

CADERNOS

AH!

#18



**E NÃO LHE CHAMEM
«SENHORAS» COMpositoras
PAULINE OLIVEROS**

E não lhes chamem «senhoras» compositoras

Pauline Oliveros

Tradução: Fernando Ramalho

Paginação: Fernando Ramalho

Origem do texto: Pauline Oliveros, *Software for People. Collected Writings (1963-80)*, Smith Publications, 1984.

Imagem da capa: Fales Library and Special Collections at N.Y.U., s/d.

Pauline Oliveros (1932-2016) foi uma compositora norte-americana.

Maio de 2024

www.muralsonoro.com

muralsonoro.info@gmail.com

Porque não houve «grandes» compositoras mulheres? A questão é colocada frequentemente. A resposta é simples. No passado, talento, educação, capacidade, interesses e motivação eram irrelevantes, porque ser mulher era uma qualificação única para o trabalho doméstico e para uma contínua obediência e dependência dos homens.

Hoje, isso não é menos verdade. As mulheres sempre foram ensinadas a desprezar as actividades fora do espaço doméstico, por serem não femininas, do mesmo modo que os homens sempre foram ensinados a desprezar as tarefas domésticas. Para os homens, a independência, a mobilidade e a acção criativa são um imperativo. A sociedade tem

perpetuado uma atmosfera artificial que fomenta distorções. Veja-se como o termo «menina» é usado como palavrão por miúdos de nove ou dez anos. Desde muito pequenos, os rapazes são vestidos com roupa azul e continuamente mobilizados contra o que é considerado actividade feminina. Que tipo de auto-imagem podem então formar as raparigas, quando metade dos seus pares as desprezam por terem sido afastadas das chamadas actividades masculinas e vestidas de cor-de-rosa?

*

A distorção prossegue durante a puberdade, quando os rapazes passam a ver as raparigas como objectos sexuais, sem uma percepção da relevância de se relacionarem com elas a outros níveis. Veja-se a taxa de divórcios! Independentemente das suas capacidades, o que se espera de cada mulher, quando chega a altura, é que desista e concentre a sua atenção nos deveres femininos, seguindo obedientemente o marido para onde quer que os seus interesses e inclinações o levem, independentemente do prejuízo que isso implique para ela.

Um compositor famoso é casado com uma compositora também ela muito competente. Viajam bastante juntos,

incluindo para lugares onde os trabalhos dele são frequentemente apresentados. É muito raro, se é que alguma vez aconteceu, ela ser convocada para apresentar o seu próprio trabalho, e ninguém parece ver nada de errado na circunstância de que esse desprezo pela produção dela acompanha o interesse permanente pelo trabalho do marido.

Muitos críticos e académicos são incapazes de se referir a mulheres compositoras sem usarem uma linguagem fofoquinha ou condescendente. Ela é uma «senhora» compositora. Justamente, essa expressão não passa de um anátema para muitas compositoras mulheres que se levam a sério. De facto, coloca o trabalho dessas mulheres numa espécie de ghetto. De acordo com o *Dicionário do Calão Norte-Americano*, o termo «senhora» adquire, nesse contexto, um tom insultuoso ou sarcástico. Que crítico, hoje em dia, se referiria a um «senhor» compositor?

*

A não ser que o seu trabalho seja ultra-excelente, continua a verificar-se que, na música, as mulheres são sempre inferiorizadas, ao passo que os homens com o mesmo talento, ou com menos, são facilmente colocados em lugar de destaque. Não chega uma mulher decidir ser compositora, maestrina,

ou tocar um instrumento anteriormente reservado exclusivamente aos homens. Ela não consegue evitar que o seu trabalho seja esmagado, se não directamente, pelo menos pela subtil e insidiosa exclusão por parte dos seus colegas machos.

Ainda assim, umas poucas conseguem romper a barreira. O actual catálogo Schwann elenca cerca de mil compositores. Clara Schumann e Elizabeth J. de la Guerre, do período barroco, são as únicas representantes das mulheres compositoras do passado. Um aspecto positivo é que cerca de 75 por cento da lista são compositores do presente e, desses, 24 são mulheres. Esta estatística aponta para duas tendências felizes: 1) que os compositores do nosso tempo já não são ignorados e 2) que as mulheres podem estar a libertar-se da subjugação musical. (É significativo que, numa biografia de Schumann que li, Clara seja sempre referida como pianista, e não como compositora, e que seja citada por ter dito «Eu daria a minha vida pelo Robert».)

A primeira das duas tendências vem-se consolidando não obstante o facto de que a maioria dos intérpretes não inclui música contemporânea nos seus repertórios, bem como de que raramente os professores encorajam os seus alunos a experimentarem música nova, ou mesmo a tomarem contacto com os compositores locais. Estruturas como

as fundações Rockefeller e Ford contribuíram para estabelecer centros para a música nova em universidades um pouco por todo o país e organizações independentes, como o Once Group, de Ann Arbor, e o San Francisco Tape Music Center, promoveram intensos programas de música nova ao longo dos anos sessenta. Esses esforços pontuais espalhados pelo país têm criado gradualmente uma rede activa de música nova.

Por fim, as estruturas sinfónicas e de ópera talvez tenham de acordar para o facto de que a música do nosso tempo é necessária para criar público entre as pessoas com menos de trinta anos. Os *media*, rádio, televisão e imprensa, poderiam ter uma influência importante na promoção da música norte-americana rejeitando a competição entre a música do passado e a música do presente.

Muitos compositores actuais não estão especialmente interessados nos critérios aplicados pela crítica aos seus trabalhos, pelo que caberá à crítica identificar novos critérios que a aproximem dos compositores. Com mais interpretações de trabalhos novos, em que os compositores estejam presentes, e com uma maior mobilidade na nossa sociedade, os críticos têm uma oportunidade única – e mesmo um dever – de conversar directamente com os compositores. Então, e visto que os intérpretes são frequentemente irresponsáveis com

trabalhos novos, seja por desrespeito ou pela ausência de modelos estabelecidos, os trabalhos com os quais os críticos estão familiarizados tendem a escapar à contundência de um juízo negativo que resulte de uma interpretação deficiente. O crítico ideal poderia não só interpretar tecnicamente e encorajar uma atmosfera que fosse simpática para o fenómeno da música nova, mas também apresentar o compositor ao público como uma pessoa real e normal. Certamente que nenhum «grande» compositor, especialmente uma mulher, tem hipótese de se destacar numa sociedade que acredita que toda «grande» música foi escrita por aqueles que morreram há muito.

A segunda tendência depende obviamente da primeira, atendendo à privação cultural da mulher no passado. Os críticos provocam um dano quando se põem a tentar descobrir a «grandeza». A questão não é que todos os compositores sejam grandes compositores. O que importa é que os seus trabalhos sejam incentivados entre a população, que comuniquemos uns com os outros de modos não destrutivos. As mulheres compositoras são frequentemente desvalorizadas como talentos menores, ou mais leves, a partir de um único trabalho, por críticos que não se preocupam em examinar as suas partituras nem em aguardar desenvolvimentos futuros.

Os homens não precisam de cometer o suicídio sexual para incentivarem as suas companheiras na música. Uma

vez que estão no topo há tanto tempo, podem olhar para as mulheres e encorajá-las em todos os campos profissionais. Devem ser criadas bibliotecas de música de mulheres. As mulheres precisam de saber até onde podem chegar. Os críticos podem parar de ser fofinhos e começar a estudar as partituras.

Pelo início do século, Nikola Tesla, engenheiro electrotécnico e inventor da corrente alternada, previu que as mulheres libertariam um dia o seu enorme potencial criativo e que, durante um período, ultrapassariam os homens em todos os campos, por terem estado estagnadas ao longo de tanto tempo. Certamente que os grandes problemas da sociedade não terão solução até à criação de uma atmosfera igualitária entre homens e mulheres que utilize toda a energia criativa disponível.

13 de Setembro de 1970

Trabalhos de mulheres compositoras em disco, até 1970

Ballou, Esther Williamson – *Prelude and Allegro* (1965). Adler, Vienna Orchestra CRI 115.

Bauer, Marion – *Suite for Strings* (1940); *Prelude and Fugue* (1948). Adler, Vienna Orchestra CRI 101.

Beach, H.H.A. – *Improvisations for Piano*. Rogers, Dorian 1006.

Boulanger, Lili – *Music of Lili Boulanger*. Markevitch, Orchestre Lamoureux, Everest 3059.

Crawford (Seeger), Ruth – *Quartet* (1931). Amati Quartet, Columbia CMS-6142; *Study in Mixed Accents; Nine Preludes for Piano* (1926). Bloch, CRI S-247; *Suite for Wind Quintet*. Lark Quintet, CRI S-249.

Daniels, Mabel – *Deep Forest* (1931). Strickland, Tokyo Imperial Philharmonic, CRI 145.

Diemer, Emma Lou – *Toccata for Flute Chorus*. Armstrong Flute Ensemble, Golden Crest S-4088.

Dillon, Fannie Charles – *From the Chinese*. Andrews, Dorian 1014.

Dworkin, Judith – *Maurice* (1955). Randolph Singers, CRI 1020.

Fine, Vivian – *Alcestis (Ballet Music)* (1960). Strickland, Tokyo Imperial Philharmonic, CRI 145; *Concertante for Piano and Orchestra* (1944). Honstro, Watanabe, Japan Philharmonic. CRI 135; *Sinfonia and Fugato for Piano* (1963). Helos, RCA LSC-7042.

Gideon, Miriam – *How Goodly Are Thy Tents (Psalm 84)* (1947). Weisgall, Chizuk Amuno Congregation Choral Society of Baltimore, Westminster 9634; *Lyric Pieces for Strings* (1941). Strickland, Tokyo Imperial Philharmonic, CRI 170; *Suite No. 3 for Piano* (1963). Helps, RCA LSC-7042; *Symphonia Brevis* (1953). Monod, Zurich Radio Orchestra, CRI 128.

Glanville-Hicks, Peggy – *Nausicaa (Selections)* (1961). Stratas, Modenos, Ruhl, Steffan, Surinach, Athens Symphony Orchestra, CRI 175; *Sonata for Harp* (1953). Zabaleta, Counterpoint/ Esoteric 5523; *Transposed Heads* (1953). Nossman, Harlan, Picket, Bombard, Kentucky Opera Association, Louisville Orchestra, Two Discs, Louisville 545-6.

Howe, Mary – *Castellana for Two Pianos and Orchestra* (1935). Dougherty, Ruzicka, Strickland, Vienna Orchestra, CRI 124; *Spring Pastoral* (1936). Strickland, Tokyo Imperial Philharmonic, CRI 14; *Stars* (1937); *Sand* (1928). Strickland, Vienna Orchestra. CRI 103.

Ivey, Jean Eichelberger – *Pinball* (1965). Electronic, Folkways 33436.

Jolas, Betsy – *Quatuor II*. Mesplé, French Trio, Angel S-26655.

La Guerre, Elisabeth J. De – *Harpsichord Pieces*. Dart, Oiseau-Lyre 50183.

Lutyens, Elisabeth – *Moret, Op. 27*. Aldis Chorale, Argo 5426; *Quartet, Op. 25* (1952); *Wind Quintet: Five Bagatelles*. Dartington Quartet, Leonardo Wind Quintet, Argo 5425; *Quincunx*. Manning, Howells, Procter, Nendick, Shirley-Quirk, BBC Symphony, Argo ZRG-622.

Maconchy, Elisabeth – *Quartet No. 5* (1948). Allegri Quartet, Argo 5329.

Mamlök, Ursula – *Variations for Solo Flute*. Baron, CRI 212.

Oliveros, Pauline – *Outline, for flute, Percussion and String Bass (An Improvisation Chart)* (1962). N. and B. Turetsky, George, Nonesuch 7 1237; *Sound Patterns* (1962). Lucier, Brandeis University Chamber Chorus, Odyssey 32160156; *I of IV* (1966). Electronic, Odyssey 32160160.

Perry, Julia – *Homunculus C. F., for 10 Percussionists* (1960). Price, Manhattan Percussion Ensemble, CRI S-252; *Short Piece for Orchestra* (1952). Strickland, Tokyo Imperial Philharmonic, CRI 145; *Stabat Mater* (1951). Strickland, Japan Philharmonic, CRI 133.

Schumann, Clara – *Trio in G minor*. Mannes, Gimpel, Silva, Decca 9555.

Smiley, Pril – *Eclipse* (1967). Electronic, Turnabout 34301.

Talma, Louise – *Corona (Holy Sonnets of John Donne)*. Arks, Dorian Chorus, CRI 187, *Toccata for Orchestra* (1944). Strickland, Imperial Tokyo Philharmonic, CRI 145.

Warren, Elinor Remick – *Abram in Egypt* (1961); *Suite for Orchestra* (1954). Lewis, Wagner, London Philharmonic, Wagner Chorale, Strickland, Oslo Philharmonic, CRI 172.

White, Ruth – *Trumps from the Tarot Cards* (1968); *Pinions* (1968). Electronic, Limelight 86058.

AH!

Associação Mural Sonoro

Cç. Santana, 169

1150-303 Lisboa