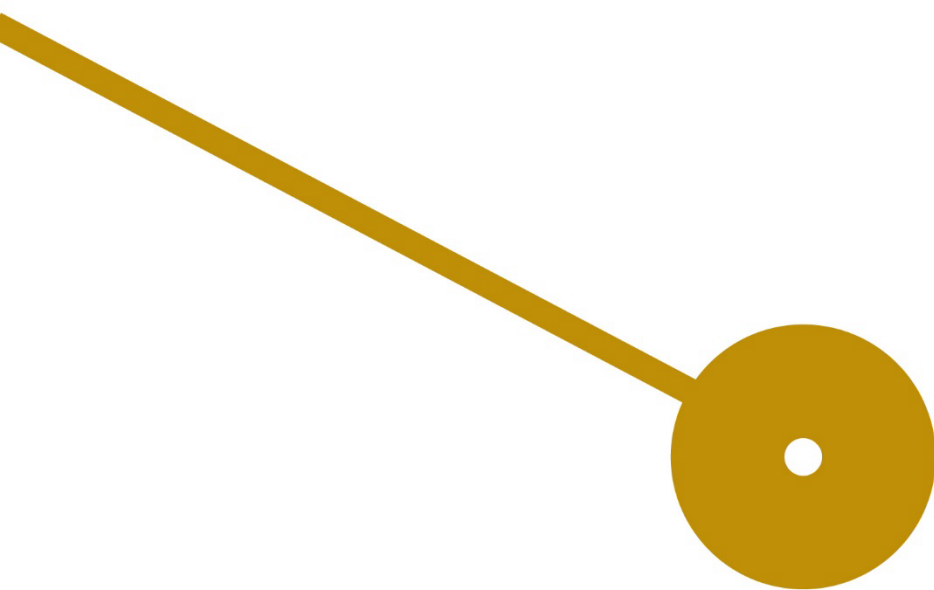


Redefinindo a Tradição Violinística: O Impacto de Quatro Compositoras Pós- Românticas

Inês Branco Quintas

10/2025





Redefinindo a Tradição Violinística: O Impacto de Quatro Compositoras Pós- Românticas

Inês Branco Quintas

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

Professor Orientador
Professora Doutora Ana Maria Liberal

Agradecimentos

Aos meus pais e familiares, pelo apoio incessante ao longo dos meus anos de estudo.

Aos meus amigos, pelo carinho, motivação e partilha musical.

À Professora Marta Eufrázio por toda a ajuda, conhecimento, carinho e inspiração ao longo destes 5 anos.

À Professora Ana Maria Liberal, pela orientação científica e todos os conselhos ao longo deste projeto artístico.

A todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para a conclusão deste trabalho e ciclo, muito obrigada.

Resumo

O presente projeto artístico analisa o papel e a receção de quatro compositoras – Amy Beach, Florence Price, Lili Boulanger e Germaine Tailleferre – no contexto da estética pós-romântica, com particular foco no repertório violinístico. Partindo da transição do século XIX para o XX, marcada por profundas transformações sociais, políticas e culturais, a investigação discute as barreiras estruturais e simbólicas impostas às mulheres no campo da música erudita, tradicionalmente dominado por critérios androcêntricos. A investigação articula análise histórica, estética e crítica das obras selecionadas, evidenciando como estas compositoras, apesar das restrições jurídicas, sociais e culturais, conseguiram afirmar-se artisticamente, introduzindo novas linguagens e perspectivas no cânone musical. O trabalho propõe uma reconfiguração da narrativa da música pós-romântica, integrando a produção feminina de forma plena e crítica, e culmina na valorização performativa das suas obras através de um recital final.

Palavras-chave

Compositoras pós-românticas; Tradição Violinística; Música do século XIX-XX; Estereótipos de género e raça; França; Estados Unidos da América.

Abstract

This artistic project analyzes the role and reception of four female composers – Amy Beach, Florence Price, Lili Boulanger, and Germaine Tailleferre – in the context of post-Romantic aesthetics, with a particular focus on the violin repertoire. Starting from the transition from the 19th to the 20th century, marked by profound social, political, and cultural transformations, the research discusses the structural and symbolic barriers imposed on women in the field of classical music, traditionally dominated by androcentric criteria. The research combines historical, aesthetic, and critical analysis of the selected works, highlighting how these composers, despite legal, social, and cultural restrictions, managed to assert themselves artistically, introducing new languages and perspectives into the musical canon. The work proposes a reconfiguration of the narrative of post-Romantic music, fully and critically integrating female production, and culminates in the performative appreciation of their works through a final recital.

Keywords

Post-Romantic female composers; Violin tradition; 19th-20th century music; Gender and race stereotypes; France; United States of America.

Índice

Introdução.....	3
1. A mudança de século no panorama musical pós-romântico (XIX – XX).....	5
1.1. A mulher pós-romântica	5
1.2. Contextualização da estética pós-romântica na produção musical feminina	7
1.3. A mulher compositora	11
1.3.1. Receção na sociedade musical americana	11
1.3.2. Receção na sociedade musical francesa	15
2. Mulheres na tradição violinística	19
2.1. Amy Beach (1867-1944)	19
2.1.1. Vida e Obra.....	19
2.1.2. Sonata para Violino e Piano – análise estética	23
2.2. Florence Price (1887-1953).....	27
2.2.1. Vida e Obra.....	27
2.2.2. Fantasia n.º 1 para Violino e Piano – análise estética.....	31
2.3. Lili Boulanger (1893-1918).....	35
2.3.1. Vida e Obra.....	35
2.3.2. <i>D'un Matin de Printemps</i> – análise estética	37
2.4. Germaine Tailleferre (1892-1983).....	40
2.4.1. Vida e Obra.....	40
2.4.2. Sonata nº 1 para Violino e Piano – análise estética	42
Considerações Finais	47
Bibliografia.....	49

Índice de Figuras

Figura 1 - Construção motivica de arpejos desconstruídos	25
Figura 2 - Início da secção de Desenvolvimento marcado por modulações que desestabilizam o centro tonal de Lá menor.	25
Figura 3 - Progressão e densificação do conteúdo motivico	26
Figura 4 - Descida súbita (Si 6 a Sol 2) e ponto climático do andamento.....	26
Figura 5 - Introdução de carácter cadencial (c. 1-12).....	32
Figura 6 - Transição para o 1º Tema (c. 13-22).....	32
Figura 7 - Motivos e secções do 1º e 2º Temas (c. 14-76)	33
Figura 8 - Transição e <i>Coda</i> (c. 83-117)	34
Figura 9 - Progressão motivica até ao clímax do N° 7	38
Figura 10 - Transformações de cor no Tema.....	39
Figura 11 - Culminar de toda a transformação motivica, marcada por articulações contrastantes e harmonias expansivas.	39
Figura 12 - Movimento ondulante característico do andamento	43
Figura 13 - Alternância entre movimentos ondulatorios e <i>pizzicatos</i>	44
Figura 14 - Progressão motivica que explora o âmbito melódico do violino.....	45
Figura 15 - Transição entre 3º e 4º andamentos	45
Figura 16 - Motivo metricamente instável do andamento	46

Introdução

A presente investigação nasce do interesse em compreender e valorizar o papel das mulheres compositoras na história da música, com particular destaque na tradição violinística. Enquanto violinista e mulher, reconheço a importância de contribuir para a visibilidade de criadoras cuja relevância artística permanece, em muitos casos, subvalorizada. Apesar do crescente reconhecimento das compositoras na investigação musicológica contemporânea, é notório que o seu contributo ainda não ocupa o lugar de destaque que merece no repertório e na reflexão académica. Assim, este projeto artístico propõe-se a estudar a produção de mulheres compositoras inseridas na estética pós-romântica, período que, além de me suscitar especial interesse enquanto intérprete, se caracteriza pela riqueza expressiva e pela transição entre linguagens musicais. No âmbito da pesquisa preliminar, destacaram-se quatro compositoras cuja obra se revela particularmente significativa: Amy Beach e Florence Price, nos Estados Unidos, e Lili Boulanger e Germaine Tailleferre, em França. As suas criações, distintas nas abordagens estilísticas, mas convergentes na relevância estética, constituem testemunhos notáveis da diversidade e profundidade da escrita feminina para violino no pós-romantismo.

A mudança do século XIX para o XX foi marcada por intensas transformações sociais, políticas e culturais que inevitavelmente se refletiram na produção musical. O período pós-romântico, herdeiro da expressividade e subjetividade do romantismo, confrontou-se com o desencanto provocado pelas guerras, pela industrialização e pela crise das instituições tradicionais. Neste contexto, a criação musical continuava a ser entendida como domínio masculino, tanto pela exclusão formal das mulheres dos espaços de formação e legitimação artística, como pela persistência de preconceitos que associavam a criatividade ao “génio” masculino.

É neste contexto que se inscrevem as trajetórias de Amy Beach, Florence Price, Lili Boulanger e Germaine Tailleferre, quatro compositoras que, apesar das barreiras jurídicas, sociais e culturais, conseguiram afirmar-se no universo da música erudita. A sua presença quebrou as fronteiras simbólicas e institucionais existentes e, paralelamente, abriu novas possibilidades estéticas para a tradição violinística. As suas obras, que conjugam herança pós-romântica com linguagens pessoais enraizadas nos contextos nacionais e culturais de origem, representam não apenas contributos artísticos singulares, mas também atos de resistência contra sistemas de exclusão.

A estrutura desta investigação assenta em dois capítulos principais, seguidos de considerações finais. O primeiro capítulo dedica-se à contextualização do panorama musical do pós-romantismo, abordando a condição da mulher neste período e a forma como esta se reflete na criação artística. Procura, assim, enquadrar a estética pós-romântica na produção musical feminina, analisando simultaneamente a receção crítica e social das compositoras nos Estados Unidos e em França. O segundo capítulo centra-se nas quatro compositoras seleccionadas – Amy Beach, Florence Price, Lili Boulanger e Germaine Tailleferre –, apresentando uma síntese biográfica de cada uma e a análise detalhada de uma obra representativa, interpretada no recital final que integra este projeto artístico. Por fim, as considerações finais visam refletir sobre a concretização dos objetivos delineados: compreender o impacto da escrita feminina na estética pós-romântica, particularmente no repertório violinístico; identificar os fatores que permitiram a estas compositoras afirmar-se num meio predominantemente masculino; analisar as convergências e divergências entre as tradições musicais dos seus países de origem; e, finalmente, promover e celebrar a sua obra através da performance artística.

Dada a natureza histórica do tema e o seu afastamento temporal, a investigação assenta numa metodologia de carácter histórico-analítico. Numa primeira fase, procedeu-se à recolha e análise de fontes documentais que permitiram contextualizar o período pós-romântico e compreender o paradigma estético e sociocultural da época. Seguidamente, foram estudadas biografias, estudos musicológicos e outros textos relevantes sobre as compositoras em causa, com o intuito de identificar as condições e estratégias que lhes possibilitaram destacar-se num contexto de criação dominado por homens. Por fim, realizou-se a análise das obras seleccionadas sob uma perspetiva estética e histórica, integrando os resultados da investigação teórica com a experiência performativa do recital, de forma a articular a reflexão académica com a prática interpretativa.

A investigação parte da premissa de que o estudo das compositoras não se deve limitar à dimensão biográfica ou à excecionalidade dos seus percursos, mas antes integrá-las plenamente na história estética e musical do seu tempo. Reconhecer o papel de Beach, Price, Boulanger e Tailleferre implica não apenas restituir-lhes visibilidade, mas também questionar a própria construção do cânone musical, frequentemente marcado por critérios androcêntricos e excludentes. Assim, “Redefinindo a Tradição Violinística” propõe-se não apenas a revisitar o repertório destas compositoras, mas sobretudo a reconfigurar a narrativa da música pós-romântica, incluindo nelas uma perspetiva plural e crítica, capaz de iluminar novas formas de compreender a tradição.

1. A mudança de século no panorama musical pós-romântico (XIX – XX)¹

1.1. A mulher pós-romântica

Durante este período o papel da mulher na sociedade ocidental foi profundamente marcado por limitações jurídicas, sociais e culturais, que configuraram tanto os seus direitos como os seus deveres. Essas normas estavam intimamente ligadas à organização da vida política e cultural, refletindo preconceitos estruturais que afetaram não só a cidadania política, mas também a legitimidade feminina na chamada “alta cultura”.

Nos Estados Unidos, já desde meados do século XIX havia mobilização organizada pela igualdade de direitos, mas a luta era desigual. Como explicam Eisenberg & Ruthsdotter (1998), a ideologia das “esferas separadas” reservava às mulheres o espaço doméstico e moral, enquanto a esfera pública era considerada masculina. A exclusão legal era evidente: em 1873, a decisão *Bradwell vs. Illinois*² confirmou que o “papel natural” da mulher era o de esposa e mãe. Ainda assim, o país foi palco de avanços significativos: as leis de propriedade passaram a reconhecer algum controlo das mulheres sobre bens e rendimentos, e em 1920 a 19.^a Emenda consagrou o direito de voto feminino (Ibid.). Como sublinha Evans (s.d.), a conquista eleitoral levou à criação de associações como a *League of Women Voters* (1920), cujo objetivo visava educar as eleitoras no exercício dos novos direitos. No entanto, o preconceito não desapareceu: a exclusão persistia, sobretudo entre mulheres trabalhadoras e afro-americanas, e o feminismo foi frequentemente estigmatizado. A educação feminina, embora em expansão, era sobretudo canalizada para áreas consideradas extensões do cuidado, como magistério e enfermagem, limitando o acesso a espaços de maior prestígio intelectual.

Na Europa, e particularmente em França, o processo foi ainda mais lento e conservador. A cidadania política feminina só foi reconhecida em 1944, quase vinte e cinco anos depois das norte-americanas (Thébaud, 2000). Durante todo o período liberal, as mulheres eram

¹ Por mudança do século XIX para XX entende-se um período compreendido sensivelmente entre 1880 e 1914/18. No contexto desta investigação estendeu-se este período até 1960, que corresponde à última fase de produção musical de G. Tailleferre (a mais contemporânea das quatro compositoras).

² *Bradwell v. Illinois* (1873) foi um caso em que Myra Bradwell, embora tivesse sido aprovada no exame da Ordem dos Advogados de Illinois em 1869, viu recusado o seu pedido de licença para exercer advocacia por ser mulher. O Supremo Tribunal dos EUA confirmou essa decisão, entendendo que o direito ao exercício da profissão não constituía um “privilegio ou imunidade” garantido pela cidadania federal, competindo aos Estados definir os respetivos requisitos. O juiz Joseph Bradley afirmou que “o destino e missão supremos da mulher são cumprir os nobres e benévolos ofícios de esposa e mãe” – uma justificação assente em estereótipos de género. (Lamberson, s.d.). Tradução da autora.

juridicamente subordinadas ao pai ou ao marido, excluídas da categoria de “cidadãos ativos” (Mariano, 2022, p. 33). A sua educação era orientada para a domesticidade e a maternidade, sendo que, mesmo entre as elites, a instrução em línguas ou música tinha mais carácter ornamental do que intelectual. A luta sufragista francesa teve expressão discursiva e pedagógica, mas raramente assumiu a radicalidade inglesa ou a articulação política norte-americana (Mariano, 2022, & Thébaud, 2000). No campo dos direitos sociais, o Estado francês reforçou sobretudo o papel materno, com políticas natalistas e de proteção à maternidade após a Primeira Guerra Mundial, mas sem integrar esses avanços na noção plena de cidadania (Thébaud, 2000).

Essas diferenças entre EUA e França revelam ritmos distintos de conquista, mas uma mesma lógica de subalternidade: em ambos os contextos, as mulheres foram mantidas à margem da cidadania plena e limitadas ao espaço doméstico. Essa exclusão jurídica e política refletiu-se também no campo artístico e cultural.

A “alta cultura” europeia estava assente em códigos sociais rígidos, que definiam quem podia compor, o que podia ser composto e como a música deveria ser avaliada. Como explica Mariano (2022), a mesma lógica que excluía as mulheres do voto negava-lhes legitimidade para produzir cultura séria ou universal. A música era tolerada como passatempo feminino, sobretudo no piano doméstico, mas raramente como profissão. Composição, contraponto e direção musical eram considerados domínios masculinos, e as instituições (academias, conservatórios) reforçavam essa exclusão. Eisenberg & Ruthsdotter (1998) sublinham que, mesmo nos EUA, os conservatórios femininos como o *Music Vale Seminary* formavam sobretudo para a performance doméstica, e não para a vida profissional. O cânone europeu, centrado na tradição germânica, criava critérios de excelência que excluía automaticamente obras compostas por mulheres. Mesmo quando surgiam exceções, as compositoras eram obrigadas a justificar a sua vocação, muitas vezes publicando sob pseudónimos masculinos.

Evans (s.d.) destaca que esses valores culturais estavam articulados com a própria ordem social: a neutralidade política, a hierarquia social e a exclusão feminina eram princípios partilhados pela “alta cultura”. Assim, a crítica e a academia, guardiãs desses códigos, tendiam a classificar obras femininas como menores ou secundárias, mesmo quando apresentavam complexidade formal idêntica às dos homens. Thébaud (2000) reforça ainda mais essa ideia ao descrever como em França esse imaginário cultural reforçava a associação da mulher à maternidade e à esfera privada, naturalizando a sua exclusão.

Dessa forma, entre, sensivelmente, 1880 e 1950/60, tanto nos EUA como em França, a mulher viveu sob um sistema de normas jurídicas, sociais e culturais que restringiam a sua plena participação. A diferença principal residiu na velocidade dos avanços: nos EUA, impulsionados por movimentos sufragistas fortes, o voto chegou cedo (1920) e a educação feminina abriu-se a mais possibilidades; em França, a cidadania política foi conquistada apenas em 1944, num processo tardio e marcado por ambiguidades. Contudo, em ambos os países, a música e as artes funcionaram como espelhos da exclusão feminina: ao mesmo tempo que lhes concediam um espaço doméstico de expressão, negavam-lhes acesso aos grandes géneros da cultura erudita. O estudo destes códigos sociais e culturais mostra, assim, que a luta feminina não foi apenas legal e política, mas também simbólica – travada na arena da “alta cultura”, onde se definia quem podia criar e ser reconhecido como legítimo.

1.2.Contextualização da estética pós-romântica na produção musical feminina

A estética pós-romântica desenvolveu-se num contexto histórico e cultural profundamente marcado pelas transformações sociais, políticas e filosóficas do final do século XIX e início do século XX. Esta estética herdou do Romantismo uma valorização da expressividade individual, da subjetividade e da emoção, mas distanciou-se dele ao incorporar uma reflexão crítica sobre os limites desses mesmos ideais, num momento de crescente desencanto com os valores românticos, exacerbado pelos efeitos da industrialização, das guerras e da crise das instituições tradicionais. Esta estética não pode ser compreendida de forma completa sem considerar também os contextos socioculturais que moldaram a produção artística – incluindo, crucialmente, o papel das mulheres compositoras, frequentemente marginalizado. A reflexão sobre a presença feminina na música revela como a exclusão das mulheres do cânone musical esteve ligada a conceções estéticas moldadas por perspetivas masculinas dominantes e por um conjunto de preconceitos profundamente enraizados (Giordano, Pool, Rubin, Sacre, Samson, Sudhater & Tick, 1980).

Neste período, a “questão da mulher” ganha centralidade na discussão estética e ética da música europeia, especialmente no campo da composição. Como sublinham Gates & Hartl, (2021), a crítica musical era estruturada por um sistema estético de género, que não avaliava as composições femininas com base nos mesmos critérios das masculinas, mas antes pela sua “adequação ao género”. As mulheres compositoras eram, assim, duplamente excluídas: por um lado, pela falta de acesso pleno à educação formal em música – uma barreira que significava

não apenas a ausência de formação sistemática em harmonia, contraponto e orquestração, mas também a exclusão de concursos e prémios que constituíam os principais canais de legitimação artística pela falta de acesso à educação³ e, por outro, pela ideologia dominante que via a criatividade como uma prerrogativa masculina – um ponto reforçado pela ideia alemã de que a música era “a mais masculina de todas as artes” e que “todo o trabalho criativo é (...) exclusivo do trabalho do homem” (Gates et al., 2021, p. 14).

Esta exclusão é documentada também no estudo quantitativo de Borowiecki, Kristensen & Lawt (2025), que analisa dados de mais de 17.000 compositores ao longo de 1800 anos. Os autores concluem que apenas 6% dos compositores listados no *Grove Music Online* são mulheres, e que as suas biografias são significativamente mais curtas que as dos homens, mesmo após uma filtragem tendo em conta variáveis como o período histórico e o país de origem (Borowiecki et al., 2025).

A persistência destas desigualdades reflete-se nas tensões internas da estética pós-romântica, que, embora herde a tradição romântica da “excepcionalidade do génio” – geralmente masculino – começa a abrir espaço, apesar de limitado, para a presença feminina. Contudo, como nota Beer (2016, p. 260), mesmo quando aceites nas instituições musicais como compositoras, as mulheres eram rotuladas de “sensíveis, modestas e passivas”, sendo as suas obras confinadas a um estilo estético limitado. O reconhecimento só era possível quando a compositora revelava traços de “masculinidade” – como força, clareza ou energia – características associadas à génese criativa “superior” (Beer, 2016, & Feldman, 1990).

A crítica recorrente à possibilidade de a mulher ser artista sem abdicar da sua função social de mãe e esposa – como expressa Nadia Boulanger, “A partir do dia em que uma mulher quer desempenhar o seu único e verdadeiro papel – o de mãe e esposa –, torna-se impossível para ela ser também uma artista”⁴ (Beer, 2016, p. 255) – revela a incongruência entre os ideais românticos de génio e o papel reservado à mulher no imaginário social. Esta contradição mantém-se viva na estética pós-romântica, cujas instituições e práticas continuavam a ser profundamente modeladas para e por homens, mesmo num cenário de mudança.

³ No Conservatório de Paris, as mulheres só podiam frequentar determinadas disciplinas – como piano e canto – sendo-lhes vedado, até 1903, o acesso à competição *Prix de Rome*, essencial para uma carreira de compositor (Beer, 2016). Já nos EUA, instituições como o New England Conservatory aceitavam mulheres desde a sua fundação em 1867, mas estas eram encorajadas sobretudo para a performance ou o ensino, raramente tendo acesso à mesma educação rigorosa em composição concedido aos homens (Jezic, 1988).

⁴ “From the day a woman wants to play her one true role – that of mother and wife – it is impossible for her to be an artist as well.” Tradução da autora.

A eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) marcou um ponto de viragem simbólico e prático. Com os homens na frente de batalha, as mulheres ocuparam espaços públicos e criativos antes vedados, assumindo papéis de intérpretes em orquestras profissionais, dirigindo coros, fundando agrupamentos exclusivamente femininos e, em alguns casos, conseguindo que as suas obras fossem apresentadas em salas de concerto até então reservadas aos compositores homens. A música nacionalista francesa, por exemplo, passou a valorizar na mulher compositora uma masculinidade estética como fator de valorização (Beer, 2016). Essa “virilização” da criação feminina tornava-a aceitável e respeitável dentro dos cânones estéticos da época, mas reforçava, simultaneamente, o preconceito de que o mérito só existia se se assemelhasse ao modelo masculino.

Neste panorama, a exclusão histórica das mulheres do cânone musical e da esfera criativa em geral é reafirmada como construção social e institucional. Bowers (1977) aponta a necessidade de reinterpretar os materiais históricos à luz de uma perspetiva feminista, salientando que qualquer estudo sobre compositoras deve considerar os obstáculos estruturais que enfrentaram.

Como salientado por Pool, a investigação sobre mulheres na música tem sido escassa, superficial e frequentemente enviesada, centrando-se sobretudo nas biografias de compositoras com maior projeção – geralmente aquelas que tiveram acesso privilegiado a recursos educativos e oportunidades artísticas – em detrimento de uma análise estética e musical das suas obras (Pool, 1980). Isto tem originado uma história musical incompleta e desigual, em que as compositoras permanecem como “notas de rodapé” nas biografias masculinas: isto é, os seus nomes eram mencionados apenas de forma acessória, quase sempre em função de relações familiares, pedagógicas ou conjugais – como filhas, alunas, esposas ou colaboradoras de compositores célebres – em vez de serem reconhecidas pelo valor intrínseco da sua produção artística (Ibid.). Assim, o seu contributo surge diluído e secundarizado, reforçando a ideia de que a criação musical feminina era excepcional ou derivada, e não parte integrante do desenvolvimento estético do período. Para Pool, urge desenvolver uma perspetiva feminina e criteriosamente rigorosa para a educação musical, que permita reconhecer o valor artístico e social das compositoras e combater a discriminação (Ibid.).

A estética pós-romântica, em que se inscrevem figuras como Amy Beach, Lili Boulanger, Florence Price e Germaine Tailleferre, é também o palco de tensões entre a expressão feminina e as normas do gosto dominante. Como afirma Teresa Giordano, se a estética é a expressão das experiências humanas através da arte, então a chamada “estética feminina” deveria refletir as

vivências das mulheres – algo que, na prática, não se verifica, uma vez que a estética musical foi moldada quase exclusivamente pela experiência masculina (Giordano et al., 1980). A exclusão sistemática das perspectivas femininas impede uma compreensão plural e completa da sensibilidade artística própria do pós-romantismo.

As compositoras enfrentaram não só a invisibilidade histórica, mas também um conjunto de limitações sociais, simbólicas e educacionais. As obras compostas por mulheres foram muitas vezes vistas como “inferiores”, quer por serem mais líricas e emocionais, quer por não se enquadrarem nas grandes formas (como a sinfonia e a ópera), que eram consideradas expressão de intelecto masculino. Judith Tick denuncia o *double standard* que atravessa os discursos estéticos da época: quando uma compositora escrevia de forma “delicada e graciosa”, confirmava os estereótipos de inferioridade criativa; quando compunha obras mais estruturadas ou intelectualmente densas, era acusada de imitar os homens e trair a sua “natureza feminina” (Idem, p. 24). Esta ambiguidade revela como os critérios estéticos do pós-romantismo estavam imbuídos de uma lógica sexista, que não reconhecia à mulher a capacidade de criação plena. Neste panorama, a estética feminina, tal como sugerida por Elisabeth Sacre e Carol Sudhalter, não deve ser entendida como uma inferiorização, mas sim como uma expressão sensível e emocional que foi moldada pelas condições de opressão. Essa condição, paradoxalmente, favoreceu o desenvolvimento de uma linguagem musical distinta, mais íntima, emocional e relacional – características que Valerie Samson identifica como fundamentais para a relação entre a compositora e o público (Ibid.).

A análise de Jezic (1988) e Nichols (1985) acrescenta ainda que as compositoras que emergiram no pós-romantismo, partilhavam certos pré-requisitos: pertença a uma elite social ou artística, educação musical especializada, acesso a editoras e possibilidade de apresentações públicas (Jezic, 1988). Contudo, mesmo com estas condições favoráveis, continuavam sujeitas à desvalorização, muitas vezes relegadas a papéis pedagógicos ou à performance em vez da composição – destinava-se-lhes o ensino em conservatórios ou em escolas privadas, ou então a carreira de intérprete (sobretudo pianista ou cantora), considerada mais “apropriada” para mulheres, ao passo que a criação musical era vista como domínio masculino (Nichols, 1985). Amy Beach, por exemplo, na década de 20, já amplamente reconhecida, admitia que poucas mulheres tinham alcançado o mesmo reconhecimento – e as barreiras à publicação, à performance e à aceitação eram imensas (Ibid.).

A perspectiva de Upton⁵ (1909), embora profundamente datada e sexista, oferece um reflexo das concepções estéticas que moldaram o cânone musical e os critérios de valor no pós-romantismo. Para Upton, as mulheres eram recetoras emocionais, mas não criadoras racionais. Mesmo quando lhes era dada oportunidade, "falharam", pois dependeriam da intuição e não do intelecto. Esta ideia, comum à época, reflete o preconceito contra a capacidade criadora feminina, alimentando uma estética centrada na masculinidade como norma de excelência.

Elizabeth Wood (1988) salienta que, para além das condições materiais, era necessária coragem para ultrapassar barreiras psicológicas à criação – uma ideia essencial para compreender as vozes femininas no final do século XIX e início do século XX. A estética pós-romântica não é, portanto, apenas uma questão de linguagem musical, mas de espaço simbólico. Reconhecer o papel das compositoras é reescrever a história da música incluindo a sua contribuição para a renovação da expressão, da forma e da sensibilidade.

Assim, a estética pós-romântica, apesar de formalmente plural e estilisticamente aberta, está longe de ser neutra. O ideal de subjetividade criativa que herdou do Romantismo permanece profundamente enraizado numa concepção androcêntrica do génio. O que a torna pós-romântica, em vez de simplesmente romântica, é precisamente esta tensão entre a permanência de estruturas excludentes e a lenta emergência de um discurso crítico sobre elas.

1.3. A mulher compositora

1.3.1. Receção na sociedade musical americana

A receção da mulher compositora na sociedade musical americana do século XX foi marcada por avanços significativos em termos de visibilidade e profissionalização, mas também por barreiras estruturais, simbólicas e sociais profundamente enraizadas. A análise de diferentes contextos e momentos históricos – desde o final do século XIX (1880) até meados do século XX (1950/60) – revela um processo de lenta e desigual integração das mulheres no campo da composição e performance musical, em que o talento e a formação coexistiam com uma constante supervisão social e estética contínua sobre o papel feminino na arte.

Blunsom (1999), observa como, entre 1880 e 1925, transformações sociais nos Estados Unidos permitiram a algumas mulheres o acesso ao ensino superior e à participação cultural pública. No entanto, essa integração foi profundamente condicionada por uma ideologia de “esferas separadas”, que, apesar da abertura parcial de novos espaços, continuava a limitar a

⁵ George P. Upton (1834-1919) foi um crítico musical e jornalista norte-americano, conhecido pelas suas análises de concertos e compositores. A partir de 1862, trabalhou no *Chicago Tribune*.

mulher ao domínio doméstico e a restringir a sua presença plena na vida artística pública. A música, nesse contexto, era entendida como uma extensão natural da feminilidade, especialmente na sua dimensão moral e espiritual – o que explicava a aceitação social das mulheres como intérpretes de canto de salão ou pianistas, mas não como compositoras de obras sinfônicas (Ibid.). A emergência da figura da “Nova Mulher” ampliou o espaço de atuação feminina, legitimando a sua presença em sociedades de concertos, instituições de ensino e contextos performativos abertos tanto a públicos masculinos como femininos, mas sem alterar de forma significativa a hierarquia estética que subordinava a criação feminina. No entanto, mesmo aquelas que se profissionalizavam, como Amy Beach ou Helen Hopekirk⁶, continuavam sujeitas a uma desvalorização do seu trabalho composicional, sobretudo quando ousavam escrever para grandes formações, como orquestras. A associação entre o género feminino e a canção – género considerado “inferior” – era reflexo de um preconceito que identificava a criatividade musical séria com a masculinidade e com os valores da “alta cultura” europeia (Ibid.). Assim, mesmo em Boston, cidade que além de estar intimamente ligada a Amy Beach se afirmava como um dos grandes centros da vida musical norte-americana – rivalizando em importância com Nova Iorque ou Filadélfia –, as compositoras, embora socialmente privilegiadas, encontravam resistência estética e simbólica à sua plena afirmação artística (Ibid.).

Na década de 1930, essa exclusão continuava evidente, como mostra De Graaf (2008), ao analisar o *New York Composers' Forum* entre 1935 e 1940. Embora o fórum tivesse a intenção de dar voz a novos compositores, as mulheres continuavam sub-representadas, enfrentando processos seletivos enviesados que favoreciam candidatos masculinos ou obras de estilos “mais sérios” associados à tradição modernista. Além disso, recebiam críticas discriminatórias: a complexidade das suas composições e a capacidade das mulheres de abordar temas sérios eram frequentemente questionadas, sendo elogiadas apenas por qualidades “decorativas”, como melodias suaves, ornamentações delicadas ou harmonias agradáveis, em vez de se avaliar a estrutura, a inovação ou a originalidade musical. As compositoras eram vistas como intrusas num espaço modernista dominado por homens, e a sua crescente presença era interpretada como uma “feminização” indesejada da música americana. O modernismo musical reforçou essa exclusão ao associar virilidade a traços estéticos como a atonalidade e a experimentação, restringindo ainda mais o campo de atuação das mulheres.

⁶ Helen Hopekirk (1856-1945) foi uma pianista e compositora escocesa sediada em Boston, que se destacou pelo virtuosismo ao piano e pelas suas composições influenciadas pelo folclore.

Em paralelo, outras iniciativas de afirmação foram mobilizadas, como o surgimento de orquestras exclusivamente femininas. Linda Dempf (2006) estuda a Orquestra Sinfónica Feminina de Chicago, fundada em 1925 como resposta direta à exclusão das mulheres das grandes orquestras profissionais. Esta orquestra não só ofereceu oportunidades de trabalho a instrumentistas do género feminino, como também se destacou por interpretar obras compostas por mulheres, como Amy Beach e Radie Britain⁷ (Ibid.). Além de concertos ao vivo e transmissões radiofónicas de grande audiência, a orquestra funcionou como um espaço de formação e valorização das capacidades femininas na música sinfónica, desafiando o mito da fragilidade feminina (Ibid.). No entanto, a própria trajetória da orquestra revela os limites desse projeto: a sua direção passou a ser masculina, sob o argumento de que apenas um homem poderia oferecer a liderança necessária⁸ (Ibid.). Com o fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), verificou-se ainda um retrocesso mais profundo. À medida que os homens regressavam do conflito, reassumiram os lugares nas grandes orquestras profissionais, marginalizando de novo as mulheres. Nesse novo contexto, os agrupamentos exclusivamente femininos foram sendo desvalorizados e caíram gradualmente em desuso, levando ao declínio da Orquestra Sinfónica Feminina de Chicago, apesar da sua comprovada qualidade artística (Ibid.).

Feldman (1990) reforça o raciocínio já apresentado, descrevendo que as compositoras que alcançavam notoriedade eram muitas vezes elogiadas não pelo que tinham de distintivamente feminino, mas pela sua capacidade de exibir traços considerados “masculinos”, como a força formal ou a ambição sinfónica, os quais legitimavam as suas obras num sistema dominado por homens. Esta lógica evidencia um padrão de assimetria, onde o “estilo feminino” só era validado quando se aproximava das normas masculinas, refletindo uma hierarquia estética enraizada na exclusão. A própria paisagem simbólica da música americana refletia essa masculinidade. Como analisa Von Glahn (2011), a construção da identidade nacional recorreu a imagens de paisagens grandiosas e imponentes, transmitindo vigor, heroísmo e uma sensação de poder tipicamente associada à masculinidade. As mulheres, mesmo sendo frequentemente associadas à natureza, eram vistas sobretudo como portadoras de sensibilidade e lirismo, afastadas da monumentalidade e da força que caracterizavam as obras sinfónicas de prestígio.

⁷ Radie Britain (1899–1994) foi uma compositora e pianista norte-americana, sediada em Los Angeles, conhecida por escrever obras orquestrais e de câmara que combinavam técnicas clássicas com influências modernistas.

⁸ Como analisa Brooks (1996), as mulheres que chegaram a ocupar o púlpito do maestro tiveram de adaptar-se a estereótipos de género que só legitimavam a sua presença quando associadas a imagens de serviço, humildade e dessexualização. No caso de Nadia Boulanger, a crítica destacou a sua “abnegação” (p. 108) e simplicidade, ocultando qualquer sinal de ambição ou autoridade própria.

Esta lógica de exclusão social e artística articulava-se ainda com o racismo presente na música clássica. Segundo Philip Ewell (Ewell, como citado por Ross, 2020), a teoria musical – dominada por figuras como Heinrich Schenker⁹ – reproduziu hierarquias raciais e nacionais, estabelecendo uma ligação implícita entre génio e “brancura” (“whiteness”). A “análise schenkeriana” é, nas palavras de Ewell, “fundada em hierarquias nacionais e raciais” e contribui para uma pedagogia que, ao pressupor a tonalidade ocidental como norma, marginaliza outras tradições musicais e os seus criadores (Ibid.).

A música norte-americana, desde o período colonial até ao século XIX, foi moldada por uma lógica de fantasia racial que legitimava a supremacia branca através da música. Essa estrutura ideológica não se restringiu à música popular ou ao espetáculo do *blackface minstrelsy*¹⁰, infiltrou-se também na música erudita e na própria teoria musical (Barnes, Goodman, Gordon, Ryan, Bailey, Garcia, Ramsey, Jr., Marshall, Eyerly & Wheeler, 2021).

O racismo da época funcionava como uma estratégia de exclusão social e cultural, criando um cânone musical que reforçava a ideia de que o “génio” artístico estava associado ao modelo europeu e branco. Tal como as performances de *minstrelsy* construíam caricaturas para reafirmar o poder branco, a teoria musical hegemónica – exemplificada pelo “schenkerianismo” – consolidava hierarquias raciais ao naturalizar a centralidade da tonalidade ocidental e ao excluir, de forma sistemática, outras sonoridades e tradições.

Neste contexto, a trajetória de Florence Price adquire uma dimensão exemplar. Mulher negra e formada na tradição clássica, Price teve de compor numa sociedade dominada por barreiras de género e de raça. A sua música foi frequentemente invisibilizada porque não se enquadrava no modelo de “brancura” que sustentava a legitimidade do cânone, mesmo quando o seu trabalho era reconhecido pela qualidade estética (Barnes et al., 2021).

A imprensa negra também reproduziu, em parte, esta marginalização. No influente jornal *Chicago Defender*, a receção da estreia da 1ª Sinfonia de Price, em 1933, minimizou o protagonismo da compositora, exaltando em vez disso os homens envolvidos no evento. Em alguns artigos, nem sequer o seu nome era mencionado, sendo referida apenas como “uma mulher de raça” (Schenbeck, 1997, p. 362). Ao mesmo tempo, a música clássica era promovida

⁹ Heinrich Schenker (1868–1935) foi um musicólogo austríaco, conhecido por desenvolver a teoria da análise estrutural da música tonal, chamada de “Análise Schenkeriana” (“Schenkerian analysis”).

¹⁰ *Blackface minstrelsy* é uma forma teatral americana do século XIX em que artistas brancos pintavam os rostos de negro para caricaturar o canto e a dança dos escravos do Sul dos Estados Unidos da América. Popular entre 1850 e 1870, reforçava estereótipos raciais e influenciou posteriormente o *vaudeville*, rádio, televisão e outras indústrias culturais. (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2025).

junto das mulheres como símbolo de elevação moral e cultural, enquanto o *jazz* e a música popular, com maior potencial de mobilidade económica, eram associados a homens (Ibid.).

A exclusão das mulheres – e particularmente das mulheres racializadas – da história musical americana não se deve apenas à ausência de talento ou produção, mas à forma como o sistema musical foi estruturado. Como explica Ross (2020), o problema não residia unicamente na composição do cânone, mas também nas instituições, no ensino e na crítica, que perpetuaram uma imagem da música clássica como branca, masculina e elitista. A resistência a estas estruturas não deve apagar as conquistas individuais, mas antes reconhecer a sua excecionalidade dentro de um sistema de exclusão.

1.3.2. Receção na sociedade musical francesa

A receção da mulher compositora na sociedade musical francesa da primeira metade do século XX foi fortemente moldada pelo contexto político, estético e ideológico que rodeou movimentos como o dos *Les Six*, grupo no qual Germaine Tailleferre foi a única representante feminina. A sua participação neste coletivo revela tanto as oportunidades de visibilidade como as limitações impostas pelo género numa sociedade ainda profundamente marcada por valores patriarcais. Neste período, como sublinha Hamer (2009), a própria estrutura da Terceira República confinava a mulher à esfera privada: privadas de cidadania e do direito de voto (apenas conquistado em 1944), eram sobretudo associadas à maternidade e ao lar, sustentadas por políticas natalistas que proibiam contraceção e aborto. Assim, a presença de uma compositora num grupo vanguardista como os *Les Six* surgia como uma exceção que desafiava as normas sociais dominantes.

O grupo *Les Six*, constituído por Georges Auric (1899-1983), Louis Durey (1888-1979), Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963) e Germaine Tailleferre (1892-1983), emergiu no contexto do pós Primeira Guerra Mundial como símbolo de um novo espírito nacionalista e modernista francês. A sua formação estética foi fortemente influenciada por Jean Cocteau¹¹, figura central da Direita Liberal Francesa e promotor de uma arte vanguardista, que, embora com conhecimentos musicais limitados, teve um papel crucial na projeção pública do grupo (Fulcher, 2005; Rašín, 1957). A sua visão de uma “música quotidiana”, clara e simples, encontrou eco num manifesto artístico que rejeitava

¹¹ Jean Cocteau (1889–1963) foi um escritor, poeta, cineasta e artista francês, conhecido pela sua influência no surrealismo e nas artes visuais e cénicas do século XX.

os excessos do romantismo germânico e do impressionismo francês de Claude Debussy (1862-1918).

Apesar da aparente coesão promovida por Cocteau e pelo crítico Henri Collet (1885-1951) – que cunhou o nome *Les Six* –, os membros apresentavam individualidades marcadas, com orientações estilísticas diversas e, em muitos casos, anteriores à influência de Cocteau (Rašín, 1957). No caso de Germaine Tailleferre, a sua contribuição foi tanto artística como política. Como apoiante da Frente Popular, envolveu-se em campanhas públicas e organizou concertos e eventos artísticos, assumindo um papel ativo num ambiente em que as mulheres compositoras raramente eram vistas como agentes culturais com autonomia e relevância (Fulcher, 2005).

A receção de Tailleferre deve ser lida à luz do movimento das sufragistas que surgiu em Inglaterra e, posteriormente, se espalhou por toda a Europa. Por um lado, a sua associação a *Les Six* proporcionou-lhe visibilidade num meio dominado por homens. Por outro, o facto de todos os membros do grupo serem acusados pela imprensa da oposição de produzir propaganda em vez de arte revela como o seu trabalho era frequentemente lido mais pelo seu conteúdo político do que pelo seu valor estético (Ibid.). Ainda assim, Tailleferre manteve-se uma compositora prolífica, sem renunciar à sua linguagem musical clara e sofisticada, marcada por sobriedade, elegância e modernidade, características estéticas partilhadas pelo grupo (Ibid.). Essa visibilidade, porém, não eliminava as barreiras simbólicas apontadas por Hamer (2009): a crítica musical utilizava frequentemente termos como “delicado”, “leve” ou “gracioso” para caracterizar obras femininas, em contraste com categorias como “profundo” ou “inovador”, reservadas aos homens.

A sua presença entre os *Les Six* representava, simultaneamente, uma exceção e um desafio à ordem estabelecida. A “cultura de alto nível”, segundo Fulcher (2005), foi utilizada como meio de consolidação de hegemonias políticas e estéticas, frequentemente com uma conotação de “violência simbólica” contra alternativas emergentes – entre as quais se incluía a afirmação das mulheres como criadoras. Neste quadro, o contributo de Tailleferre pode ser interpretado como um ato simbólico de resistência, inserido num espaço predominantemente masculino e politicamente instrumentalizado.

A trajetória da compositora ilustra também a complexa relação entre música, política e género. A participação das mulheres no debate estético e político da época era frequentemente mediada por estruturas de poder que ditavam o que era aceite como “arte” legítima. Apesar de

Germaine Tailleferre ter assumido posições próximas da Esquerda, como outros membros do grupo (Auric, Durey e Milhaud), a sua prática musical não se limitava à função propagandística, mas procurava também afirmar uma linguagem própria – equilibrada entre modernidade e acessibilidade, entre envolvimento e expressão pessoal (Ibid.). Contudo, como nota Hamer (2009), mesmo mulheres formadas e talentosas permaneciam dependentes de redes familiares, da aceitação dos pares masculinos e da boa vontade de instituições dominadas por homens, o que limitava a sua plena autonomia artística.

Além de Tailleferre, a experiência de Lili Boulanger evidencia claramente os obstáculos enfrentados pelas mulheres compositoras na sociedade francesa. Apesar de ter crescido num ambiente familiar culturalmente privilegiado, Boulanger enfrentou o sexismo estrutural do Conservatório de Paris, onde disciplinas consideradas “masculinas”, como contraponto e fuga, eram desencorajadas a ser frequentadas por mulheres, esperando-se que estas se limitassem a funções de intérpretes ou compositoras de salão (Beer, 2016; Palmer, 1968). A sua vitória histórica no *Prix de Rome* em 1913 – tornando-se a primeira mulher a conquistar o prémio –, só foi possível porque encarnou simultaneamente a imagem de fragilidade e delicadeza feminina idealizada pelo júri (Beer, 2016).

A obra de Lili Boulanger, reconhecida pela inovação harmónica, intensidade espiritual e maturidade precoce, foi frequentemente recebida através de lentes de género: a força e densidade da sua música eram lidas como “masculinas”, enquanto a delicadeza e lirismo reforçavam estereótipos femininos (Beer, 2016; Smith-Gonzalez, 2001). Estes exemplos revelam que, mesmo quando mulheres compositoras alcançavam reconhecimento, a sua receção estava mediada por expectativas sociais e estereótipos de género, impondo restrições simbólicas e institucionais à sua plena legitimação artística.

Deste modo, a receção da mulher compositora na sociedade musical francesa da primeira metade do século XX, ilustrada pelo percurso de Germaine Tailleferre e complementada pela trajetória de Lili Boulanger, revela-se marcada por ambiguidades: embora fizessem parte de grupos progressistas ou conquistassem prémios históricos, permaneciam sujeitas às restrições simbólicas de um sistema que continuava a marginalizar a autoria feminina. As suas obras e intervenções públicas constituem, assim, um testemunho da luta por legitimidade num meio artístico e ideológico em transformação. Como sintetiza Hamer (2009), tratava-se de um contexto paradoxal: Paris apresentava-se como capital cosmopolita e moderna, mas a sua cultura política e social permanecia profundamente conservadora em relação ao papel das

mulheres, o que ajuda a explicar porque tantas compositoras deste período foram posteriormente relegadas para a obscuridade.

2. Mulheres na tradição violinística

2.1. Amy Beach (1867-1944)

2.1.1. Vida e Obra

Amy Marcy Cheney Beach é reconhecida como a primeira grande compositora sinfônica dos Estados Unidos e a primeira mulher norte-americana a escrever e publicar uma sinfonia (Gates & Hartl, 2021; Blunsom, 1999). O percurso de Beach deve ser compreendido dentro do contexto da estética pós-romântica, marcada por profundas transformações sociais, políticas e culturais no final do século XIX e início do século XX. Este período foi caracterizado pelo desencanto com os valores românticos, exacerbado pelos efeitos da industrialização, das guerras e da crise das instituições tradicionais, e refletiu-se na música, que valorizava a expressividade individual, a emoção e a subjetividade, mas permanecia centrada em normas masculinas de génio criativo (Giordano et al., 1980; Beer, 2016; Feldman, 1990). A exclusão das mulheres compositoras, tanto da formação formal como do reconhecimento público, era estrutural e simbólica, sendo a criatividade vista como uma prerrogativa masculina (Gates et al., 2021; Borowiecki et al., 2025).

Filha única de Charles Abbott Cheney e Clara Imogene Marcy Cheney, Amy nasceu em Henniker, New Hampshire, a 5 de setembro de 1867 (Gates et al., 2021). Desde muito cedo, demonstrou uma memória musical invulgar e ouvido absoluto, sendo capaz de reproduzir quarenta canções com precisão aos dois anos, algumas em harmonia, após ouvi-las apenas uma vez (Block, 1983; Rich, 2016). Aos quatro anos improvisava harmonias, lia partituras fluentemente e compunha pequenas peças (Gates & Hartl, 2021; Rich, 2016). A mãe, profundamente influenciada pelo protestantismo de New England, proporcionou a Amy um ambiente moralmente rigoroso, que moldou a sua educação e gerou uma tensão constante entre a sua vocação artística e os ideais de “respeitabilidade” feminina, refletindo as normas sociais restritivas impostas às mulheres na época (Leon, 2024; Giordano et al., 1980).

A sua formação musical combinou virtuosismo pianístico e autodidatismo em composição. Em 1875, estudou piano em Boston com Ernst Perabo¹² e Carl Baermann¹³, estreando-se em público aos dezasseis anos (Block, 1983; Brown, 1993; Nichols, 1985). Em contraste com os seus colegas masculinos, não teve acesso sistemático à formação institucional em composição, tendo sido obrigada a estudar de forma autodidata, recorrendo aos livros

¹² Ernst Perabo (1845–1920) foi um pianista e compositor germano-americano de grande influência em Boston.

¹³ Carl Baermann (1810–1885) foi um clarinetista e professor alemão, autor de métodos técnicos de referência.

clássicos de didática musical. (Block, 1983). Recebeu apenas um ano de instrução formal de harmonia e contraponto, entre 1881 e 1882, com Junius W. Hill¹⁴, completando a sua aprendizagem no contraponto com uma cópia do Cravo Bem Temperado, de J. S. Bach, e estudando tratados e concertos para dominar a orquestração (Gates et al., 2021; Jezic, 1988; Nichols, 1985).

Em 1885, casou-se com o médico Henry Harris Aubrey Beach, num contexto em que as normas de “respeitabilidade” vitorianas prescreviam um modelo de domesticidade feminina que excluía a afirmação pública das mulheres artistas. Nesse quadro, as convenções sociais e as expectativas do marido tornaram-se condicionantes diretas da sua carreira: a atividade pianística foi limitada a “um ou dois concertos por ano”, com os honorários a serem destinados a instituições de caridade (Block, 1983, p. 47), e a possibilidade de estudar composição de forma sistemática, fosse na Europa ou nos Estados Unidos, foi vetada. O próprio Henry Beach, embora apoiasse a imagem de esposa virtuosa e compositora “naturalmente dotada”, opunha-se ao seu acesso a professores de composição, com receio que tal formação “alterasse o seu estilo” (Block, 1983, p. 47). Assim, as restrições impostas pelo casamento e pelo ambiente social não só limitaram a sua projeção como pianista, como acabaram, paradoxalmente, por redirecionar a sua energia criativa para a composição, catalisando a produção de obras sinfónicas e corais de grande escala (Blunsom, 1999; Leon, 2024; Logan, 2015).

A estreia da Missa em Mi bemol, em 1892, pela *Handel and Haydn Society* marcou um ponto de viragem na carreira de Amy Beach, garantindo-lhe reputação nacional e abrindo caminho para novas conquistas (Block, 1983; Gates & Hartl, 2021; Jezic, 1988). Poucos anos depois, a receção crítica confirmava já a atenção que as suas obras despertavam: em 1889, ao estrear o Capricho Valsa¹⁵, para piano, um crítico observava que “as obras publicadas pela Sra. Beach predispueram-nos a ouvir com interesse qualquer novidade que saía da sua caneta”¹⁶ (Block, 1983, p. 49). Esta recetividade do público e da crítica reforçou a posição de Beach como compositora capaz de dominar as grandes formas sinfónicas, culminando na Sinfonia em Mi menor, “Sinfonia Gaélica”, estreada em 1896, que se tornou na primeira sinfonia composta por uma mulher nos Estados Unidos, quebrando barreiras de género na música orquestral norte-

¹⁴ Junius W. Hill (1880–1969) foi um maestro, professor e compositor norte-americano. Lecionou na Universidade de Chicago e destacou-se sobretudo pela sua atuação como defensor e divulgador de jovens compositores afro-americanos (ex.: Florence Price).

¹⁵ A obra Capricho Valsa para piano solo foi estreada em 1889, ainda em versão manuscrita. A versão final foi tocada pela primeira vez em 1892, em Boston, pela própria compositora e publicada pela editora Arthur P. Schmidt.

¹⁶ “Mrs. Beach's published works have predisposed us to listen with interest to anything new from her pen”. Tradução da autora.

americana (Blunsom, 1999; Gates & Hartl, 2021; Brown, 1993; Rich, 2016). Depois da Sinfonia, Beach continuou a compor obras de grande escala, entre as quais se destaca o Concerto para Piano (1899/1900), frequentemente interpretado pela própria (Leon, 2024; Jezic, 1988), paralelamente à construção de um vasto catálogo de canções e peças para piano, amplamente divulgado pela editora Arthur P. Schmidt (Gates & Hartl, 2021; Blunsom, 1999; Jezic, 1988). A própria compositora afirmava que as grandes formas eram “tão fáceis, se não mais fáceis” de dominar do que as pequenas (Gates et al., 2021, p. 201), numa perspetiva que sugere que, para si, a criação musical em larga escala não só era natural e acessível, mesmo no contexto norte-americano da época, como também compatível com a sua prática performativa e com o reconhecimento público que conquistara.

A crítica norte-americana contemporânea, refletiu estereótipos de género, ora elogiando o lirismo e a delicadeza das suas obras, ora apontando supostas limitações estruturais (Blunsom, 1999). Em Boston, a ideologia de “alta cultura” privilegiava a música sinfónica masculina e desconfiava do profissionalismo feminino, associando mulheres predominantemente à música de salão (Blunsom, 1999; Leon, 2024). Reconhecia-se o mérito de Beach apenas quando a sua escrita parecia “masculina” (Gates & Hartl, 2021). Este padrão evidencia o *double standard* denunciado por Judith Tick, segundo o qual obras delicadas (música de salão) confirmavam a inferioridade criativa, enquanto obras densas (sinfónicas ou concertantes) eram acusadas de imitar os homens (Giordano et al., 1980).

Após a morte do marido, em 1910, Amy Beach viveu três anos na Europa, ganhando especial reconhecimento na Alemanha e na França, onde atuou como pianista e compositora — por vezes recebendo mais apreço do que nos EUA (Brown, 1993; Jezic, 1988; Leon, 2024). Nesse período, foi reconhecida “não como americana, mas como compositora” (Nichols, 1985, p. 93), ou seja, foi avaliada sobretudo pelo seu talento musical, sem o peso de preconceitos ligados à nacionalidade ou ao género.

De regresso a Nova Iorque, em 1914, Beach alternou digressões com verões totalmente dedicados à composição e, em 1925, cofundou a *Society of American Women Composers* (SAWC), da qual foi também a primeira presidente (Gates & Hartl, 2021). Esta organização tinha como objetivo criar uma rede de apoio às compositoras norte-americanas, oferecendo-lhes não apenas oportunidades de concerto e publicação num meio predominantemente masculino, mas também espaços de formação, de partilha de experiências e de circulação das suas obras, contribuindo assim para a consolidação de carreiras femininas na composição

(Gates & Hartl, 2021; Nichols, 1985; Jezic, 1988). A permanência na MacDowell Colony¹⁷ inspirou obras tardias, como o “Cântico do Sol” (*Canticle of the Sun*) e a ópera *Cabildo* (Nichols, 1985). Apesar do surgimento do modernismo, Beach manteve uma linguagem romântica até ao fim, compondo a sua última obra, “Embora Eu Tome as Asas da Manhã”, Op. 152 (*Though I Take the Wings of Morning*) em 1941 e falecendo a 27 de dezembro de 1944 (Jezic, 1988; Gates et al., 2021).

O seu catálogo inclui cerca de 120 canções, numerosas obras para piano e 14 peças de música de câmara, entre as quais se destacam a Sonata para Violino em Lá menor, Op. 34 (1896), o Quinteto com piano em F \sharp menor, Op. 67 (1907), a Suite para dois pianos, Op. 104 (1921) e o Trio com piano, Op. 150 (1938).

A linguagem composicional de Beach inscreve-se no tardo-romantismo germânico, com influência de J. Brahms (1833-1897), R. Wagner (1813-1883) e F. Liszt (1811-1886), combinando lirismo amplo, cromatismo expressivo, densidade harmónica e formas flexíveis (Brown, 1993; Jezic, 1988). Paralelamente, procurou uma voz americana apesar de incorporar influências externas como melodias gaélicas, motivos folclóricos, hinos, elementos indígenas e afro-americanos, e, em fases tardias, até cantos de pássaros (Gates et al., 2021; Leon, 2024; Blunsom, 1999; Verissimo, 1993). Nas canções, destacou-se pelo rigor na relação entre texto e música, alinhando acentos linguísticos e musicais (Rich, 2016) e colaborando estritamente com o editor Arthur P. Schmidt (Blunsom, 1999; Gates et al., 2021). Para além destes aspetos, Logan (2015) chama atenção para a experiência sinestésica de Beach, manifestada nas associações entre tonalidades e cores, que a compositora integrava de forma consistente no seu processo criativo. Longe de constituir apenas uma curiosidade biográfica, este fenómeno adquire uma dimensão estética e epistemológica, ao questionar a primazia da razão abstrata e legitimar modos de conhecimento sensível frequentemente desvalorizados por associarem-se ao corpo e à emoção. A incorporação dessa perceção multissensorial na sua linguagem musical pode, assim, ser lida como um gesto de afirmação subjetiva e criativa, que ultrapassava as fronteiras convencionais entre emoção e racionalidade, conferindo à sua obra um carácter inovador também no plano crítico e interpretativo.

¹⁷ A MacDowell Colony é uma residência artística fundada em 1907 em Peterborough, New Hampshire, com o objetivo de oferecer a compositores, escritores e artistas visuais um ambiente tranquilo e inspirador para o desenvolvimento criativo. Amy Beach frequentou a MacDowell Colony entre 1921 e 1944, realizando 18 residências durante esse período. Além da produção musical, atuou como mentora de compositores mais jovens e foi uma defensora ativa da MacDowell Colony, deixando em testamento os direitos das suas composições para a instituição. (Nichols, 1985).

Embora a sua carreira se tenha desenvolvido num meio marcado por constrangimentos sociais e profissionais para as mulheres – como as limitações no acesso a editoras, salas de concerto ou circuitos de crítica especializados –, Beach procurava apresentar publicamente uma autoimagem de não vitimização. “No que diz respeito à posição das compositoras, posso dizer que pessoalmente nunca me senti prejudicada de forma alguma, nem encontrei qualquer tipo de preconceito por ser mulher”¹⁸ (Verissimo, 1993, p. 23). Esta afirmação, contudo, contrasta com diversos registos críticos da época que, ao avaliar a sua música, recorriam frequentemente a estereótipos de género, ora minimizando os seus méritos como resultado de uma “sensibilidade feminina”, ora destacando-os como uma exceção rara entre mulheres (Gates & Hartl, 2021; Blunsom, 1999). O seu legado inclui a criação de redes institucionais para compositoras, a preservação de uma linguagem romântica norte-americana e a abertura de espaço para gerações seguintes (Gates et al., 2021; Brown, 1993). No entanto, tal como sintetiza Verissimo, Beach “era um modelo a seguir através da sua música, não através dos seus esforços em prol da melhoria das condições sociais das mulheres; Beach não era feminista.”¹⁹ (Verissimo, 1993, p. 36).

2.1.2. Sonata para Violino e Piano – análise estética

A Sonata para Violino e Piano em Lá menor, Op. 34 (1896), de Amy Beach, ocupa um lugar central no repertório camerístico do final do século XIX, sendo não só a primeira sonata para violino de uma compositora americana a alcançar reconhecimento internacional, mas também um marco estético que transcende o seu pioneirismo histórico. Composta em 1896 e estreada no ano seguinte por Franz Kneisel (1865–1926) e pela própria Amy ao piano, a obra situa-se simbolicamente no mesmo momento da morte de J. Brahms (1833-1897), inscrevendo-se, assim, no final de uma tradição germânica e projetando-se para uma estética autoral distinta. Como observa Kang (2011), a sonata revela a assimilação dessa tradição formal germânica, em particular de J. Brahms e R. Schumann (1810–1856), mas articulada com um estilo pessoal caracterizado pela densidade harmónica, pelo lirismo melódico e pela flexibilidade estrutural. Neste sentido, as linhas longas e expansivas, a exploração integral do registo do violino e a construção de clímax de grande intensidade conferem ao discurso musical uma amplitude expressiva incomum. De forma complementar, Yu-Hsien (2005) sublinha que a obra, ao mesmo

¹⁸ “In regard to the position of women composers I may say that I have personally never felt myself handicapped in any way, nor have I encountered prejudice of any sort on account of my being a woman (...)”. Tradução da autora.

¹⁹ “She was a role model through her music, not through her efforts on behalf of improving the social conditions for women; Beach was not a feminist.” Tradução da autora.

tempo que equilibra modelos formais herdados, incorpora um lirismo expansivo, um cromatismo denso, mas funcional e uma escrita instrumental que, pela riqueza sonora, atribui ao duo uma dimensão quase sinfónica.

Esteticamente, a obra situa-se na confluência de várias filiações: de J. Brahms, a economia e variação/transformação motivica; de F. Liszt e C. Franck, a escrita pianística densa e o cromatismo transformacional; de R. Wagner, a fluidez da melodia e a expansão temporal; de A. Dvořák, o sabor folclórico estilizado; e, de E. Grieg, o lirismo cromático (Yu-Hsien, 2005). Contudo, como sublinha Kang (2011), a sonata não se limita a repetir modelos, mas afirma uma voz própria, capaz de dialogar com o cânone romântico internacional em pé de igualdade.

A sonata organiza-se em quatro andamentos, mas introduz desvios formais que revelam a marca do romantismo tardio e a recusa de uma adesão estrita aos modelos clássicos (Kang, 2011).

O primeiro andamento, *Allegro moderato*, apresenta-se em forma-sonata, mas a sua lógica interna distancia-se da dialética clássica entre dois temas contrastantes: em vez de estabelecer dois blocos temáticos distintos, Beach parte de um pequeno motivo inicial que vai sendo continuamente transformado – expandido, variado ritmicamente e harmonizado de formas diferentes –, criando unidade a partir da metamorfose de um núcleo concentrado. O resultado é um fluxo orgânico de frases longas e contínuas, em que motivos ondulantes – frequentemente em arpejos desconstruídos ligados – se justapõem a linhas mais contidas e estáticas (Figura 1). Os clímax não surgem de gestos isolados, mas do acumular progressivo de tensão nas frases estendidas, como se cada gesto fosse uma respiração prolongada que conduz lentamente ao seu ponto culminante. A tonalidade de Lá menor, carregada de conotações trágicas, reforça este horizonte dramático, permanentemente tensionado por desvios harmónicos inesperados, como a modulação súbita para tonalidades afastadas (por exemplo, modulações constantes em torno de Lá menor – secção de desenvolvimento – Figura 2), que desestabilizam o centro tonal e prolongam a sensação de incerteza. Assim, como observa Kang (2011), as falsas resoluções e o deslocamento do segundo tema para tonalidades insólitas, demonstram uma clara recusa da compositora em satisfazer as expectativas formais convencionais e criam uma sensação de incerteza, que prolonga e intensifica o drama do andamento.



Figura 1 - Construção motivica de arpejos desconstruídos



Figura 2 - Início da secção de Desenvolvimento marcado por modulações que desestabilizam o centro tonal de Lá menor.

O segundo andamento, é um *Scherzo* em *Molto vivace*, onde predomina um ritmo saltitante, e um espírito vivo e jocoso que contrasta radicalmente com a seriedade expressiva do primeiro andamento. O violino e o piano dialogam em imitações ágeis, explorando articulações variadas que conferem leveza e direção, aproximando a escrita da ironia camerística de Brahms ou do brilho dançante de Dvořák. A meio do andamento, surge um momento de suspensão calma, quase etérea, que prepara, após um grande *accelerando*, o regresso jubilatório ao tema do *Scherzo*. O *Trio*, em Sol menor (o modo menor da tonalidade do *Scherzo*), introduz breves inflexões modais e pentatónicas, evocando discretamente o folclore sem citações literais. A *Coda* fecha o andamento com humor: um trilo agudo no violino e acordes secos no piano, em contratempo, desdramatizam o discurso e consolidam a dimensão lúdica.

O terceiro andamento, *Largo con dolore*, constitui o núcleo lírico e expressivo da sonata, o ponto de maior intensidade emocional de toda a obra. As frases longas do violino devem ser

esticadas ao limite, com um vibrato amplo e som cheio, criando uma tensão continuamente adensada. A progressão constrói-se de forma lenta, sobretudo a partir da secção B (Figura 3), onde as cordas dobradas sustentadas se intercalam com semicolcheias curtas que mantêm a direção da frase, seguindo as indicações *poco a poco più animato* e *agitato*. O clímax absoluto surge na secção D com o violino a atingir um dos registos mais agudos do andamento seguido de uma súbita descida vertiginosa (de Si 6 a Sol 2) (Figura 4), gesto dramático que marca toda a sonata. Daí até ao final, a música esbate-se gradualmente, numa dissolução progressiva de intensidade e densidade, terminando sob a indicação *morendo*. Segundo Yu-Hsien (2005), esta escrita aproxima-se da estética wagneriana da “melodia infinita” evitando cadências conclusivas e prolongando a tensão até à transfiguração final, em modo maior, que sugere uma dimensão espiritual de superação da dor.



Figura 3 - Progressão e densificação do conteúdo motivico



Figura 4 - Descida súbita (Si 6 a Sol 2) e ponto climático do andamento

O último andamento, *Allegro con fuoco*, retoma o ímpeto do *Scherzo* com uma escrita veloz e frases intensamente direcionadas que geram movimento constante. A compositora alterna secções de marcado impulso rítmico com passagens *più tranquillo*, mas esses breves momentos mais calmos acabam por reconduzir invariavelmente ao espírito *allegro*. O carácter cíclico assume um papel central: motivos ondulantes remissivos do 1º andamento reaparecem conferindo unidade; elementos líricos do *Largo* ressurgem como memória distante;

e o tema inicial em Lá menor regressa transformado, com maior incisividade e vigor rítmico. A progressão é contínua: desde o último *Tempo I*, o registo, a dinâmica, a tensão e a intensidade crescem até aos acordes finais – uma explosão climática que condensa toda a densidade motívica da obra. Tal como em Franck ou Liszt, esta rememoração cíclica reforça a unidade narrativa e transforma o final numa verdadeira apoteose, síntese de contrastes e reminiscências (Yu-Hsien, 2005).

A Sonata para violino e piano em Lá menor, Op. 34, de Amy Beach é mais do que um marco histórico do repertório camerístico norte-americano. É uma obra monumental, na qual a construção lenta de frases longas, a exploração integral do registo do violino e o equilíbrio entre o rigor formal e a liberdade expressiva a posicionam entre as criações mais notáveis e intensas do seu tempo.

2.2. Florence Price (1887-1953)

2.2.1. Vida e Obra

Florence Beatrice Price nasceu em Little Rock, Arkansas, a 9 de abril de 1887, vinte e três anos após a abolição da escravatura nos Estados Unidos da América. Era filha de James H. Smith, inventor, político e o primeiro dentista afro-americano a estabelecer consultório na Main Street, a rua principal da cidade, e de Florence Irene Gulliver Smith, professora, pianista e cantora de ascendência mista. Price cresceu num ambiente intelectual e privilegiado, associado ao conceito do *Talented Tenth* formulado por W. E. B. Du Bois²⁰, que designava a elite afro-americana instruída e defensora da educação como instrumento de ascensão social (Nichols, 1985; Gates & Hartl, 2021). Este contexto familiar proporcionou-lhe oportunidades raras para uma criança negra do Sul dos Estados Unidos no início do século XX, embora não a tenha resguardado dos preconceitos de género e de raça que grassavam na sociedade norte-americana da época. Desde muito cedo revelou talento musical. Aos quatro anos já compunha pequenas peças que executava em público, e aos onze publicou a sua primeira obra. Em 1903, concluiu o ensino secundário como melhor aluna da turma e, acompanhada pela mãe, mudou-se para Boston, onde ingressou no prestigiado New England Conservatory of Music (Nichols, 1985; Cooper, n.d.).

²⁰ W. E. B. Du Bois (1868–1963) foi um sociólogo, historiador e ativista afro-americano, pioneiro nos estudos sobre raça e desigualdade. O conceito de *Talented Tenth*, por ele popularizado, designa a ideia de que uma elite educada de cerca de 10% da população negra deveria liderar o avanço social, político e cultural da comunidade afro-americana.

No Conservatório destacou-se como uma das melhores estudantes. Teve aulas de órgão com Henry M. Dunham (1853-1929), piano e composição com Frederick Converse (1871-1940), e também composição com George Chadwick (1854-1931) e Benjamin Cutter (1857-1910), mestres que lhe transmitiram apreço pelo nacionalismo musical, entendido como a valorização de tradições folclóricas integradas em formas eruditas. Para eludir preconceitos raciais que podiam culminar na sua expulsão da escola de música, Florence Price foi apresentada pela mãe como mexicana (Nichols, 1985; Cooper, n.d.; Cooper, 2019).

Concluiu os estudos em 1906, com distinção, e regressou ao Sul, onde iniciou a carreira de docente em instituições como a Shorter College, em Little Rock, e a Clark University, em Atlanta, chegando a coordenar o departamento de música desta última (Cooper, 2019). Contudo, a segregação racial limitou-lhe as possibilidades de ascensão profissional: foi excluída da *Arkansas State Music Teachers Association* por ser de raça negra (Nichols, 1985; Gates & Hartl, 2021).

Em 1927, na sequência de um linchamento²¹ ocorrido nas proximidades da sua residência em Little Rock, mudou-se com a família para Chicago. A adaptação à nova cidade foi difícil. Para além de ter de recomeçar a sua vida, Florence divorciou-se do marido, o advogado Thomas J. Price, em 1931, ficando com o ónus de criar as duas filhas (Cooper, 2019). Mas a mudança para Chicago trouxe-lhe novas oportunidades profissionais: ingressou no Chicago Musical College, onde estudou harmonia e orquestração com Wesley La Violette (1894-1978), e composição com Carl Busch (1862-1943), concluindo o curso em 1934. A sua “insaciável sede de conhecimento” (Cooper, 2019, p. i) levou-a prosseguir a sua formação em instituições como o American Conservatory, a Chicago Teachers College, o Central YMCA College, o Lewis Institute e a Universidade de Chicago.

O movimento literário e artístico *Chicago Black Renaissance*²², permitiu-lhe contactar de muito perto com uma comunidade afro-americana vibrante de artistas e intelectuais, da qual se

²¹ “Linchamento” é uma forma de violência coletiva extrajudicial em que um grupo de pessoas agride ou executa alguém sem o devido processo legal. A 4 de maio de 1927, na cidade de Little Rock, o afro-americano John Carter, acusado de ter agredido uma mulher branca e a sua filha, foi linchado por uma multidão enfurecida – foi enforcado, baleado repetidamente, arrastado por várias ruas da cidade e queimado. Este acontecimento provocou temor na comunidade afro-americana, levando dezenas de pessoas a fugirem da cidade. O evento ficou célebre por ter sido um dos mais atrozos casos de violência racial na história do Arkansas, e dos EUA. (Greer & Harp, 2025; *Historical Marker Dedicated in Little Rock, Arkansas*, 2021).

²² O *Chicago Black Renaissance* foi um movimento literário e artístico que surgiu em Chicago entre as décadas de 1930 e 1950. Marcado por uma intensa produção cultural no seio da comunidade afro-americana do *South Side*, destacou-se pela colaboração entre escritores, músicos, artistas e ativistas, que utilizaram a arte e a literatura como forma de protesto contra o racismo e a segregação. Este movimento, nascido do impacto da Grande Depressão e das migrações em massa de afro-americanos do Sul para Chicago, deu origem a uma vasta produção literária, ao

destacam Margaret Bonds²³ e Langston Hughes²⁴, com os quais colaborou (Nichols, 1985; Gates & Hartl, 2021). Conciliava a docência com uma intensa atividade criativa, apesar das dificuldades financeiras. Em 1932, obteve o primeiro prémio no prestigiado Concurso *Rodman Wanamaker* com a Sonata em Mi menor para piano e a Sinfonia n.º 1 em Mi menor. No ano seguinte, esta última foi estreada pela Orquestra Sinfónica de Chicago, sob a direção de Frederick Stock (1872-1942), durante a *Century of Progress World's Fair*, tornando-se assim a primeira compositora afro-americana a ter uma sinfonia interpretada por uma grande orquestra dos Estados Unidos (Nichols, 1985; Gates & Hartl, 2021; Thompson, 1980). Este marco é amplamente recordado como prova da sua capacidade de superar os estereótipos racistas e sexistas institucionalizados no meio musical americano (Cooper, 2019).

A produção musical de Price, superior a trezentas obras, evidencia uma notável diversidade estilística. Compôs sinfonias, concertos, sonatas, música coral, música de câmara e música para piano. Várias das suas composições foram publicadas pela editora G. Schirmer. No entanto, como Florence Price considerava que o tempo despendido no processo de edição deveria ser dedicado à composição de novas obras, a maioria da sua produção musical permaneceu inédita (Cooper, 2019).

Obras como *Ethiopia's Shadow in America* (1932), *Fantasia Nègre* (1929-1932) e a Sinfonia n.º 1 (1932) constituem exemplos paradigmáticos da confluência estética da sua linguagem, na medida em que integram elementos da tradição sinfónica europeia, como a forma sonata, a orquestração densa ou a harmonia pós-romântica, com materiais musicais de raiz afro-americana, nomeadamente espirituais, *blues*, melodias pentatónicas e ritmos sincopados de danças tradicionais, como, por exemplo, a *Juba*²⁵. Esta fusão ia para além de uma simples opção estilística, constituía também um gesto político de afirmação cultural, ao inserir na linguagem erudita ocidental referências associadas à experiência histórica e à identidade da comunidade negra nos Estados Unidos, conferindo-lhes legitimidade enquanto material digno de tratamento sinfónico (Thompson, 1980; Gates & Hartl, 2021; Cooper, n.d.).

florescimento de instituições culturais e ao fortalecimento de uma identidade pan-africana que viria a influenciar diretamente o movimento dos Direitos Civis dos anos 1960 (Sperry, Perry, Tatum & Goeken, n.d.).

²³ Margaret Bonds (1913–1972) foi uma compositora, pianista e arranjadora afro-americana, conhecida por integrar elementos do *jazz* e do folclore afro-americano na música clássica.

²⁴ Langston Hughes (1902-1967) foi um poeta, romancista e dramaturgo afro-americano e uma das vozes centrais do *Harlem Renaissance* - movimento cultural afro-americano das décadas de 20–30, centrado em Harlem (Nova Iorque), que promoveu literatura, música e artes visuais, celebrando a identidade negra e desafiando estereótipos raciais.

²⁵ A dança *Juba* é uma forma de dança tradicional afro-americana de percussão corporal. Caracteriza-se pelo uso rítmico de palmas, estalar de dedos, bater de pés e mãos no corpo, substituindo instrumentos musicais proibidos na época da escravatura. (Denève, n.d.)

Apesar do reconhecimento alcançado no meio musical norte-americano, Florence Price tinha plena consciência da persistência dos preconceitos raciais e dos estereótipos de género. Em 1943, numa carta dirigida a Serge Koussevitzky (1874–1951), maestro da Orquestra Sinfónica de Boston, Florence Price não solicitou apenas a análise e apreciação das suas obras, mas pediu que esta fosse realizada sem condicionamentos de natureza sexista ou racista. Consciente de que não poderia escapar aos estereótipos associados ao seu género e à sua raça, assumiu explicitamente essa realidade ao declarar: “tenho dois obstáculos – os do sexo e da raça. Sou mulher; e tenho algum sangue negro nas veias”²⁶ (Gates & Hartl, 2021, p. 209). A ausência de resposta a esta carta evidencia não apenas uma recusa pessoal, mas sobretudo a resistência estrutural do meio musical, que limitava a difusão e reconhecimento da sua obra. Ainda assim, a sua música foi interpretada por, pelo menos, cinco grandes orquestras norte-americanas – Orquestra Sinfónica de Chicago, Orquestra Sinfónica WPA de Michigan, Orquestra Sinfónica WPA de Detroit, Orquestra Feminina de Chicago e a Banda da Marinha dos Estados Unidos, e por solistas de renome da época, como a pianista e compositora Margaret Bonds (1913-1972), a contralto Marian Anderson (1897-1993) e o tenor Roland Hayes (1887-1977) (Cooper, 2019).

Aquando da sua morte súbita, em 1953, Price deixou uma vasta obra “de riqueza e amplitude surpreendentes” (Cooper, 2019, p. i), a maior parte em manuscrito e inédita. Nove anos depois do seu falecimento, a cidade de Chicago decidiu atribuir o seu nome a uma escola, a *Florence B. Price Elementary School*. Apesar de ter encerrado em 2012, o edifício que albergava a escola continuou a ostentar o seu nome, agora com a designação *Florence B. Price Twenty-First Century Academy for Excellence* (Cooper, 2019).

A doação do seu espólio à Universidade de Arkansas, pela sua filha mais velha, Florence Price Robinson, à qual se juntou a descoberta, em 2009, de um vasto conjunto de partituras suas numa casa abandonada em St. Anne, Illinois, proporcionou que a sua obra pudesse ser regatada do esquecimento, graças ao trabalho de investigadoras como Rae Linda Brown, Barbara Garvey Jackson, Eileen Southern e Helen Walker-Hill (Cooper, 2019). A aquisição, em 2018, do seu catálogo de composições pela editora G. Schirmer (que já havia publicado obras de Price anteriormente), consolidou este processo, que culminou, em 2022, com a atribuição de um Grammy póstumo às gravações das suas sinfonias pela Orquestra de Filadélfia (Cooper, n.d.).

²⁶ “I have two handicaps—those of sex and race. I am a woman; and I have some Negro blood in my veins.”
Tradução da autora.

Atualmente, Florence Price ocupa um lugar central na música norte-americana, pelo seu pioneirismo na integração plena da herança afro-americana na tradição sinfónica ocidental. O seu percurso de vida, marcado por um talento precoce, conquistas notáveis e por preconceitos raciais e de género, fizeram com que a sua “voz extraordinária” só tenha sido plenamente escutada muito tempo após a sua morte (Cooper, 2019, p. ii).

2.2.2. Fantasia n.º 1 para Violino e Piano – análise estética

A Fantasia n.º 1 em Sol menor para violino e piano, composta em julho de 1933, inscreve-se num dos períodos mais prolíficos da carreira de Florence Price, onde também foram compostas a Fantasia Negra n.º 1 (*Fantasia Nègre*) (1932), a Sonata para Piano em Mi menor (1932), a Sinfonia n.º 1 (1932) e o Concerto para Piano em Ré menor (1934) (Cooper, 2019). Em todas estas obras, Price logra sintetizar de forma exemplar as tradições pós-românticas europeias e os idiomas melódico-harmónicos afro-americanos, que se afirmam como marcas identitárias do seu estilo.

A Fantasia inicia-se com uma introdução improvisatória, de carácter cadencial e dramático, marcada por acentuações, *glissandos* e vibrato expressivo, explorando todo o registo do violino (c. 1–12, Figura 5). O intérprete é convidado a esticar e encolher as frases, numa liberdade interpretativa que reforça o ambiente livre e expressivo, evocando a tradição romântica da primeira metade do séc. XIX das grandes fantasias para instrumento solista (Cooper, 2019). O final desta introdução é encadeado pelo piano, que de imediato introduz um novo carácter e prepara a entrada do primeiro tema (c. 13–22, Figura 6). Este apresenta uma conceção contrapontística, numa linguagem predominantemente europeia, apenas com discretas inflexões modais – como o uso da sétima natural – que sugerem um ponto de contacto com o folclore afro-americano.



Figura 5 - Introdução de carácter cadencial (c. 1-12)



Figura 6 - Transição para o 1º Tema (c. 13-22)

Entre os compassos 14 e 56 (Figura 7), a peça assume um estilo dançante e vivo, intercalado por uma breve secção lenta que funciona como ponte direcional até ao desfecho dessa parte. A primeira grande rutura estética surge na transição para Si maior (c. 38–60, Figura 7), marcada por escalas interrompidas (*gapped scales*) (Figura 7) e uma textura de acompanhamento em acordes arpejados, evocando de forma mais explícita tradições da música negra norte-americana. O contraste ganha corpo com a introdução da secção *Andante*, em Si bemol maior (c. 61–88, Figura 7), que se assume como o núcleo mais expressivo da Fantasia. Esta secção é construída a partir de uma melodia simples que, na sua repetição, se torna progressivamente mais densa através do uso de cordas dobradas, enquanto o piano oferece um acompanhamento discreto. O lirismo expansivo deste tema – descrito por Cooper (2019, p. ii) como “esquisitamente belo” – estabelece uma zona tonal luminosa que dialoga com a

austeridade da tonalidade original (Sol menor) e integra, em simultâneo, elementos estruturais e estilísticos afro-americanos (Figura 7).

14 *mf* (second time only) *ff*

23 **Elemento afro-americano**

30 *mf* *mp*

38 **Si Maior** **Lento** *f* *p*

42 *V*

46 **Gapped Scales**

52 **Si Bemol Maior** *tr* *tr* *8* *4*

61 **Andante M.M. ♩ = 80** *mp*

68 *più mosso* *mf* *f* *rit.*

Figura 7 - Motivos e secções do 1º e 2º Temas (c. 14-76)

A breve transição (c. 89–93, Figura 8), de carácter responsorial, sugere práticas de *call and response* (pergunta e resposta) típicas das músicas de raiz africana, antes de regressar ao primeiro tema em Sol menor (c. 94–97, Figura 8). O percurso culmina numa *Coda* (c. 98–130,

Figura 8) que retoma o espírito vivo e dançante da peça. O *ritenuto* gradual (c. 107–113, Figura 8) dá a sensação de que a obra se encaminha para o fim, mas é subitamente interrompido por uma passagem em *flying staccato* (c. 114, Figura 8), que reintroduz o carácter animado prolongando-o até ao final enérgico. Mais do que uma simples conclusão, a *Coda* assume uma função sintética: o material do primeiro tema é retomado, mas profundamente transformado pela integração dos gestos rítmicos, escalas interrompidas e acentos estilísticos afro-americanos introduzidos anteriormente. Assim, a obra reconcilia, no final, os dois mundos sonoros que se confrontaram ao longo da narrativa musical – o “cultivado” europeu e o “vernacular” afro-americano (Cooper, 2019, p. iii).

The image displays a musical score for a violin piece, specifically measures 83 through 117. The score is written in G minor and 3/4 time. It includes various dynamics such as *p*, *pp*, *mf*, *ff*, and *mp*. Performance instructions include *rit.* (ritardando), *accel.* (accelerando), *pizz.* (pizzicato), and *arco* (arco). A red box highlights the section labeled 'Coda' starting at measure 107, and another red box highlights the section labeled '(flying staccato)' starting at measure 113. A red arrow labeled 'Transição' points from measure 107 to measure 113.

Figura 8 - Transição e Coda (c. 83-117)

A estética da Fantasia n.º 1 ilustra, assim, o princípio que atravessa toda a Obra de Florence Price, a dialética entre dois mundos musicais historicamente segregados – a música clássica europeia e as tradições afro-americanas – que, pela sua mão, deixam de se opor para se complementar. Mais do que um simples exercício formal, a peça transforma essa fusão num gesto identitário, reafirmando a pertença afro-americana no cânone erudito (Thompson, 1980; Gates et al., 2021). Paralelamente, as riquezas líricas e técnicas levam a que a Fantasia possa

ser inscrita na tradição romântica tardia das grandes obras de câmara para violino e piano, demonstrando o lugar central de Price na modernidade musical norte-americana.

2.3.Lili Boulanger (1893-1918)

2.3.1. Vida e Obra

Marie-Juliette Olga Lili Boulanger foi uma compositora francesa cuja breve vida produziu uma obra de intensa originalidade, marcada por espiritualidade, inovação harmónica e expressividade lírica. Nascida em Paris a 21 de agosto de 1893, Lili Boulanger cresceu num meio cultural e musical privilegiado: o pai, Ernest Boulanger, vencedor do *Prix de Rome* em 1835, era compositor e professor no Conservatório de Paris, enquanto a mãe, Raïssa Mychetsky, era uma cantora russa radicada em França (Beer, 2016; Jezic, 1988; Potter, 1999). A irmã mais velha, Nadia (1887-1979), também dotada de um enorme talento, viria a destacar-se como maestrina e pedagoga, assumindo desde cedo o papel de cuidadora e mediadora na vida da irmã mais nova (Restle, 2025). A casa da família era ponto de encontro de músicos e escritores como Charles Gounod (1818-1893), Camille Saint-Saëns (1835-1921), Jules Massenet (1842-1912), Gabriel Fauré (1845-1924), Maurice Ravel (1875-1937) e Gabriele d’Annunzio (1863-1938), permitindo a Lili o contacto direto com figuras centrais da vida cultural francesa (Jezic, 1988; Restle, 2025).

Apesar desse ambiente musical privilegiado, Lili enfrentou, desde muito cedo, graves problemas de saúde. Aos dois anos, contraiu pneumonia crónica, doença que comprometeu de forma permanente a sua saúde e condicionou a sua vitalidade (Restle, 2025). Crises de bronquite e sintomas que atualmente a medicina associa à doença de Crohn, marcaram toda a sua infância e juventude, obrigando-a a longos períodos de convalescença e isolamento, mas também moldando “a sua graciosidade, a sua melancolia [e] a sua sensibilidade” musicais (Beer, 2016, p. 282). A morte do pai, quando Lili tinha apenas sete anos, acentuou-lhe a consciência precoce da mortalidade e da transitoriedade da vida, influenciando o tom meditativo e frequentemente melancólico da sua música (Restle, 2025; Smith-Gonzalez, 2001).

A educação musical de Lili Boulanger foi rigorosa e diversificada. Desde cedo que frequentou aulas de piano, violino, violoncelo, harpa e órgão, e estudou contraponto, harmonia e composição no Conservatório de Paris (Smith-Gonzalez, 2001). A preparação específica para o *Prix de Rome*, iniciada em 1910, incluiu aulas privadas com Georges Caussade (1873-1936) e Paul Vidal (1863-1931), bem como orientação de Louis Vierne (1870-1937) e o já

mencionado Gabriel Fauré, permitindo-lhe desenvolver uma maturidade técnica precoce (Beer, 2016; Jezic, 1988; Smith-Gonzalez, 2001).

O percurso de Lili foi profundamente condicionado pelo sexismo estrutural da principal e mais conceituada instituição de ensino francesa. Embora o Conservatório de Paris aceitasse alunas do género feminino, a frequência às disciplinas “masculinas”, como contraponto e fuga, era frequentemente desencorajada, uma vez que se esperava que as mulheres se restringissem às funções de intérprete (Beer, 2016; Palmer, 1968). Neste contexto, ter-lhe sido atribuído o *Prix de Rome* em 1913, com a cantata *Faust et Hélène*, foi um acontecimento histórico. Lili Boulanger tornou-se na primeira mulher a conquistar aquele prestigiado prémio, superando mesmo a sua irmã, que não tinha alcançado sucesso nas edições anteriores (Beer, 2016; Potter, 1999; Smith-Gonzalez, 2001). No entanto, a aceitação da vitória implicou que ela assumisse a imagem de fragilidade e delicadeza feminina idealizada pelo júri: conduziu os intérpretes discretamente, com o olhar fixo na partitura e vestida de branco. Esta postura, cuidadosamente recatada, não refletia falta de competência, mas sim uma estratégia necessária para que o seu talento fosse reconhecido num ambiente que ainda condicionava a legitimidade das mulheres ao cumprimento de normas sociais de modéstia e submissão (Beer, 2016).

A obra de Lili Boulanger, embora curta, é de uma profundidade e variedade notáveis. Compôs mais de cinquenta peças entre 1908 e 1918, abrangendo música sacra e secular, entre os quais se incluem salmos, cantatas, canções, obras corais, peças de câmara e orquestrais, além de uma ópera inacabada, *La Princesse Maleine* (Jezic, 1988; Potter, 1999). A sua escrita revela uma síntese entre a tradição francesa deste período, simbolismo literário e modernidade musical. Herdou de Fauré e Debussy a sensibilidade para a fusão entre palavra e música, o modalismo e a atenção à cor tímbrica, mas desenvolveu uma linguagem própria marcada por ousadia harmónica, contrastes expressivos e exploração das tessituras vocais e instrumentais (Beer, 2016; Palmer, 1968; Restle, 2025; Smith-Gonzalez, 2001). Obras como *Trois Psaumes*, para orquestra, coro e solista (1916), *Du fond de l'abîme*, para piano e voz (1915), *Pie Jesu*, para orquestra de câmara, coro feminino e solista (1918), *Pour les funérailles d'un soldat*, para orquestra, coro e solista (1914), *Clairières dans le ciel*, para piano e voz (1916) e *Les Sirènes*, para orquestra, coro feminino e solista (1912), evidenciam tanto a intensidade espiritual como a capacidade de criar massas sonoras densas, contrapontos subtis e efeitos tímbricos inovadores (Landormy & Martens, 1930; Palmer, 1968; Potter, 1999).

A análise estilística da sua obra mostra modulações inesperadas, que Beer (2016, p. 247) denomina como “sidestepping modulations”, explorando uma tensão entre tonalidade e

liberdade modal. A atenção à métrica e ao simbolismo literário é constante, revelando a influência de poetas como Maeterlinck²⁷ (Potter, 1999). A orquestração é marcada pelo contraste entre densidade e transparência, valorizando registos graves e momentos de leveza, criando uma dialética expressiva que aproxima a música de Lili das tendências modernistas francesas sem abandonar a herança romântica (Beer, 2016; Palmer, 1968).

Já a receção crítica da época refletiu os preconceitos de género: a força e densidade da música de Lili Boulanger eram frequentemente consideradas como uma expressão de “masculinidade surpreendente”, enquanto a delicadeza ou lirismo eram interpretados como sinais de feminilidade idealizada (Beer, 2016; Smith-Gonzalez, 2001). Ainda assim, Lili conquistou reconhecimento internacional: a vitória no *Prix de Rome* abriu-lhe várias portas: a assinatura de um contrato com a editora Ricordi, e a possibilidade de realizar uma residência artística na Villa Medici, em Roma. A eclosão da Primeira Guerra Mundial e a sua saúde frágil acabaram por inviabilizar esses projetos (Jezic, 1988; Restle, 2025; Palmer, 1968).

Lili Boulanger morreu a 15 de março de 1918, com apenas 24 anos, deixando uma obra intensa, inovadora e espiritualmente profunda. Foi a sua irmã quem se dedicou a preservar e divulgar a sua música (Restle, 2025). Atualmente, Lili Boulanger é recordada não apenas como a primeira mulher a conquistar o *Prix de Rome*, mas também como uma artista cuja combinação de talento precoce, sensibilidade lírica, inovação harmónica e coragem criativa desafia os preconceitos de género tornando-a uma das vozes mais singulares da música francesa do início do século XX (Beer, 2016; Smith-Gonzalez, 2001; Landormy et al., 1930).

2.3.2. *D'un Matin de Printemps* – análise estética

A peça *D'un Matin de Printemps*, composta entre 1917 e 1918, representa um exemplo singular da produção tardia da compositora, contrastando fortemente com a atmosfera melancólica e introspetiva de *Pie Jesu*, composta no mesmo ano. Escrita originalmente para flauta e piano, mas adaptada para violino e piano, trio e orquestra pela própria compositora, a obra evidencia a capacidade de Boulanger de transpor uma ideia musical para diferentes formações instrumentais, preservando a sua essência, cor e carácter, sem perder a coerência estilística e expressiva.

Formalmente, *D'un Matin de Printemps* apresenta uma estrutura seccional clara, com repetições que garantem a coesão musical. O ritmo imprime um carácter apressado e em

²⁷ Maurice Maeterlinck (1862–1949) foi um escritor, poeta e dramaturgo belga, ligado ao Simbolismo, e Prémio Nobel da Literatura em 1911.

constante movimento, intercalando ritmos curtos com motivos ligados, reforçando a sensação de vitalidade e de urgência. A obra exige um elevado virtuosismo, com passagens rápidas, cadências brilhantes e ritmos insistentes que testam tanto o violino como o piano (Jezic, 1988). O acompanhamento pulsante cria um efeito de movimento contínuo, reforçando a sensação de leveza e energia inesgotável (Jezic, 1988).

O contraste dinâmico revela-se desde o início: até ao N^o 4²⁸ de ensaio, a peça mantém-se num *piano* com apenas alguns reguladores de dinâmica; nesse ponto, surge um súbito *fortíssimo*, intercalado com motivos curtos em *piano* (Figura 9). Segue-se uma secção de trilos no violino, que confere liberdade ao piano para preparar a entrada de uma nova passagem: escalas de tons inteiros, em ligaduras inicialmente longas, que se vão encurtando e acelerando progressivamente até alcançarem o clímax no N^o 7 (Figura 9).

Figura 9 - Progressão motívica até ao clímax do N^o 7

Após este momento de tensão, o tema inicial é retomado de forma mais discreta: com surdina, em *pianíssimo* e *très léger*, alternando motivos repetidos ora em *piano* ora em *forte*.

²⁸ Para uma análise sistemática recorreu-se aos números de secção como pontos de divisão e referência textual.

No Nº 9, o tema ressurge mais delicado ainda, sempre com surdina e tocado *sul tasto*, de forma a evidenciar o carácter leve e etéreo desta repetição (Figura 10). No Nº 10, o carácter inicial do tema é recuperado, mas agora com uma dinâmica superior à apresentada anteriormente, sugerindo uma nova direção no desenvolvimento da peça (Figura 10).

The image shows a musical score for two sections. The first section, labeled '9', starts with the instruction 'Cédez' and 'arco'. It features a melodic line with a dynamic marking of 'pp mystérieux' and a tempo marking of 'Un peu moins vite sur la touche'. The second section, labeled '10 1er mouv.', begins with 'Rit.' and 'enlevez la Sourdine', followed by a dynamic marking of 'mf gai'. The score is written on six staves, with various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 10 - Transformações de cor no Tema

Apesar da breve secção mais lenta e prolongada, bem como da alternância entre trilos e escalas de tons inteiros (cada vez mais velozes e diretas), o tema é retomado uma última vez, adquirindo crescente complexidade e aceleração até desembocar na secção final. A última parte da obra é preenchida por escalas em ligaduras sucedidas por ritmos curtos e acordes secos, culminando num final exuberante: movimentos contrários nos dois instrumentos, até se encontrarem num brilhante e conclusivo acorde (Figura 11).

The image shows the final section of the piece, consisting of two staves. The top staff has a dynamic marking of 'mf' and a 'cresc.' marking. The bottom staff features a 'ff' marking at the end. The music includes various rhythmic patterns and articulations, leading to a final chord.

Figura 11 - Culminar de toda a transformação motívica, marcada por articulações contrastantes e harmonias expansivas.

Do ponto de vista estético, *D'un Matin de Printemps* distingue-se pelo espírito leve e animado indicado pela marcação *gai, léger* (alegre, leve), que contrasta com a habitual melancolia presente noutras obras finais da compositora, como *Pie Jesu* (Jezic, 1988). O título alude a uma atmosfera de frescura e vitalidade que a compositora traduz musicalmente com linhas ágeis, texturas transparentes e alternâncias entre momentos líricos e passagens de impulso rítmico.

No plano estilístico, a obra manifesta a linguagem francesa do início do século XX, com paralelismos, intervalos de quartas e quintas abertas, melodias modais e harmonias que se afastam do sistema tonal tradicional (Jezic, 1988).

Tendo sido composta nos últimos meses de vida de Lili Boulanger, *D'un Matin de Printemps* adquire uma dimensão simbólica, projetando uma energia e uma vitalidade que se contrapõe à consciência de um fim de vida eminente tendo em conta a sua saúde fragilizada (Jezic, 1988). Em suma, trata-se de uma criação virtuosa e impressionista, mas também de uma afirmação estética e vital de beleza, luz e renascimento, constituindo um testemunho final da capacidade criativa da compositora francesa.

2.4. Germaine Tailleferre (1892-1983)

2.4.1. Vida e Obra

Germaine Marcelle Tailleferre, que mais tarde adotaria o nome artístico de Germaine Tailleferre, nasceu a 19 de abril de 1892 em Parc Saint-Maur, nos arredores de Paris, numa família modesta. Era a mais nova de cinco filhos de um agricultor normando e de uma pianista amadora. Foi a sua mãe que a incentivou a dar os primeiros passos musicais (Tailleferre, n.d.). Germaine desde muito cedo revelou um talento musical invulgar. Tocava piano de ouvido aos dois anos, apaixonou-se por Mozart aos cinco e compunha aos oito (Heel, 2011). Contudo, a infância e a adolescência ficaram marcadas por uma barreira fundamental: a oposição do pai à sua vocação artística. Descrito como amargo e autoritário, o pai de Germaine recusou-lhe apoio chegando a afirmar que “estudar piano equivalia à prostituição” (Idem., p. 3). Em 1906, proibiu-a de prosseguir os estudos no Conservatório de Paris, onde ingressara com sucesso dois anos antes. Esta proibição significou o término da sua educação musical formal, mas não apagou a sua determinação. Com a cumplicidade da mãe, Germaine continuou a estudar de forma quase clandestina, dando aulas particulares para financiar a sua educação musical (Tailleferre, n.d.). Foi nesta altura que decidiu alterar simbolicamente o apelido familiar de *Tailleferre* para

Tailleferre, afirmando no próprio nome a independência que lhe seria necessária para se impor como compositora (Restle, 2024).

Em 1914, com 22 anos de idade reingressou no Conservatório de Paris, distinguindo-se como aluna brilhante de composição e estudando com mestres como Charles-Marie Widor (1844-1937) e, externamente, com Claude Debussy (1862-1918) e Maurice Ravel (1875-1937) (Tailleferre, n.d.). A Primeira Guerra Mundial, apesar de interromper a vida cultural francesa, proporcionou-lhe oportunidades únicas. Enquanto muitos dos seus colegas eram chamados para o serviço militar, Tailleferre permaneceu em Paris e aproximou-se de jovens compositores como Darius Milhaud (1892-1974), Arthur Honegger (1892-1955) e Louis Durey (1888-1979), com quem viria a integrar, pouco tempo depois, juntamente com Georges Auric (1899-1983) e Francis Poulenc (1899-1963), o célebre *Groupe des Six*. Com o apoio de Jean Cocteau (1889-1963) e a influência de Erik Satie (1866-1925), o *Groupe des Six* defendia uma música moderna, despojada de excessos românticos e aberta à vida quotidiana e às sonoridades do *jazz* (Harbec 1998; Restle 2024).

A presença de Tailleferre adquire uma importância extraordinária uma vez que foi a única mulher a integrar a primeira linha da vanguarda musical francesa do pós-guerra. Mas essa visibilidade teve o seu revés. A sua posição deve ser entendida como de “marginalidade dupla” – por ser vanguardista e, ao mesmo tempo, mulher num espaço dominado por homens (Fulcher, 2005, p. 194). Consciente dessa dupla exclusão, Tailleferre desenvolveu uma estética que combinava a experimentação formal da vanguarda com uma reflexão sobre identidade feminina.

O estilo de Tailleferre caracteriza-se pela clareza formal, humor e vitalidade rítmica, enraizado na tradição francesa da época, mas aberto a influências modernas. Obras como *Image* (1918), para oito instrumentos (flauta, clarinete, 2 violinos, viola, violoncelo, piano e celesta), revelam já uma notável maturidade criativa. Construída a partir de um simples motivo de bordadura (ré–dó–ré), a peça desenvolve-se como uma verdadeira “ideia fixa”, garantindo coesão estrutural a todos os níveis da obra (Harbec, 1998). A análise de Harbec evidencia que, apesar da aparente leveza e espontaneidade da sua música, existe uma técnica rigorosa de construção motívica, que contradiz os juízos superficiais da crítica contemporânea.

De facto, a receção das obras de Germaine Tailleferre foi marcada por um discurso sexista, que a considerava “feminina”, “leve” ou “pastel”. Segundo Laura Hamer (2009), este tipo de linguagem refletia os estereótipos de género dominantes no meio artístico francês da

altura, que reservava aos homens a universalidade e a profundidade, reduzindo a criação feminina ao particular, ao doméstico e ao gracioso. Este olhar enviesado impedia o pleno reconhecimento da obra de Tailleferre, mesmo quando recebia elogios, estes surgiam quase sempre como atos de surpresa, como se a sua qualidade fosse uma exceção inesperada, e não um reconhecimento genuíno (Ibid.).

À semelhança da sua atividade artística, também na vida pessoal, Germaine Tailleferre enfrentou enormes obstáculos. O casamento com Ralph Barton, em 1925, quase pôs fim à sua produção criativa, depois de o marido lhe ter oferecido um piano automático como símbolo da sua descrença no talento dela, acusando-a de ser apenas uma amadora (Tailleferre, n.d.). O divórcio, em 1931, pouco antes do suicídio de Barton, pôs termo a uma relação destrutiva. O segundo casamento, com o advogado Jean Lageat, também se revelou instável, terminando na sua separação após a Segunda Guerra Mundial (Tailleferre, n.d.).

Apesar de tudo, o catálogo de Tailleferre conta com mais de 175 obras (Harbec 1998), entre música orquestral, de câmara, concertos, óperas, ballets e música para cinema. Deixou-nos peças notáveis como o Quarteto de Cordas (1919), a *Ballade* para piano e orquestra (1922), o *ballet Le marchand d'oiseaux* (1923) e o Concertino para harpa e orquestra (1927), que exemplificam a frescura melódica e a inventividade tímbrica da sua escrita (Restle 2024).

Após a Segunda Guerra Mundial, Tailleferre continuou a compor, apesar da precariedade financeira e da dificuldade na gestão dos seus direitos autorais – muitos manuscritos perderam-se ou permaneceram inéditos durante décadas (Tailleferre, n.d.). O reconhecimento institucional chegou apenas em 1973, quando foi distinguida com o *Grand Prix Musical* da Académie des Beaux-Arts. Em 1978 recebeu um prémio da cidade de Paris, falecendo com 91 anos, a 7 de novembro de 1983 (Tailleferre, n.d.).

Fulcher (2005) resume a figura de Germaine Tailleferre como a de uma artista que soube transformar *pastiche*, ironia e clareza formal em instrumentos de autonomia, resistindo a um meio marcado por nacionalismos e estereótipos de género. A redescoberta das suas obras e o crescente interesse musicológico que estas têm tido nas últimas décadas têm contribuído para lhe restituir o lugar que lhe é devido na história da música do século XX: não apenas o da única figura feminina do *Groupe Les Six*, mas o de protagonista central do modernismo francês.

2.4.2. Sonata nº 1 para Violino e Piano – análise estética

A Sonata n.º 1 para violino e piano, composta em 1921, possui quatro andamentos que revelam uma escrita que combina clareza formal com gestos modernistas: escalas de tons

inteiros, exploração tímbrica (violino com surdina, *pizzicato*, contrastes de registo), diálogos expressivos com o piano, contrastes súbitos de carácter e uma alternância rítmica que cria uma sensação de instabilidade permanente até ao clímax apoteótico do final. Restle (2024) sublinha a clareza, elegância e espírito lúdico característicos da compositora, evidentes em cada andamento desta sonata.

O primeiro andamento, *Modéré sans lenteur*, afirma desde o início a estética ambígua da obra. O material melódico baseia-se em motivos ligados em ondulações, criando uma textura fluida, quase aquática. Estes motivos em ligaduras contrastam com os trilos, que não funcionam aqui como ornamento, mas como elementos de antecipação, preparando novas expansões do movimento ondulante (Nº 1-2²⁹, Figura 12). A harmonia recorre pontualmente a escalas de tons inteiros, recurso modernista que dá cor ao tecido musical com uma leveza ambígua e afasta a sonata do tonalismo tradicional.

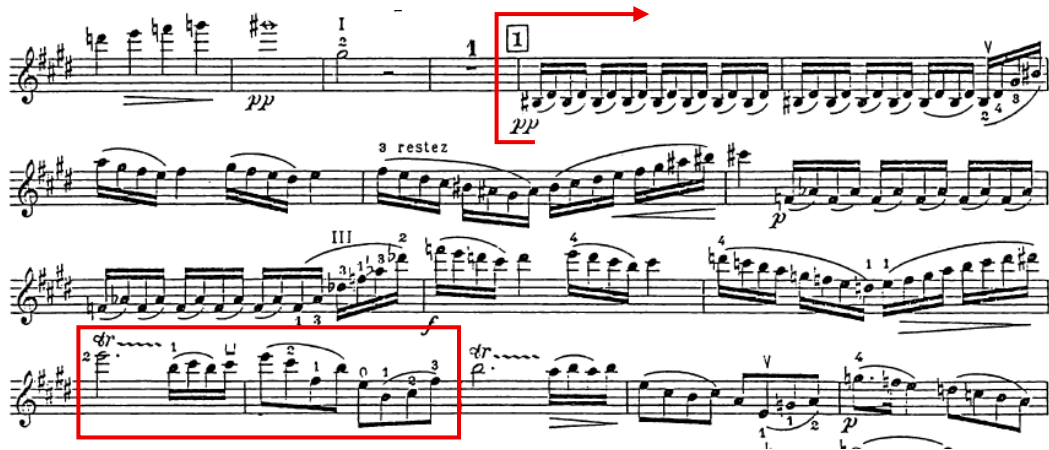


Figura 12 - Movimento ondulante característico do andamento

Do ponto de vista formal, alternam-se secções mais estáveis com passagens de maior tensão expressiva, marcando já o jogo de contrastes que atravessará toda a obra. Esta justaposição entre tradição e deslocamento está em consonância com a opinião de Fulcher (2005): a compositora adota um molde clássico, mas inscreve nele gestos irónicos e modernos. A sensação geral é de equilíbrio instável – a clareza formal da sonata clássica é atravessada por deslocamentos harmónicos e por uma escrita que privilegia transparência e leveza.

O segundo andamento, é um *Scherzo* rítmico e instável, construído sobre a alternância métrica entre compassos de 3/8 e 2/8, o que gera uma oscilação permanente na perceção da

²⁹ Para uma análise sistemática recorreu-se aos números de secção como pontos de divisão e referência textual.

pulsação. O piano acompanha e acentua esta instabilidade, reforçando a irregularidade métrica e criando uma textura de grande vivacidade.

Do ponto de vista tímbrico, destaca-se o uso da surdina no violino durante todo o andamento, o que confere uma coloração tímbrica particular, quase espectral. O violino alterna entre secções em *pizzicato* (que dialogam incisivamente com o piano) e passagens em ligaduras, retomando o movimento ondular do primeiro andamento, mas agora com um registo mais lúdico e fragmentado (ex.: *Sans Presser* até N° 6, Figura 13). Este jogo entre contrastes de articulação e o permanente deslocamento métrico reforça a sensação de instabilidade que a obra transmite no seu conjunto.



Figura 13 - Alternância entre movimentos ondulatórios e pizzicatos

O terceiro andamento, *Assez lent*, introduz um momento de suspensão contemplativa. O discurso instala-se num ambiente estático, de carácter quase meditativo, em que o violino explora todos os registos de forma prolongada e contida. A economia de gestos e a lentidão do tempo criam uma atmosfera rarefeita, que gradualmente evolui para um clímax em registo agudo, rompendo a quietude inicial (ex.: N° 10-11, Figura 14). Aqui, Tailleferre volta a explorar os contrastes extremos do instrumento, reforçando a ideia de exploração tímbrica.



Figura 14 - Progressão motívica que explora o âmbito melódico do violino

A transição para o quarto andamento é feita sem interrupção, criando uma continuidade formal surpreendente: a aparente estagnação do *Assez lent* dissolve-se diretamente na energia do *Final très vite*. Este gesto reafirma a estratégia da compositora de jogar com contrastes e deslocamentos, recusando a lógica de separação nítida entre os andamentos: a passagem discreta, mas expressivamente eficaz (ex.: N° 11-12, Figura 15).



Figura 15 - Transição entre 3° e 4° andamentos

O último andamento, *Final. Très vite*, representa o momento apoteótico da obra. O discurso instala-se num fluxo veloz e agitado, baseado em padrões rítmicos repetitivos que se vão transformando progressivamente. Esta repetição em mutação cria tensão acumulativa, potenciada pela exploração do registo agudo e pela articulação incisiva do violino em diálogo com o piano.

Tal como no segundo andamento, há uma clara instabilidade rítmica e métrica, mas agora em velocidade extrema, o que intensifica a sensação de vertigem (ex.: N° 14-15, Figura 16). O andamento culmina em passagens rápidas, cheias de acentos, onde a energia acumulada dos três andamentos anteriores encontra a sua resolução. O final funciona assim como catarse

expressiva, libertando toda a tensão latente da sonata. Este desfecho reafirma a “clareza e espírito lúdico” descritos por Restle (2024), mas também o que Fulcher (2005) entende como gesto de resistência: a ironia e a leveza transformam-se aqui em afirmação jubilatória e desafiadora.



Figura 16 - Motivo metricamente instável do andamento

A Sonata para Violino e Piano nº 1 de Germaine Tailleferre sintetiza a sua estética singular: uma escrita que conjuga formalismo, clareza, leveza e ironia com profundidade estrutural. A obra evidencia clareza formal e economia de materiais com uma exploração modernista de timbre, ritmo e harmonia. A alternância de carácter entre os andamentos – ora contemplativos, ora lúdicos, ora explosivos – cria uma narrativa instável que reflete a estética de *Les Six*, mas também a singularidade da voz da compositora. A leveza aparente da obra, tantas vezes lida pela crítica através de uma lente sexista (Hamer 2009), revela-se afinal como uma estratégia consciente de modernidade.

Considerações Finais

Redefinir a tradição violinística a partir de Amy Beach, Florence Price, Lili Boulanger e Germaine Tailleferre revelou-se um exercício não apenas de análise estética, mas também de reconstrução histórica. Estas compositoras, provenientes de contextos sociais, políticos e culturais distintos, desafiaram as normas de gênero e de poder que moldaram o cânone musical e, ao fazê-lo, deixaram obras de relevância incontornável para a prática violinística.

No plano estético, as obras analisadas demonstram que a escrita feminina no pós-romantismo não só dialogou com a tradição, mas também a expandiu em direções inéditas. A monumentalidade da Sonata para Violino e Piano de Amy Beach inscreve-se na linhagem germânica de Brahms e Schumann, mas afirma uma voz própria, marcada pelo lirismo e pela densidade harmónica. A Fantasia n.º 1 de Florence Price, por sua vez, coloca o violino no centro de uma síntese entre a tradição sinfónica europeia e os idiomas afro-americanos, transformando a linguagem camerística num gesto identitário e político. Lili Boulanger, com a sua espiritualidade intensa e harmonias ousadas, mostrou como o violino podia ser veículo de modernidade e de introspeção quase visionária, enquanto Tailleferre, integrada no espírito dos *Les Six*, demonstrou que a leveza e a clareza também podem constituir formas de vanguarda. Cada uma, com a sua linguagem singular, quebrou as fronteiras entre o que era considerado “adequado” para a criação feminina e aquilo que era reservado à genialidade masculina.

Se estas conquistas foram possíveis, deve-se não apenas ao talento individual, mas também a circunstâncias sociais e redes de apoio que abriram brechas num sistema profundamente hostil. O autodidatismo de Beach, a elite cultural afro-americana que amparou Price, o meio familiar privilegiado de Boulanger e a inserção de Tailleferre no ambiente modernista parisiense mostram como a resiliência feminina precisou de se articular com fatores externos para se concretizar. No entanto, mesmo quando obtinham reconhecimento, este era frequentemente mediado por estereótipos de gênero ou de raça, que classificavam as suas obras como “demasiado femininas” ou, paradoxalmente, como “masculinizadas”. A história destas compositoras revela, assim, tanto os limites da emancipação no seu tempo como a força transformadora da sua produção artística.

Comparar os seus percursos evidencia ainda as tensões entre tradições nacionais. Nos Estados Unidos, Beach e Price projetaram identidades distintas sobre o mesmo instrumento: uma pela adaptação da herança europeia, outra pela inscrição das raízes afro-americanas em formas sinfónicas e camerísticas. Já em França, Boulanger e Tailleferre traduziram, de formas

distintas, os debates estéticos de Paris na viragem do século: entre a espiritualidade modernista e a ironia leve dos *Les Six*. Analisadas como um todo, as quatro compositoras não constituem apenas trajetórias paralelas, mas um retrato das múltiplas formas como as mulheres reinventaram a linguagem pós-romântica, desafiando as fronteiras do cânone violinístico.

A realização do recital (6 de junho de 2025 na sala 210 da ESMAE) foi parte integrante deste processo, transformando a reflexão académica em experiência performativa. A interpretação destas obras permitiu devolver-lhes vida no palco e colocá-las em diálogo direto com o público contemporâneo. Mais do que um complemento à componente escrita deste projeto artístico, o concerto foi um gesto de justiça histórica: mostrou que estas peças, tantas vezes ausentes dos programas tradicionais, não são curiosidades de arquivo, mas parte viva e relevante do repertório violinístico. O palco funcionou, assim, como prolongamento natural da investigação, complementando a análise escrita com a dimensão sonora e afetiva da performance.

Realizar esta investigação significou reconhecer que o cânone musical, tal como o conhecemos, é uma construção histórica marcada por exclusões. A tradição violinística, tantas vezes lida como território de genialidade masculina, revela-se mais rica e plural quando inclui as vozes destas quatro mulheres. O contributo de Beach, Price, Boulanger e Tailleferre não deve ser entendido como exceção, mas como parte integrante de um processo estético mais amplo que redefiniu o pós-romantismo.

Em última instância, a relevância desta investigação reside na possibilidade de pensar a tradição como um espaço em constante transformação. A obra destas compositoras demonstra que o violino pode ser veículo de identidades múltiplas – americanas e francesas, femininas e plurais, eurocêntricas e afro-americanas – e que a verdadeira herança musical se constrói na diversidade. Reconhecer e interpretar estas vozes significa afirmar que a herança violinística não é propriedade exclusiva de uma estética masculina e europeia, mas um espaço plural onde diferentes vozes podem coexistir.

Bibliografia

- Barnes, R. L., Goodman, G., Gordon, B., Ryan, M., Bailey, C., Garcia, D. F., Ramsey, Jr., G. P., Marshall, C., Eyerly, S., & Wheeler, R. (2021). Early American Music and the Construction of Race. *Journal of the American Musicological Society*, 74(3), 571–657. <https://doi.org/10.1525/jams.2021.74.3.571>
- Beer, A. (2016). *Sounds and sweet airs: the forgotten women of classical music*. Oneworld Publications.
- Blunsom, L. K. (1999). *Gender, Genre and Professionalism: The Songs of Clara Rogers, Helen Hopekirk, Amy Beach, Margaret Lang and Mabel Daniels, 1880-1925* [Dissertation]. Brandeis University.
- Block, A. F. (1983). Why Amy Beach succeeded as a composer: the early years. *Current Musicology*, 36, 41–59. <https://journals.library.columbia.edu/index.php/currentmusicology/issue/view/483>
- Borowiecki, K. J., Kristensen, M. H., & Law, M. T. (2025). Where are the female composers? Human capital and gender inequality in music history. *European Economic Review*, 171, 104893. <https://doi.org/10.1016/j.eurocorev.2024.104893>
- Bowers, J. M. (1977). Teaching about the History of Women in Western Music. *Women's Studies Newsletter*, 5(3), 11–15. <http://www.jstor.org/stable/40042403>
- Brooks, J. (1996). Noble et grande servante de la musique: Telling the Story of Nadia Boulanger's Conducting Career. *The Journal of Musicology*, 14(1), 92–116. <https://doi.org/10.2307/763959>
- Brown, J. W. (1993). *Amy Beach and her chamber music: biography, documents, style* [Thesis]. The University of Maryland.
- Cooper, J. M. (2019). *Price, Florence Price: Fantasie No. 1 in G minor for Violin and Piano*. G. Schirmer
- Cooper, M. J. (n.d.). *Biography - Florence Price*. Florence Price. <https://florenceprice.com/biography/>
- De Graaf, M. J. (2008). “Never Call Us Lady Composers”: Gendered Reception in the New York Composers' Forum, 1935-1940. *American Music*, 26(3), 277–308. <http://www.jstor.org/stable/40071709>

- Dempf, L. (2006). The Woman's Symphony Orchestra of Chicago. *Notes*, 62(4), 857–903. <http://www.jstor.org/stable/4487666>
- Denève, S. (n.d.). *Juba Dance: SLSO Learning Lab*. St. Louis Symphony Orchestra. https://www.slso.org/globalassets/education/learning-lab/learnlab-juba-dance_students.pdf
- Eisenberg, B., & Ruthsdotter, M. (1998). *History of the Women's Rights Movement*. National Women's History Alliance. <https://nationalwomenshistoryalliance.org/history-of-the-womens-rights-movement/>
- Evans, S. (s.d.). *Women's Suffrage: Women in American Politics in the Twentieth Century*. Gilder Lehrman Institute of American History. <https://www.gilderlehrman.org/history-resources/essays/women-american-politics-twentieth-century>
- Feldman, A. E. (1990). Being Heard: women composers and patrons at the 1893 World's Columbian Exposition. *Notes, Second Series*, 47(1), 7–20. <http://www.jstor.org/stable/940531>
- Fulcher, J. F. (2005). *The Composer as Intellectual: Music and Ideology in France 1914-1940*. Oxford University Press. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4976039/mod_resource/content/1/The_composer_as_intellectual_.pdf
- Gates, E., & Hartl, K. (Eds.). (2021). *The Women in Music Anthology* [E-book]. The Kapralova Society, Inc. https://www.academia.edu/114086564/The_Women_in_Music_Anthology
- Giordano, T., J. Pool, A. Rubin, E. Sacre, V. Samson, C. Sudhalter, J. Tick. (1980). Is There a Feminist Aesthetic in Music? In T. Giordano, B. L., Grant, A. C., McGinnis, J. E., Pipik, & J. G., Pool, J. G. (Eds.). *Women and Music. Heresies*, 3(2). <http://heresiesfilmproject.org/wp-content/uploads/2011/09/heresies10.pdf>
- Greer, B. D., & Harp, S. (2025). *Carter, John (Lynching of)*. Encyclopedia of Arkansas. <https://encyclopediaofarkansas.net/entries/john-carter-2289/>
- Hamer, L. A. (2009). *Musiciennes: Women Musicians in France during the Interwar Years, 1919-1939* [PhD dissertation, Cardiff University]. <https://orca.cardiff.ac.uk/id/eprint/55842/>
- Harbec, J. (2013). Cohésion compositionnelle dans Image de Germaine Tailleferre. *Canadian University Music Review*, 18(2), 48–71. <https://doi.org/10.7202/1014654ar>

- Heel, K. L. (2011). *Germaine Tailleferre beyond Les Six: Gynocentrism and le Marchand D'Oiseaux and the Six Chansons Françaises* [PhD dissertation, Stanford University]. <https://purl.stanford.edu/zm744rm1270>
- Historical Marker Dedicated in Little Rock, Arkansas*. (2021). Equal Justice Initiative. https://eji.org/news/historical-marker-dedicated-in-little-rock-arkansas/?utm_source
- Jezic, D. P. (1988). *Women Composers: The Lost Tradition Found* (1st ed.). The Feminist Press. https://archive.org/details/womencomposerslo00jezi_0
- Kang, Y. (2011). *Sonata form in the romantic american violin sonata: Clara Kathleen Rogers and Amy Beach* [Thesis]. University of Houston.
- Lamberson, C. (s.d.). *Myra Bradwell: The Woman Behind Bradwell v. The State of Illinois*. Federal Judicial Center. <https://www.fjc.gov/history/spotlight-judicial-history/myra-bradwell>
- Landormy, P., & Martens, F. H. (1930). Lili Boulanger (1893-1918). *The Musical Quarterly*, 16(4), 510–515. <http://www.jstor.org/stable/738616>
- Leon, E. (2024). *What does “respectable” mean?: considering the changing ideas on women in music and society in the case of Amy Beach* [Thesis]. The University of Wisconsin-Milwaukee.
- Logan, J. (2015). Synesthesia and feminism: a case study on Amy Beach (1867-1944). *New Sound International Journal of Music*, 46, 130–140. https://www.newsound.org.rs/en/Issues/issue_no_46.html
- Mariano, F. (2022). *Às Urnas: A reivindicação do voto feminino na Península Ibérica (1821-1934)*. ICS-Imprensa de Ciências Sociais. ISBN: 978-972-671-691-4
- Nichols, J. (1985). *Women Music Makers: An Introduction to Women Composers* (1st ed.). Walker Publishing Company, Inc. <https://archive.org/details/womenmusicmakers0000lync>
- Palmer, C. (1968). Lili Boulanger 1893-1918. *The Musical Times*, 109(1501), 227–228. <https://doi.org/10.2307/953482>
- Pool, J. G. (1980). A Critical Approach to the History of Women in Music. In T. Giordano, B. L., Grant, A. C., McGinnis, J. E., Pipik, & J. G., Pool, J. G. (Eds.). *Women and Music*.

- Heresies*, 3(2). <http://heresiesfilmproject.org/wp-content/uploads/2011/09/heresies10.pdf>
- Potter, C. (1999). Nadia and Lili Boulanger: Sister Composers. *The Musical Quarterly*, 83(4), 536–556. <http://www.jstor.org/stable/742616>
- Rašín, V. (1957). “Les Six” and Jean Cocteau. *Music & Letters*, 38(2), 164–169. <http://www.jstor.org/stable/729312>
- Restle, N. (2025). *Not of this world: A portrait of the composer Lili Boulanger*. Berliner Philharmoniker. <https://www.berliner-philharmoniker.de/en/stories/portrait-of-the-composer-lili-boulanger/>
- Restle, N. (2024). *Free spirit or wallflower?: A portrait of the composer Germaine Tailleferre*. Berliner Philharmoniker. <https://www.berliner-philharmoniker.de/en/stories/portrait-of-germaine-tailleferre/>
- Rich, E. M. (2016). *Accent patterns in text and music in the songs of Amy Beach, Richard Strauss, and Camille Saint-Saëns* [Thesis]. The University of Iowa.
- Ross, A. (2020). *Black Scholars Confront White Supremacy in Classical Music*. The New Yorker. <https://www.newyorker.com/magazine/2020/09/21/black-scholars-confront-white-supremacy-in-classical-music>
- Schenbeck, L. (1997). Music, Gender, and “Uplift” in the “Chicago Defender”, 1927-1937. *The Musical Quarterly*, 81(3), 344–370. <http://www.jstor.org/stable/742322>
- Smith-Gonzalez, A. R. (2001). *Lili Boulanger (1893 -1918): Her Life and Works* [MA thesis, Florida Atlantic University]. https://fau.digital.flvc.org/islandora/object/fau%3A9635/datastream/OBJ/view/Lili_Boulanger_1893--1918_Her_life_and_works.pdf
- Sperry, H., Perry, S., Tatum, T., & Goeken, B. (n.d.). Chicago Black Renaissance Literary Movement. In *City of Chicago*. https://www.chicago.gov/content/dam/city/depts/zlup/Historic_Preservation/Publications/Lorraine_Hansberry_House_Landmark_Report.pdf
- Tailleferre, Germaine (1892–1983). (n.d.). In [Encyclopedia.com](https://www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/tailleferre-germaine-1892-1983). <https://www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/tailleferre-germaine-1892-1983>

- Thébaud, F., (2000). Mulheres, cidadania e Estado na França do século XX. *Tempo*, (10), 1-17. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=167018242007>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica (2025, July 25). blackface minstrelsy. Encyclopaedia Britannica. <https://www.britannica.com/art/blackface-minstrelsy>
- Thompson, J. K., (1980). Florence Price. In. T. Giordano, B. L., Grant, A. C., McGinnis, J. E., Pipik, & J. G., Pool, J. G. (Eds.). Women and Music. *Heresies*, 3(2). <http://heresiesfilmproject.org/wp-content/uploads/2011/09/heresies10.pdf>
- Upton, G. P. (1909). *Woman in music*. Chicago: A.C. McClurg & Co. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015023765442&seq=7>
- Verissimo, L. K. (1993). *Amy Beach: Her life, times and music* [Thesis]. San Jose State University.
- Von Glahn, D. (2011). American Women and the Nature of Identity. *Journal of the American Musicological Society*, 64(2), 399–403. <https://doi.org/10.1525/jams.2011.64.2.399>
- Wood, E. (1980). Women in music. *Signs*, 6(2), 283–297. <https://www.jstor.org/stable/3173927>
- Yu-Hsien, J. H. (2005). *The Violin Sonata of Amy Beach* [Doctoral Dissertation, Louisiana State University]. https://doi.org/10.31390/gradschool_dissertations.864

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

P.PORTO

M

**MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA**

Cordas - Violino

**Redefinindo a Tradição Violinística: O Impacto de Quatro
Compositoras Pós-Românticas
Inês Bramco Quintas**

