrevistas e no final do projeto 31 compositoras responderam a um inquérito¹ e à pergunta ‘É capaz de viver da composição ou precisa de outra fonte de rendimento?’ uma compositora respondeu que sim e as restantes 30 responderam que não. Ora, estes números são absolutamente alarmantes! Que futuro terá a criação de nova música? Estarão as compositoras condenadas a exercer ‘meia profissão’?

Este facto é denotativo da falta de apoio e desconhecimento pela profissão. A realidade é que existem falta de recursos e falta de apoio para compor música e encontrar oportunidades de trabalho. Neste sentido, uma política cultural ajustada a esta realidade seria uma iniciativa orientada para a solução.

E, por último, haver mais programas na televisão pública, em horário nobre, de divulgação de compositoras vivas e suas obras, com projetos apelativos como o caso de Tudo Menos Clássica de Martim Sousa Tavares, ou na rádio o Encontro com a Beleza do mesmo autor e refiro este maestro em particular, porque me revejo na forma arejada como dá a conhecer a música, compositores e suas obras.

11. Tem alguma informação adicional que gostaria de partilhar sobre este tema?

Acho que este tema é de uma enorme relevância, exatamente porque sensibiliza, primeiramente para a questão de género na área da composição e consequentemente, levanta uma questão sobre se existe ou não decréscimo no repertório de canto e piano no século XXI. Eu própria tive alguma dificuldade em nomear colegas compositoras com repertório para esta formação. Ao analisar se existe decréscimo no repertório de canto e piano no século XXI, quem sabe esta dissertação, além do seu objetivo inicial, pode contribuir para uma chamada de atenção para a utilidade de renovar o repertório para esta formação.

1Relatório em <https://www.musicalbounceback.eu/ourtools>.

Num segundo momento, dá visibilidade das obras escritas para canto e piano por compositoras portuguesas e deste modo, cumpre o propósito inicial desta dissertação - divulgar novo repertório e partilhar a história de mulheres compositoras do nosso século.

Resta-me agradecer à Ana Rosa por incluir na sua dissertação de mestrado quatro canções do meu ciclo Flor de amor, foi uma honra e aproveito para congratulá-la pela coragem de escolher este tema, presumo que não tenha sido nada fácil e, no entanto, fê-lo de uma forma brilhante.

Resposta por escrito da entrevista – Sofia Sousa Rocha

Pergunta 1 – Enquanto mulher no mundo da música, como foi o seu percurso académico até chegar à carreira profissional?

O meu contacto com a música começou de forma indireta. A minha família não tem raízes musicais, apesar do meu pai gostar muito de música e desde sempre ter ouvido muitas obras dos compositores mais conhecidos do grande público. Frequentei aulas de ballet dos 4 aos 7 anos e considero que foi esse o impulso para aprender música. Aos 7 anos, comecei a ter aulas particulares de piano e aos 11 ingressei no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga. Por falta de vagas em piano, tive que escolher outro instrumento.

Comecei a estudar violino nessa altura e concluí o 8º grau em 2004. O primeiro contacto com a composição está relacionado com a oferta curricular do Conservatório. A disciplina de Introdução às Técnicas de Composição, no 8º e 9º anos de escolaridade, despertou o interesse pela composição e foi decisiva para a escolha do Curso Complementar de Composição no Ensino Secundário. O curso estava em funcionamento desde 2000 e eu ingressei no ano letivo seguinte. Posteriormente, já na Escola Superior de Música de Lisboa, tive oportunidade de trabalhar com professores que foram muito importantes para a minha formação, quer a nível técnico, quer a nível estético e que muito influenciaram a forma como hoje componho. O único aspeto que destaco relativamente à questão de ser mulher no mundo da música e particularmente na área da composição, tem exatamente a ver com o facto do número de alunas e, conseqüentemente, de compositoras ser bastante reduzido. Julgo que no meu ano de entrada do curso superior éramos apenas duas mulheres e apenas eu terminei o curso.

Pergunta 2 - Quais foram os maiores desafios que enfrentou ao longo da sua carreira como compositora?

Na atualidade, não me parece que haja assimetrias de oportunidades entre géneros. Na verdade, nos últimos 20 anos a composição em Portugal teve um forte impulso e as oportunidades que surgiram, não são dirigidas para um género específico. Penso até que, em certa medida, algumas mulheres compositoras poderão beneficiar com a distinção de género.

Estou a lembrar-me especificamente do trabalho desenvolvido pela Fundação Adkins Chiti Donne in Musica. Em alguns casos, procuram-se mulheres compositoras para completar um determinado programa, de forma a haver uma maior representatividade de género. As oportunidades de trabalho, de um modo geral, dependem de outros fatores.

Atualmente, sei que tenho um desafio maior que está relacionado com o facto de ser mãe de duas crianças pequenas. O desafio da parentalidade coloca alguns entraves ao desenvolvimento da minha carreira como compositora mas esta foi uma escolha que fiz e, por isso, acredito que o impacto vá diminuindo com o tempo.

Pergunta 3 – Como percebe o espaço e visibilidade para as mulheres no cenário musical atual em Portugal?

Há certamente muito a dizer sobre este tema mas a situação da música em Portugal é mais transversal do que os aspetos relacionados com as mulheres no mundo da música. Existem instituições que apoiam a cultura musical portuguesa e instituições que formam músicos em todos os níveis de ensino com qualidade assinalável, mas existem problemas estruturais, sustentados pela ausência de ideias e políticas de quem nos governa e que dificilmente terão solução nos próximos anos. Penso que não há ninguém mais esclarecido no tratamento deste assunto do que o Professor António Pinho Vargas. No seu livro “Música e Poder” retrata a situação da música portuguesa e, ainda que o objeto de estudo esteja relacionado com a sua ausência no contexto europeu, não podemos ignorar que o retrato que traça é muito lúcido e rigoroso. Para mim, e penso que para a minha geração, é um livro de leitura obrigatória, na medida em que proporcionou uma ideia mais sustentada e sistemática da nossa realidade.

Pergunta 4 - Quais compositoras portuguesas dos séculos XX e XXI considera mais influentes no repertório de canto e piano? Porquê?

Não sei responder a esta pergunta. Há um conjunto de compositoras que se destacam mas no domínio específico deste repertório desconheço. Destaco Constança Capdeville, Clotilde Rosa, Isabel Soveral, Sara Carvalho, Anne Victorino d’Almeida, Ana Seara, Fátima Fonte, Sara Ross.

Pergunta 5 – Quais foram os principais temas e/ou motivações que inspiraram a sua obra?

Considerando que esta ária é parte integrante de uma ópera intitulada “Lugar comum” cuja temática se relaciona com a violência contra a mulher, diria que esta ária é um grito contido à necessidade imperiosa que estas vítimas sentem de sair da situação em que se encontram – “Guardo a minha vida numa mala”. É um momento central no contexto da ópera.

Pergunta 6 – Como é tratada a relação do texto e a música? Por que razão escolheu esse texto/poema?

Este texto foi escrito por mim e pelo libretista Mário João Alves no seguimento do trabalho realizado com os utentes da Santa Casa da Misericórdia do Porto. Esta ária tem uma forma ternária e explora a tessitura vocal da solista. O texto é tratado de forma quase exclusivamente silábica, promovendo a inteligibilidade do texto.

Pergunta 7 - Que tipo de interpretação espera que os músicos transmitam ao cantar/tocar a sua obra?

Muita expressividade e alguma liberdade interpretativa.

Pergunta 8 – Compôs mais alguma obra para canto e piano?

Sim. Uma canção chamada “Mulher” com texto de Yvette K. Centeno.

Pergunta 9 - Que obras para canto e piano aconselha de outras compositoras portuguesas? Que contribuições trouxeram para o repertório de canto e piano em Portugal?

Desconheço.

Pergunta 10 – O que acha que ainda é preciso para promover e valorizar mais o trabalho das compositoras portuguesas?

O mesmo que falta para promover a música composta por compositores (homens) portugueses. Bastará um olhar atento na programação das grandes salas nacionais para sustentar a ausência da nossa música das salas de concerto. Diria que há mais circulação de obras de compositores portugueses em pequenos circuitos.

Pergunta 11 – Tem alguma informação adicional que gostaria de partilhar sobre este tema?

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P. PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
CANTO

Obras para canto e piano escritas por compositoras portuguesas
dos séculos XX e XXI
Ana Maria da Silva Rosa

