

# **Nilcéia Cleide da Silva Baroncelli: compositora e pesquisadora sobre mulheres na música**

**Eliana Monteiro da Silva\***

**Resumo:** Este artigo descreve a trajetória da compositora e musicóloga Nilcéia C. S. Baroncelli, uma das pioneiras no estudo das compositoras no Brasil. Autora do livro “Mulheres Compositoras: elenco e repertório”, Nilcéia é uma incansável divulgadora do trabalho de suas pares, além de compor, fazer arranjos e transcrições de obras de mulheres para instrumentos e formações diversas. O artigo traz também análise de algumas de suas obras, baseada na metodologia de Arnold Schoenberg em “Fundamentos da composição musical”.

Palavras-Chave: Nilcéia Baroncelli; Mulheres compositoras; Biografia; Análise de obras.

## **Nilcéia Cleide da Silva Baroncelli: composer and researcher on women in music**

**Abstract:** This article describes the Nilcéia C. S. Baroncelli’s trajectory, both as a composer and as a musicologist. Among the pioneers in the study of the women composers in Brazil, she is the author of "Mulheres Compositoras: elenco e repertório" (Women Composers: cast and repertoire), besides being a tireless promoter of the work of her peers through practices like composing, arranging and transcribing music of women for various instruments and formations. The article also brings analysis of some of her compositions, based on the Arnold Schoenberg’s book "Fundamentals of musical composition".

**Keywords:** Nilcéia Baroncelli; Women Composers; Biography; Musical analysis.

**Eliana Monteiro da Silva** é pianista, Mestre e Doutora em Música pela ECA-USP. Concluiu pesquisa de Pós-Doutorado na mesma universidade, enfocando as compositoras latino-americanas nascidas entre o fim do século XIX e o início do XXI. É autora do livro “Clara Schumann: compositora x mulher de compositor”, de capítulos de livros e artigos sobre gênero, publicados em português e inglês. Tem um duo voltado à pesquisa e divulgação da música composta por mulheres para canto e piano ([www.duoouvirestrelas.com](http://www.duoouvirestrelas.com)), é membro do grupo Polymnia ([www.polymnia.webnode.com](http://www.polymnia.webnode.com)), onde publica a coluna “Compositora do mês”, e da rede Sonora – músicas e feminismos. Atua como docente no programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP com a disciplina “Música Erudita do século XX na América Latina”, ao lado dos professores Amílcar e Heloísa Zani.

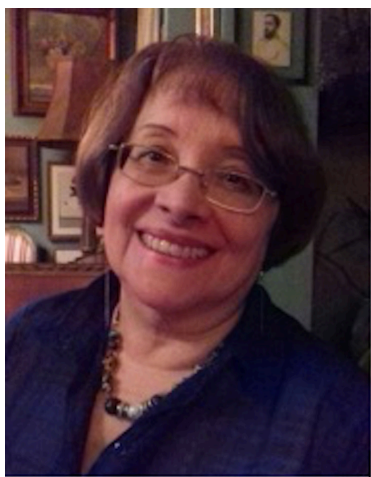
---

\* Escola de Comunicações e Artes-USP / [dra.nanms@gmail.com](mailto:dra.nanms@gmail.com)

Nilcéia Cleide da Silva Baroncelli

(Fig. 1) é natural de Cambé, Paraná, nascida em 1945. Formou-se em Piano pelo Conservatório Musical Campinas, além de cursar Bacharelado em Língua e Literatura de Expressão Portuguesa na Universidade de São Paulo. Sua trajetória na busca de informação sobre as compositoras no Brasil e no mundo começou em 1976, quando trabalhava como arquivista da Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo. Em 1987 publicou o livro “Mulheres Compositoras – elenco e repertório” pela Editora Roswitha Kempf, com apoio do MinC/ Pró-Memória Instituto Nacional do Livro. Em 1992, produziu e apresentou pela Rádio Cultura FM de São Paulo a série de mesmo nome, reprisada em 1993 (MONTEIRO DA SILVA, 2018, p. 165).

Figura 1. Nilcéia C. S. Baroncelli.



Fonte: Arquivo pessoal da compositora

## Introdução

Conheci Nilcéia em 2005, quando me preparava para ingressar no Mestrado na ECA-USP. Fui à Discoteca Oneyda Alvarenga do CCSP à procura de dados, arquivos sonoros e/ou partituras de Clara Schumann, objeto de minha pesquisa na época. Nilcéia já não trabalhava lá, mas Francisco Coelho, então responsável pela Discoteca<sup>1</sup>, aconselhou-me a procurá-la e cedeu-me seu contato. Começava ali uma relação entre nós duas de trabalho, amizade, cumplicidade e militância pelas mulheres na música que se estende até os dias correntes, permeada de muita admiração e confiança. Além disso, descobri um acervo de material sobre as compositoras que ultrapassava, em muito, o do Centro Cultural São Paulo!

## 1. Biografia

### 1.1. A menina de Cambé

Nilcéia criou-se no Paraná, em meio a discos, livros e aparelhos de som, mas também eletrodomésticos, enfeites e utensílios para casa que eram comercializados na loja de seu pai. Chamava-se Casa dos Rádios, e ficava “bem no centro da cidade, em frente à porta lateral esquerda da Igreja Matriz de Santo Antonio, na Av. Brasil, 134”<sup>2</sup>.

1. Cf: Relatório Anual 2003 (gestão 2003-2005), disponível em [goo.gl/kvYyx8](http://goo.gl/kvYyx8). Acesso em 1/11/2018.

2. Informação enviada por Nilcéia Baroncelli via email a Eliana Monteiro da Silva em 7/11/2018.



O estabelecimento era responsável pela sonorização e iluminação de eventos, além de possuir uma gama variada de discos nacionais e internacionais, “pois na cidade e região ainda residiam estrangeiros (europeus, árabes e japoneses) da primeira geração, vindos ao Brasil inclusive por causa da guerra” (*Ibid.*). Até os treze anos, a casa da compositora era junto com a loja, o que facilitou seu acesso a um universo que ia dos clássicos à moda de viola e rancheiras mexicanas numa cidade onde “o ambiente cultural não era muito desenvolvido”.

Aos sábados, quando o pessoal da lavoura vinha fazer compras na cidade, tocavam-se discos de moda de viola o dia inteiro (naquele tempo não havia sábado inglês...) e - acredite - as pessoas, às vezes de bota, com o chicote para conduzir a charrete ainda na mão, paravam na porta para ouvir com um respeito enorme, acho até que bem maior que em nossas salas de concerto... (*Ibid.*).

O estudo de piano foi introduzido nesta rotina aos quatro anos. D. Yole Pereira Cicarelli, uma vizinha “jovem, recém-casada, vinda de Curitiba”, não era exatamente uma profissional do ensino, mas concordou em dar aulas à menina pela amizade que tinha com sua mãe. Não durou muito esta experiência, pois a professora logo engravidou e teve que se afastar quando o bebê nasceu, cedendo lugar

a uma freira do Colégio Salesiano. O que ficou na memória de Nilcéia foi o encantamento de D. Yole com a aluna que “sempre que aprendia uma nota nova, queria escrever uma música”<sup>3</sup>.

Aos 16 anos de idade mudou-se com a família para Campinas. “Fui com o endereço certo da Profa. D. Olga Rizzardo Normanha”<sup>4</sup>. Admitida pela mestra no oitavo ano de piano, Nilcéia conta que venceu dois anos de dificuldades técnicas para resolver, ao se diplomar, dedicar-se a “improvisar e fazer arranjos, coisa em que me saio muito melhor” (*Ibid.*).

## 1.2. Os anos na universidade

“Não se esqueça, Nilcéia, que a vida começa fora dos muros da universidade!”. Esta frase foi ouvida pela compositora quando era estudante, vinda do Prof. Dr. Valter Kehdi<sup>5</sup>.

Nilcéia a recorda e repete sempre que se lhe apresenta uma situação em que pesquisadoras e pesquisadores a procuram para que abra seu leque de conhecimentos sobre as mulheres na música, assim como sobre outros aspectos da arte em si. Como pesquisadora, tem sérias críticas ao modo escolástico que ainda vigora no mundo acadêmico, que frequentemente deixa de lado olhares e sensações fun-

3. Cf.: BARONCELLI, “Minha primeira professora de piano”. In: *Escrevo logo existo*, blog da compositora, 2010.

4. Informação enviada por Nilcéia Baroncelli via email a Eliana Monteiro da Silva em 7/11/2018.

5. Segundo Nilcéia, este professor ouviu tal frase de outro decano da USP, Dr. Segismundo Spina.



damentais para o entendimento do conteúdo musical e de seus processos de criação.

Nilcéia ingressou no curso de Letras, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, em 1971, já com 25 anos. Antes disso, em Campinas, passou por cursos de teatro amador e deu aulas de piano até surgir uma vaga para atuar como jornalista, no Diário do Povo daquela cidade. Mudou-se para São Paulo contratada pela Avon, atuando como redatora de folhetos. Na USP, vivenciou um período muito difícil, pós-1968. A compositora conta que “não havia sede, os professores eram chamados a depor pela Polícia, um clima de terror rondava a FFLCH. Deixei depois de um ano e meio” (*Ibid.*). Após treze anos ela retornaria à faculdade, passando por novo vestibular e concluindo o curso de Bacharelado.

### 1.3. Mulher, esposa, mãe e profissional

Nilcéia se casou aos 27 anos. Após separação, casou-se novamente aos 30. Em 1977 nasceu sua primeira filha, seguida de outra menina em 80 e um menino em 82. Está casada pela terceira vez, numa união que dura 25 anos.

O interesse pela mulher na composição surgiu quando trabalhava como revisora no Jornal O Estado de São Paulo. “Laís Fagundes

Oreb, que trabalhava conosco, convidou quem se dispusesse, a escrever um artigo para o jornal Brasil Mulher (órgão muito respeitado da imprensa alternativa dos anos 70)”. Nilcéia escreveu o artigo que daria título a seu livro, *Mulheres Compositoras*. “O grande escritor negro Oswaldo de Camargo me emprestou livros e dicionários, escrevi e o artigo saiu em agosto de 1976”<sup>6</sup>.

A inspiração veio, também, pela prática que tinha de conversar sobre música com colegas do Estadão e, ao chegar mais cedo, utilizar a mesa de trabalho para escrever suas composições. “Isso intrigava os colegas, que achavam incrível alguém escrever música sem o instrumento. E diziam: ‘Mulher não compõe’” (*Ibid.*).

Ao se tornar mãe saiu do jornal pela dificuldade de cumprir o turno vespertino, em que atuava. Um ano depois foi convidada a integrar a equipe que reestruturava a Discoteca Pública Municipal de São Paulo, onde teve acesso a inúmeras partituras que catalogou em sua coletânea sobre as compositoras.

O livro “*Mulheres Compositoras: elenco e repertório*” foi concebido em meio aos afazeres da vida. Nilcéia recorda as noites à máquina de escrever, o marido com o filho

6. Informação enviada por Nilcéia Baroncelli via email a Eliana Monteiro da Silva em 7/11/2018.



no colo, a casa em seu cotidiano. Tudo isso estimulava ainda mais a divulgar o trabalho de outras mulheres que, como ela, lutavam para se expressar musicalmente num ambiente prevalentemente masculino como o da composição. E as páginas surgiam e se multiplicavam.

“Este livro é para meus pais, Ilídio e Zizi, e para meus filhos, Ana Cecília, Ana Carolina e Bruno. Em memória de todas aquelas compositoras que não conseguiram sair do anonimato” (BARONCELLI, 1987, p. 5).

A dedicatória emocionada reconhece a colaboração do marido à empreitada, o que nem sempre ocorria naqueles tempos e do qual poucas mulheres desfrutaram:

Agradecimento especial: este livro só se tornou realidade graças a meu companheiro, jornalista Wilson Ricardo Baroncelli, que assumiu, durante meses, quase anos a fio, muitas de minhas funções de dona de casa e mãe, para que eu pudesse escrever (*Ibid.*).

## 2. A pesquisadora de mulheres na música

### 2.1. “Mulheres Compositoras” - o primeiro artigo sobre o tema

Data de 1976 o primeiro artigo de Nilcéia Baroncelli acerca das compositoras e sua quase total ausência nos programas de concerto, nos livros de música e nas gravações em geral. Inspirada por uma publicação do crítico Donald Henahan no jornal estadunidense The

New York Times, ela escreveu no Jornal Brasil Mulher que talvez “uma nova mentalidade em relação à mulher compositora” estivesse surgindo afinal (BARONCELLI, 1976, p. 15)<sup>7</sup>:

O crítico do New York Times, Donald Henahan, num artigo recente declara: “O longo eclipse da mulher como compositora está chegando ao fim”. Para chegar a essa conclusão, ele ouviu e analisou obras contemporâneas, e preconiza com entusiasmo um lugar ao sol para as compositoras do presente e do futuro.

Animada com tal prognóstico, a compositora fez um relato sobre a presença da mulher na vida artística e musical desde a Grécia antiga até o final do século XX, chamando atenção para as mudanças de paradigmas que vigoravam em cada período histórico:

Hoje nossos hábitos artísticos são mais “especializados”, mas na Grécia escrever poesia, criar música para ela, cantá-la e dançá-la era um só ato de criação. Das quatro diferentes artes conjugadas de um autor grego, só a poesia pôde ser grafada e conseqüentemente só ela chegou até nós. Por isso, hoje fala-se de Safo como poetisa, quando ela foi também compositora de talento, ocupando lugar de destaque entre os expoentes da Arte Grega, juntamente com Myrtis e Corinna - outras compositoras (*Ibid.*).

Passando pela Idade Média, quando, segundo a autora, “não há quase referência ou ilustração sobre a atividade musical feminina”, Nilcéia apontou o surgimento crescente de compositoras no século XVII (“cinco, das quais quatro são da família de Couperin”), XVIII

7. Cf. Mulheres compositoras (meu primeiro artigo sobre o tema). In: Mulheres-compositoras.blogspot.com, 2016.

(treze, sendo que “Amélie Julie Candeille e Maria Theresia von Paradis parece que foram as de maior êxito”) e XIX (“período mais brilhante de nossa música ocidental e é também o mais documentado”). No século romântico, ela destacou as compositoras Clara Schumann e Fanny Mendelssohn como merecedoras de maior reconhecimento do que alcançaram na história da música ocidental.

Nota-se neste primeiro registro uma preocupação da autora em quantificar e qualificar as criadoras musicais:

Do fim do século passado para cá é que se encontra a maior proporção de mulheres compositoras, ao todo setecentas e sessenta e três (exceto as brasileiras) das quais algumas encontraram apoio e chegaram a desenvolver carreira brilhante.

De algumas ela inclusive descreveu brevemente a trajetória profissional:

Lili Boulanger (1893-1918), irmã da famosa Nadia Boulanger - professora de harmonia que lecionou grandes nomes de nossa música contemporânea – foi uma compositora de extraordinária fertilidade. Com quatro anos de estudos assimilou os conhecimentos de conservatório. Apesar dos preconceitos, ganhou o Grande Prêmio de Roma, em 1913. Faleceu aos vinte e cinco anos e é reconhecida como um gênio incontestável.

Concluiu o artigo com um olhar sobre o caso brasileiro, justificando a deferência por se tratar de um país cujo desenvolvimento cultural seguira rumos distintos do europeu e/ou norte-americano. Do Brasil Nilcéia citou

“uma certa Dona Mariana, compositora de modinhas”, “Ana Maria dos Santos, organista cega, e Thomazia Onofre do Lírio, ambas substitutas (em diferentes ocasiões) de Lobo de Mesquita”, Rafaela Roswadowska, que “encenou no Rio (1862) uma ópera de sua autoria, ‘Dois Amores’” e Chiquinha Gonzaga.

Uma menção especial foi feita a Dinorá de Carvalho, que recém havia recebido prêmio da Associação Paulista de Críticos de Música por sua Sonata.

## 2.2. Do artigo de 1976 ao livro de 1987

Do artigo à publicação do livro, em que catalogou quase 2.000 compositoras de diferentes épocas, nacionalidades, estilos, linguagens e correntes musicais, foram onze anos de trabalho intenso. Em relação às fontes utilizadas, a autora cita na introdução:

Obras de referência (dicionários e enciclopédias), obras descritivas (principalmente histórias da música), partituras, discos, programas impressos de recitais, catálogos impressos de compositores e de editoras, indicações de verso de partituras, recortes de jornal, periódicos com letra e cifra de músicas, currículos (enviados pelas próprias compositoras), e eventualmente informações verbais e informações colhidas em programas de televisão e de rádio (BARONCELLI, 1987, p. 7).

As compositoras catalogadas seguem a metodologia do artigo de 1976, indo das nascidas na Grécia antiga às atuantes no ano da



publicação. O livro tem ainda a particularidade de, frente a outras publicações do gênero, consignar “compositoras de música erudita e popular, nacional e internacional”. O trabalho na Discoteca Oneyda Alvarenga foi fundamental para a pesquisa, como conta a autora no livro:

A principal fonte utilizada foi a partitura, material com o qual trabalhei desde agosto de 1978 até fins de 1986 na Discoteca Oneyda Alvarenga (antiga Discoteca Pública Municipal, depois Divisão de Discoteca e Biblioteca de Música, depois Seção de Discoteca do Centro Cultural São Paulo, e agora [1986] Discoteca Oneyda Alvarenga (*Ibid*).

A autora não o considerou “nem um dicionário, nem uma enciclopédia” por lhe faltar a uniformização das informações, segundo ela, essenciais para a definição deste tipo de obras. Nilcéia priorizou a publicação de um “imenso repertório esquecido”, citando não só o editado, mas também o manuscrito. Fez também um índice remissivo por país de procedência, o que facilita muito a quem quer se informar sobre compositoras de lugares determinados ou ter uma noção quantitativa da presença da mulher por região e no mundo<sup>8</sup>.

Outro fator de suma importância é a disponibilização de informação sobre onde en-

contrar tais materiais para consulta. Sobre isso disse a autora:

Essa indicação do material para consulta tem, confessada e ostensivamente, a intenção de trazer à tona - a público - o repertório musical composto por mulheres. Por isso, em seguida à biografia, ou em Suplemento no final do livro, indicamos obras disponíveis para consulta pública em entidades do Brasil que têm essa finalidade precípua (*Idem*, p. 8).

Em 2018, posso atestar que sua intenção teve sucesso, haja vista a quantidade de intérpretes e pesquisadoras (es) que têm se dedicado ao repertório composto por mulheres utilizando os acervos indicados por Nilcéia. O Duo Ouvir Estrelas, de que faço parte com a cantora Clarissa Cabral<sup>9</sup>, exemplifica esta prática, ao lado de orquestras como a Orquestra de Cordas Laetare, regida por Muriel Waldman, conjuntos de câmara como o Trio América, e solistas como o baixo Estêvão Maya-Maya, os mezzo-sopranos Clarissa Grassi e Victoria Kerbauy, e as pianistas Maria José Carrasqueira, Sylvia Maltese, Rosana Civile, Regina Schlochauer e Valdilice de Carvalho.

8. O sítio eletrônico organizado e mantido pelo Grupo Polymnia ([www.polymnia.webnode.com](http://www.polymnia.webnode.com)), do qual Nilcéia faz parte juntamente com Imyra Santana, Silvana Scarinci e a autora deste texto, utiliza sistematicamente este índice remissivo do livro para a coluna “Compositora do mês”, em que são postadas biografias, dados sobre as obras e indicações de textos e gravações das compositoras apresentadas mensalmente. Em dezembro de 2017, a colaboradora desta página Ligia Monteiro criou um mapa com as compositoras apresentadas desde 2016. Cf: <https://goo.gl/CECnzn>.

9. O nome do duo homenageia a canção “Ouvir Estrelas” de Nilcéia Baroncelli sobre poema de Olavo Bilac.

### 2.3. A recepção do livro “Mulheres Compositoras: elenco e repertório”

Por ser um dos pioneiros sobre o tema, o livro foi recebido com enorme interesse. “Ele teve edição de 3000 exemplares, metade dos quais distribuídos pelo Instituto Nacional do Livro, que financiou a edição. Mas o que foi para as livrarias esgotou em pouco tempo, e ficaram pedindo mais. Hoje é considerado obra rara”<sup>10</sup>.

Nilcéia tinha conhecimento de publicações anteriores ou contemporâneas à dela, como o livro de Otto Ebel, intitulado *Women Composers: a biographical handbook of woman's work in music*, de 1902, o de Sophie Drinker, *The story of women in their relation to music* (1948), a publicação “Nós, as mulheres. Notícia sobre as compositoras brasileiras”, de Eli Maria Rocha (1986) e *International Encyclopedia of Women Composers*, de Aaron I. Cohen (1987).

Atualmente a compositora vem realizando uma atualização dos dados de seu livro mediante cruzamento de informações retirados de novas edições dos livros citados, aos quais foi adicionado o *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, publicado em 1995 por Julie Anne Sadie e Rhian Samuel. Esta edi-

ção especial do conhecido dicionário musical Grove catalogou quase 1.000 compositoras no âmbito da música erudita ocidental.

### 2.4. [mulheres-compositoras.blogspot.com](http://mulheres-compositoras.blogspot.com)

O livro “Mulheres Compositoras: elenco e repertório” está, há alguns anos, esgotado na editora. Perguntada sobre uma nova edição, Nilcéia diz que não tem tempo para retomar este trabalho (já que se mantém ativamente compondo, dando palestras e pesquisando, ademais, outros temas que a interessam), nem vê necessidade, já que as novas tecnologias dão conta de fazer chegar às pessoas interessadas as informações e críticas que quer divulgar.

Para isso a compositora criou e mantém o “mulheres-compositoras.blogspot.com”, continuação e ampliação de suas pesquisas anteriores publicadas à moda antiga, como eram as primeiras revistas que traziam este tipo de informação a conta-gotas. O blog foi criado em 2008, com a finalidade de “Divulgar, comentar e prestigiar a criação musical e poética das mulheres compositoras e de seus intérpretes” (BARONCELLI, 2008).

Um dos primeiros artigos ressaltou a escolha do tema mulheres compositoras na edição do ano anterior do Festival de Campos de

10. Informação enviada por Nilcéia Baroncelli via email a Eliana Monteiro da Silva em 7/11/2018.





Jordão e a apresentação de obras de mulheres no mês de março de 2008, fazendo votos para que a tendência se incorporasse ao dia-a-dia do fazer artístico e musical:

Em 2007, o Festival de Campos do Jordão teve como tema a mulher. Assim sendo, Jocy de Oliveira foi convidada a ser a compositora residente. Também Sílvia de Lucca foi homenageada, pois apresentaram uma de suas obras. Em 2008, no mês de março, quando habitualmente as mulheres são homenageadas, o Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo dedicou dois de seus concertos a duas compositoras importantes: a alemã Fanny Mendelssohn (1805 - 1847) e a polonesa Grazina Bacewicz (1909 - 1969). O Quarteto é um dos conjuntos de câmara mais tradicionais do Brasil e conta com reconhecimento internacional. Esperamos que continuem apresentando obras de outras autoras.

O blog “mulheres-compositoras” segue, como o livro que o antecedeu, buscando divulgar autoras de localidades diversas, traçando, sempre que possível, um paralelo entre as mesmas. Estas conexões, além de ilustrativas, instigam-nos a pensar nas condições que possibilitaram a algumas serem menos invisíveis que outras ao público.

Este é o caso das compositoras Lili Boulanger, francesa que viveu entre 1893 e 1918, e Vitezslava Kaprálová, tcheca que viveu entre 1915 e 1940. Sobre elas escreve Nilcéia Baroncelli:

São duas histórias de vida marcadas por algumas coincidências: ambas nasceram em famílias de músicos, ambas viveram apenas

25 anos e ambas morreram durante guerras. Ambas obtiveram reconhecimento em vida: Kaprálová regeu duas vezes uma obra de sua lavra, de grande envergadura orquestral, em sua pátria e em Londres, grande centro europeu; Boulanger ganhou aos 20 anos o Grand Prix de Rome, láurea importantíssima outorgada, por concurso, aos compositores franceses. Lili Boulanger faleceu em 1918, no fim da Primeira Guerra Mundial, e Vitezslava Kaprálová faleceu no início da Segunda Guerra. Ambas tiveram problemas respiratórios e pulmonares, que as levaram a óbito.

Não obstante os traços comuns apontados pela autora do texto, “a história das mulheres na música em geral celebra Lili Boulanger, mas menciona com muita parcimônia a tcheca Vitezslava Kaprálová” (*Idem*, 2015).

## 2.5. “Escrevo logo existo”

Nilcéia é uma pensadora da música. Como tal, faz relações desta manifestação artística com as demais e com outros assuntos pertinentes. Este é o mote de outra de suas páginas na internet, o blog “Escrevo logo existo”, criado em 2010 dedicado à publicação de artigos sobre “as relações de música e outras artes”<sup>11</sup>. Atualizando posturas como a do compositor romântico Robert Schumann, que em 1834 lançou o periódico *Neue Zeitschrift für Musik* para comentar, divulgar e criticar as composições, eventos e temas relacionados ao fazer musical da época (MONTEIRO DA SILVA, 2011, p. 30), Nilcéia versa sobre te-

11. Cf. <http://escrevo-existo.blogspot.com/>. Acesso em 1/11/2018.

máticas que vão dos “Concursos Musicais do Departamento de Cultura, de 1936 a 1938”, artigo publicado em 2016, à comemoração do centenário da cantora Dalva de Oliveira realizada pela Casa Mario de Andrade em 2017 (“Ouvindo Dalva de Oliveira na Casa Mario de Andrade”, 2017).

Embora este blog não enfoque a produção exclusiva das mulheres, como o outro pelo qual é responsável, Nilcéia não se furta a ressaltar fatos como a presença de compositoras no movimento sufragista de nosso país. Em “O voto feminino no Brasil”, publicado em 2011, ela descreve:

Ainda em 1922, 170 mulheres aderiram à Federação Brasileira pelo Progresso Feminino<sup>12</sup>. É fato digno de nota que entre as inscritas, 19 se declararam compositoras, sendo superadas em número apenas pelas encadernadoras. Não se trata aqui, todavia, de compositoras no mesmo sentido que se dá a Dame Ethel Smyth. Mas não se pode duvidar de sua existência, pois antes do advento do rádio – que começa em 1923 – muitas pessoas ganhavam a vida dando aulas de piano e imprimindo partituras de música de dança e de salão, cuja venda era também fonte de renda.

A compositora dá especial enfoque às e aos intérpretes, reconhecendo a relevância desta função para a divulgação da obra musical como um todo. O artigo “Guilherme Moreno - um violão e muitos projetos”, de 2017, demonstra esta generosidade da musicista:

No dia 31 de maio, fomos assistir ao violonista Guilherme Moreno. Ele se apresentou no Musicalis Núcleo de Música, Escola e Auditório, da família Goussinsky, onde se realiza há vinte anos um Concurso de Violão. Fiquei feliz ao ver, mais uma vez, um rapaz tão jovem seguir um desejo e um sonho: conhecer o mundo da música para desvendar seu mistério – ou seus mistérios... E a música tem muitos...

Mais uma vez Nilcéia usa da crítica para ressaltar valores que considera primordiais para a música, as artes e a vida em comunidade:

Prevejo para Guilherme muito sucesso. Não necessariamente um sucesso midiático, como os dias de hoje oferecem àqueles que fazem da interpretação musical um espetáculo pirotécnico, mesmo em músicas que não são adequadas para isso. Mas aquele sucesso maior, mais duradouro, que se chama respeito.

No último parágrafo, a autora novamente lembra a postura de Robert Schumann quando discute a fidelidade do (a) intérprete à partitura realizada pelo compositor:

Pois é isso que Guilherme Moreno merece. Na medida em que ele respeita o autor e a ele se integra, sem fazer da obra um motivo para exibicionismo, está exercendo a mais nobre função do intérprete: ser o alter ego do compositor, e assim mostrá-lo como ele se define. E para isso é preciso ter qualidades que Guilherme tem de sobra, como empatia, técnica, respeito e sensibilidade.

### 3. As composições

Durante toda a vida profissional, seja atuando como jornalista em gran-

12. De acordo com Nilcéia no artigo citado, a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino foi criada por Bertha Lutz quando de volta de sua viagem aos EUA, em substituição à Liga para Emancipação Intelectual da Mulher.



des empresas, como arquivista da Discoteca Oneyda Alvarenga, como chefe do Arquivo de Partituras e pianista da Escola Municipal de Bailados (ambos do Teatro Municipal de São Paulo), entre outros, Nilcéia nunca deixou de compor. Compõe principalmente para piano, câmara, orquestra de cordas e solistas de canto.

Escreve arranjos de peças de caráter brasileiro para o Duo Brasil Brejeiro (piano a 4 mãos) no qual atua em parceria com Wirley Francini. Em 2017 participou da Série Concertos “O Compositor é Vivo!”, do SESC Vila Mariana, versando sobre diversas peças de sua autoria que foram interpretadas ao piano solo, piano e violino e canto e piano. Este programa foi repetido, a convite de Musicalis – Núcleo de Música, na Sala Cultura Inglesa do Centro Brasileiro Britânico.

Em novembro do mesmo ano, participou como compositora convidada do “V Seminário da Canção Brasileira” promovido pela Universidade Federal de Minas Gerais. Ministrou palestra num recital só de suas obras, em que foram estreadas cinco de suas canções.

Em 2018, foi realizada primeira audição de sua valsa *Delicada* na Série “Pocket Concert”, na Pinacoteca Benedito Calixto de Santos, pela pianista Regina Schlochauer. A compositora segue produzindo, muitas vezes a

pedido de intérpretes e grupos. A muitas pessoas que a procuram para conhecer seu trabalho de pesquisa sobre mulheres na música ela dedica obras de sua autoria, como foi com “O fio de Aradne”, dedicada à pianista Maria José Carrasqueira, e “Os tons da claridade”, dedicada à autora deste texto.

### 3.1. O estilo musical de Nilcéia Baroncelli

Em relação ao seu estilo pessoal, Nilcéia não apresenta rigidez de forma ou técnica utilizada. Já compôs obras dodecafônicas, mas em geral prefere o tonalismo cromático, beirando o atonalismo. Neste sentido suas composições lembram as da impressionista Lili Boulanger, cujas peças muitas vezes deixam o (a) ouvinte sem noção de que escalas estão sendo utilizadas. Nas peças de Nilcéia esta sensação de suspensão costuma ser mais breve do que nas da compositora francesa, acalmando corações e mentes e convidando-os ao deleite. A harmonia flutuante de Nilcéia deriva, principalmente, de sua extraordinária facilidade para improvisar, o que a leva por caminhos inesperados.

O nacionalismo não é uma preocupação da compositora, embora tenha no catálogo peças como “Modinha Brasileira”, (1963), “Pau de Sebo”, (1971), “Tocata em choro”

(2006) e “Ponteio”, (2015). Algumas peças homenageiam as semelhanças entre países latino-americanos, como “Cubanos e brasileiros - síntese de ritmos”, composta em 2007.

Prestar homenagem é também uma praxe de Nilcéia, que dedica obras a amigas (os), intérpretes a quem admira, ou a quem quer incentivar, como grupos formados por estudantes universitários ou ONGs. Exemplos destas práticas são as composições “Acalanto para Henrique”, composta em 2013 para o neto de uma amiga de infância, “Noventa rosas para D. Teresa”, composta em 2016 como presente aos 90 anos de uma amiga, “Sonatina”, dedicada à pianista Maria Elisa Risarto em 2010, “Adágio” para piano e orquestra de cordas, revista em 2017 para a apresentação da pianista Sylvia Maltese com a Orquestra de Cordas Laetare, entre outros.

Nilcéia tem um afeto especial pelas canções, razão pela qual o V Seminário da Canção Brasileira, realizado em novembro de 2017 no Conservatório da UFMG, dedicou-lhe uma récita exclusiva, além de convidá-la para palestras e mesas de debate sobre o tema. Gosta de musicar poemas, quando não os cria simultaneamente à melodia e harmonia.

## 3.2. Catálogo de obras

De acordo com relação de obras redigida pela própria Nilceia Baroncelli, são suas obras:<sup>13</sup>

### 3.2.1. Música Instrumental:

#### a. Orquestra de Cordas

- “Adágio”, para piano e orquestra de cordas, 2017

- “Suíte singela”: Baião; Berceuse; Valsa; Toada; Marcha-rancho, 2002/3

- “O fio de Ariadne”, 2015

#### b. Conjunto de Percussão

- Horoscopeça, 1975

#### c. Duos

- “À maneira de sonatina”, 2 flautas doces, 2018

- “Elegia”, violino e piano, 2008

- “Luar da Bela Vista”, flauta e violoncelo, 2017

- “Palmas e ‘clecs’”, oboé e público, 2013

- “Só na tina – Uma canção de lavadeiras”, flauta e piano, 1974

#### d. Solos para Piano

- “Acalanto para Henrique”, 2013

- “Adágio”, 2008

- “Convidativa”, valsa, 2004

- “Cubanos e brasileiros – Síntese de rit-

13. Relação enviada à autora deste texto por Nilcéia em 4/3/2018. Foi publicado em MONTEIRO DA SILVA, 2018, *passim*. Dados na bibliografia deste artigo.



mos”, 2007

- “Delicada”, valsa, 2007
- “Dona Linda”, valsa saltitante, 2001
- “Enigmática”, valsa, 2009
- “Fim de filme”, 2006
- “Graciosa”, gavota e musete, 2009
- “Luar da Bela Vista”, 2001
- “Maira”, valsa, 2012
- “Novelinho”, 1999
- “Noventa rosas para D. Thereza”, valsa

hesitação, 2016

- “O fio de Ariadne”, 2007
- “Os tons da claridade”, 2009
- “Palavras ao mar”, valsa, 2009
- “Patchwork”, colagem de clichês de jazz,

1974

- “Por toda a vida”, valsa para balé, 2008
- “Pra você ficar feliz”, choro, 2001
- “Prelúdio coral”, 2013
- “Rosária e as rosas... – Tango brasileiro”,

2010

- “Sonatina”, 2010
- “Toada”, 1961
- “Tocata em choro”, 2006
- e. Piano a 4 Mãos
- “Novelinho”, choro, 2000
- “Suite singela” (arranjo do original para

Arcos), 2002/3

### 3.2.2. Música Vocal

#### a. Canto e Piano<sup>14</sup>

- “A Carolina” (soneto de Machado de Assis), B, 2004
- “A Dinamene” (soneto de Luís Vaz de Camões), B, 2008
- “Amor obscuro” (texto de Alceu Wamosy), Bar e B, 2009
- “Carroça de tolda” (texto de Helena Kolody), MS, 2015
- “Filigranas” (texto de Joaquim Dias da Rocha Filho), S, 2013
- “Lírica XVI” (1ª. versão), (texto da Marquesa de Alorna), S, 1996
- “Lírica XVI” (2ª. versão), (texto da Marquesa de Alorna), S, 2013
- “Minha imagem ‘Belle-époque’” (texto da compositora), MS, 1989
- “Modinha brasileira” (texto da compositora), MS, 1963
- “Num leque” (texto de Marcelo Gama), Bar, 2009, B, 2012
- “Os rios” (soneto de Olavo Bilac), Bar, 2005
- “Ouvir estrelas” (texto de Olavo Bilac), MS, 2007

14. As indicações que sucedem os títulos são para a voz correspondente: S = soprano, MS = mezzo-soprano, A = contralto, T = tenor, B = baixo e Bar = barítono.



• “Pau de sebo” (texto da compositora), B, 1971

• “Primavera!” (texto de Florbela Espanca), S, 2008

• “Retorno” (texto da compositora), B, 1975

• “Rubrica” (texto de Ilka Brunhilde Laurito), A, s/data

• “Ser ou não ser” (soneto de José Bonifácio de Andrada e Silva Sobrinho), T, s/data

• “Soneto: ‘Que tens, meu coração?’” (soneto de Beatriz Brandão), S, 2017

• “Soneto de Camões: ‘Amor é fogo...’” (soneto de Luís Vaz de Camões), MS, s/data

• “Três poemas de Mário de Andrade (Ciclo da morte)”: Na rua Aurora nasci...; Quarenta anos, soneto: A vida para mim... e Quando eu morrer, quero ficar... B, 1997

#### **b. Canto e Piano (Autoria de Texto em Músicas de Terceiros)**

• “Interlúdio para Cristina”, música de Maria App. Côrtes Macedo, S, 2014

• “Lírica”, música de Otávio Pinto, MS, 2005

• “Noturno nr. 2”, música de Emilia De Benedictis, MS, idem, inédito, 2001

• “Nuvens”, música de Emilia De Benedictis, idem, 2007

• “O espaço do ausente”, poema musicado por Renée Fonna Sizudo, 1999

• “Quatro letras”, poema musicado por Rachel Peluso (inédito), S, 1998

• “Viagem”, música de Emilia De Benedictis, S, idem (inédito), 2015

#### **c. Canto e outros instrumentos (Texto de Terceiros)**

• “Cantiga de amigo: ‘Par Deus, coyta-da vivo...’” (texto de Pero Gonçalves Porto Carrero, “Lírica 505” (do Cancioneiro da Vaticana), port. medieval, MS, piano, fl. e cello, 1983, instrumentação, 2003

• “Carroça de tolda” (texto de Helena Kolody), MS e violão, 2013

#### **d. Coral**

• “Água órfã” (texto da compositora), coro a 4 vozes mistas a cappella, 2018

• “Canção infantil para Anchieta”, coro infantil (texto da compositora), port.-tupi, acomp. de piano, 1981

• “Canon modal a 2 vozes” (texto da compositora), 1974

• “Mito-homem” (texto da compositora), SATB, 1975

### **3.2.3. Arranjos**

#### **a. Instrumental**

##### **a.1. Orquestra de Cordas**

• “Nuvens”, de Emilia De Benedictis, 2005

• “Ô abre alas”, de Chiquinha Gonzaga,



2015

- “Ponteio”, de Clorinda Rosato, 2015
- “Tocata”, de Emilia De Benedictis, 2015
- “Variações sobre o tema de O Gaúcho – Corta-Jaca”, de Chiquinha Gonzaga, 2017

#### **a.2. Conjunto de Câmara**

- “Sinfonia de fanfarras”, de J. Mouret, 1º. Movimento – Rondó, para quinteto de arcos, Tpt e Órgão, 1983

#### **a.3. Dois Pianos**

- “Grande fantasia triunfal sobre o tema do Hino Nacional Brasileiro”, de L. M. Gotschalk, 1998

#### **a.4. Dois Violões**

- “Minueto em sol maior” e “Minueto em lá menor” (ambos do “Pequeno livro de Ana Magdalena Bach”, de J. S. Bach), 2002

#### **a.5. Solos para Piano**

- “Tão só”, de Izaías Bueno de Almeida, s/ data

#### **a.6. Solos para Órgão**

- “Rondó”, da Sinfonia de fanfarras, de Jean Mouret, 1988

### **3.3. Análise de obras<sup>15</sup>**

As obras escolhidas para análise têm por objetivo ilustrar os procedimentos adotados por Nilcéia Baroncelli em formas diversas, respeitando a especificidade de cada instrumento ou grupo musical. Por esta razão analisei uma peça para câmara de influência romântica, uma sonatina de influência clássica e uma peça para oboé e público sintonizada com a música do final do século XX.

#### **3.3.1. “Elegia” - para violino e piano (2008)**

Esta é uma peça de caráter melancólico e romântico, como é próprio do gênero literário “elegia”. De acordo com o Dicionário online de português, elegia é um poema de origem grega ou latina, de conteúdo geralmente triste ou melancólico. Pode ser também canção triste ou de lamento.

Em sua formação, caracterizava-se por alternar hexâmetros (versos de seis pés) e pentâmetros (versos de cinco pés). Na composição de Nilcéia, esta alternância métrica se dá pelo ritmo sincopado das seções que abrem e fecham a peça em contraposição ao ritmo pontuado da seção central. Estes ritmos ocorrem no plano inferior do piano, como mostram os

---

15. Uma análise da peça “Os tons da claridade”, da compositora, pode ser encontrada em MONTEIRO DA SILVA, 2018. Dados na bibliografia deste artigo.

exemplos que se seguem (Figs. 2 e 3).

Figura 2. “Elegia”, Seção A, compassos 1 a 4, piano



Figura 3. “Elegia”, Seção B, compassos 14 e 15, piano



Na linha do violino, há também contraposição entre o **Tema 1**, tético, apresentado nas seções externas, e o **Tema 2**, anacrúsico, que ocupa a seção central (Figs. 4 e 5).

Figura 4. “Elegia”, Seção A, compassos 5 e 6



Figura 5. “Elegia”, Seção B, compassos 13 a 15



Podendo ser dividida em três seções **A B A'**, a peça alterna entre estas, além da rítmica, o tratamento dado ao violino e ao piano. Na **Seção A**, que vai do compasso 1 ao 12 sendo os quatro primeiros dedicados a uma introdução instrumental, o piano atua mais como acompanhador do





violino, com pouca elaboração em sua linha melódica. O mesmo ocorre na **Seção A'**, localizada entre os compassos 25 e 42. Já na **Seção B**, que vai do compasso 13 ao 24, Nilcéia dá liberdade ao piano, que passa a conversar com o violino num contraponto interessante (Figs. 6 e 7).

Figura 6. “Elegia”, Seção A', compassos 29 e 30



Figura 7. “Elegia”, Seção B, compassos 20 e 21



Para encerrar em clima lânguido e saudoso, como uma autêntica elegia, uma **Codeta** de seis compassos (do compasso 37 ao 42) diminui pouco a pouco a dinâmica até sumir por completo.

Em termos de harmonia, “Elegia” é tonal e apresenta-se em F# m. As seções A e A' mantêm-se nesta tonalidade, enquanto a **Seção B** traz uma harmonia flutuante, marca característica da música desta compositora.

### 3.3.2. “Sonatina” - para piano (2010)

Como foi dito anteriormente, a “Sonatina” de Nilcéia Baroncelli foi composta em 2010, dedicada à pianista Maria Elisa Risarto. É composta de três movimentos, sendo o último um tema com variações sobre a peça “Soldadinhos de chumbo em marcha”, do ciclo “Cinco Aquarelas” de Savino De Benedictis.

Alguns elementos da peça de Savino são preparados nos movimentos iniciais, como o intervalo de 4A, as semicolcheias e a métrica binária (simples ou composta).

### 1º Movimento

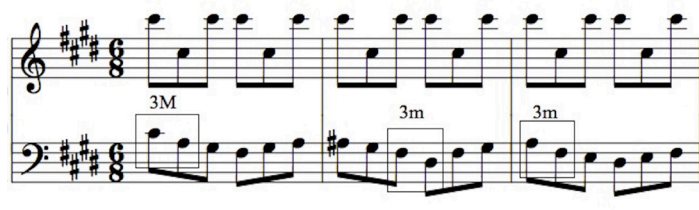
O movimento inicial é escrito em  $\text{Do}\#$  m e métrica 6/8. O binário composto remete-se à marcha do último movimento, estabelecendo uma conexão como a que havia na sonata clássica.

É um movimento monotemático e tripartido, utilizando a tradicional forma **A B A'** com elaboração do tema da **Seção A** na **Seção B**. A **Seção A** estende-se do compasso 1 ao 10, com dois compassos de introdução.

O tema principal aparece no compasso 3, com fraseologia de sentença (4 + 4)<sup>16</sup>. A melodia ocupa o registro médio grave do piano, acompanhada por oitavas alternadas na região aguda.

Nilcéia brinca com o motivo do tema formado por uma terça seguida de segundas (pondo todos os intervalos serem maiores ou menores), invertendo sua ordem de aparição (Fig. 8).

Figura 8. “Sonatina”, 1º mov, tema principal, compassos 3 a 5



A **Seção B** inicia-se no compasso 11, elaborando o tema apresentado. Desta vez a compositora inverte o arco descendente-ascendente, estendendo-o por dois compassos. No plano superior, dedicado ao acompanhamento em oitavas alternadas, usa díades em intervalos de 2M, 3m e 4A. Este último, trítono, antecipa a apresentação do material melódico do tema de Savino De Benedictis, variado no terceiro movimento da peça (Fig. 9).

Figura 9. “Sonatina”, 1º mov., compassos 11 a 14

16. Os termos sentença e período foram utilizados por Arnold Schoenberg (1991, p. 48-51) para diferenciar as frases musicais estruturadas em duas partes (em geral com quatro compassos cada). Na sentença, a parte inicial apresenta duas semi-frases iguais, enquanto a segunda parte insere um elemento novo. À primeira parte o autor chamou “início” e à segunda, “continuação”. O período, por sua vez, é caracterizado pela presença de elemento novo na segunda semi-frase da primeira parte (chamada antecedente), repetindo a primeira semi-frase no início do consequente (segunda parte).



A fraseologia usada nesta seção é a de período (4 + 4). A seção se encerra no compasso 18. A harmonia oscila entre  $F\sharp M$  (St) e sua relativa  $R\acute{e} \# m$ .

No compasso 19 tem início a **Seção A'**, que vai até o compasso 29. Mais que reexpor o tema inicial, esta seção tem a função de retomar a tonalidade de  $Do\# m$ , somente alcançada no compasso 28 e confirmada no 29.

## 2º Movimento

Coerente com o anterior, este movimento inicia-se com dois compassos de introdução em que a compositora repete o procedimento de inverter o sentido do perfil melódico do motivo apresentado. Este motivo será a base de um baixo ostinato que se estende por todo o movimento. Prevalece o ritmo sincopado nos dois planos (Fig. 10).

Figura 10. “Sonatina”, 2º mov., compassos 1 e 2



Escrito em  $Mi M$  (relativa de  $Do\# m$ ), o 2º movimento pode ser dividido em duas seções **AA'**. A fraseologia nem sempre coincide com o baixo ostinato, causando uma certa “estranheza” a quem escuta. Na **Seção A**, que vai do compasso 1 ao 14 na tonalidade, a quantidade de compassos das frases e semi-frases não é convencional, sendo múltiplas de três. Cada frase tem seis compassos em forma de período (3 + 3) (Figs. 11 e 12).

Figura 11. “Sonatina”, 2º mov., Seção A, compassos 3 a 5, antecedente



Figura 12. “Sonatina”, 2º mov., Seção A, compassos 6 a 8, consequente



A **Seção A'** inicia-se no compasso 15 e termina no 30. Na região de Mi m, novamente traz dois compassos de introdução que apresentam o baixo ostinato. A fraseologia agora é irregular, tendo a semi-frase inicial três compassos e a que se segue, dois. O tema inverte o arco da seção anterior (Figs. 13 e 14).

Figura 13. “Sonatina”, 2º mov., Seção A', compassos 17 a 19



Figura 14. “Sonatina”, 2º mov., Seção A', compassos 20 e 21



Uma **Coda** iniciada no compasso 22 tem a função de trazer de volta a tonalidade de Mi M, alcançada nos quatro últimos compassos.

### 3º Movimento

Variando um tema de Savino De Benedictis, este movimento remete-se, mais uma vez, à forma sonata clássica. Não são poucas as variações inseridas em movimentos finais de sonatas, sendo talvez a mais conhecida a *Alla Turca*, de W. A. Mozart.

A coerência com os movimentos anteriores está, além de intervalos e métrica, na alternância da linha melódica entre o plano superior, como havia no segundo movimento, e o inferior, apresentado no primeiro (Figs. 15 e 16).

Figura 15. “Sonatina”, 3º mov., Tema, compassos 1 e 2



Figura 16. “Sonatina”, 3º mov., variações, compassos 32 e 33



O **Tema** de “Soldadinhos de chumbo em marcha” se desenvolve sobre a tríade maior e o acorde total diminuto. Não por acaso foi escolhido por Nilcéia, uma vez que apresenta estas duas modalidades de acordes num tema atonal, sem privá-lo de consonâncias.

Estendendo-se entre o compasso 1 e o 13, o **Tema** apresenta uma sentença de oito compassos (4 + 4), seguidos de cinco de extensão. Inicia-se com tríades de Lá M em alturas alternadas,



ao que se segue um arpejo sobre o total diminuto em Lá, com a quinta e a sétima (Mi b e Sol b) em enarmonia (Ré# e Fá#). Precede o arpejo uma díade em intervalo de trítono (Lá-Ré#), evidenciando a ausência de um pensamento de funções tonais. Os dois compassos seguintes tem uma progressão ascendente para os acordes maior e total diminuto de Do, sendo que o último repete as notas e as enarmonias do seu homônimo em Lá (Fig. 17).

Figura 17. “Sonatina”, 3º mov., Tema , início da sentença, compassos 1 a 4



A continuação da sentença utiliza as mesmas notas do acorde total diminuto usado no início, às quais Savino adiciona a nona maior (Si b). Díades em 5ª e alturas alternadas movem-se em progressão ascendente, até alcançar um suposto “repouso” na tríade de Sol M. A extensão localizada entre o compasso 9 e o 13 confirma este movimento de tensão e relaxamento, repetindo os acordes finais da sentença (Figs. 18 e 19).

Figura 18. “Sonatina”, 3º mov., Tema , cont. da sentença, compassos 5 a 8



Figura 19. “Sonatina”, 3º mov., Tema , extensão, compassos 9 a 13



Numa peça curta como esta, as variações de Nilcéia sucedem umas às outras sem delimitação por barras de período. A **variação I**, por exemplo, vai do compasso 14 ao 23 com uma sentença de oito compassos (4 + 4) seguida de dois de extensão. É uma variação tonal, em Do M.

Apresenta o motivo rítmico em colcheias e semicolcheias do **Tema**, com sentido invertido começando pelas figuras de menor valor (Fig 20).

Figura 20. “Sonatina”, 3º mov., variação I, compasso 14



A **variação II** ocupa os compassos 24 a 31, também com fraseologia de sentença regular. Começando em Do M, passa pela região de Do m e termina em Sol M, como o **Tema**. O perfil melódico e rítmico é similar ao da variação I.

A **variação III** vai do compasso 32 ao 39, na mesma fraseologia de sentença regular. Esta retoma o motivo rítmico e melódico do **Tema**, usando os acordes de Lá b M e Sol M.

Nilcéia termina este movimento com uma variação de nove compassos, sendo uma sentença (4 + 4) seguida de um compasso que confirma o acorde de Lá b M. Assim como a terceira variação, alterna acordes vizinhos, desta vez à distância de um tom. Os acordes são Lá b M e Si b<sup>7</sup> (Fig. 21).

Figura 21. “Sonatina”, 3º mov., variação IV, compassos 40 a 43



Encerra a peça com a sequência de acordes Si b M, Sol m<sup>7</sup> e Lá b M, à maneira de cadência.

### 3.3.3. “Palmas e ‘clecs”- para oboé e público (2013)

Sobre esta peça, Nilcéia disse que “pode ser tocada por qualquer outro instrumento, mesmo transpositor, desde que tenha a mesma tessitura”<sup>17</sup>. Ela apontou a “ideia de usá-la como bis em um concerto de música contemporânea, porque o público fica muito tenso” (*Ibid.*).

17. Informação cedida pela compositora em email a mim endereçado, em 4/11/2018.



Como já foi mencionado neste artigo, Nilcéia aprecia novidades, mas afirma que um concerto inteiro de propostas inovadoras a deixa cansada e impossibilitada de assimilar após a primeira meia hora. Imagina que o mesmo se dê com o público, para o que compôs esta obra bem-humorada e da qual as pessoas podem participar descontraidamente.

“Palmas e ‘clecs’” apresenta uma linha melódica, dedicada ao oboé ou instrumento similar, e um acompanhamento cuja “bula” indica quando o público deve bater palmas ou estalar os dedos (clecs). Basicamente estes dois gestos de percussão corporal se alternam, nesta ordem, seguindo a pulsação da música. A compositora utiliza uma sequência de quatro tons inteiros como motivo melódico, separadas duas a duas por um trítono (Fig. 22).

Figura 22. “Palmas e ‘clecs’”, compasso 1



Os intervallos de 2M e 4A estão por toda a peça. Em termos de ritmo, colcheias e semicolcheias formam o motivo principal. Uma sentença de oito compassos (4 + 4) dá início a esta composição atonal, cujo caráter jocoso é corroborado pelo andamento rápido e dinâmicas que transitam, predominantemente, pelo *mf* e *f* (Fig. 23).

Figura 23. “Palmas e ‘clecs’”, compassos 23 a 26

“Palmas e ‘clecs’” demonstra como Nilcéia interage com as diferentes linguagens presentes na música de concerto, criticando, com suavidade e alegria, aspectos sobre os quais considera que se deve refletir.



## Considerações Finais

Nilcéia Baroncelli é uma das tantas compositoras, intérpretes, pesquisadoras, escritoras, enfim, mulheres, cuja trajetória merece ser amplamente divulgada e imitada pelo talento e coragem. Sua obra fala por si, mas é uma delícia conversar com a própria e ouvir suas inúmeras histórias e opiniões sobre os mais diversos temas.

Gosto de repetir uma frase que ela diz que não é originalmente sua, mas que dela ouvi e replico sempre que possível: “o que há por fazer é que nos move”.

Em tempos difíceis como os que frequentemente se nos apresentam em nosso país e continente, é muito reconfortante ter por perto pessoas iluminadas como ela, como foi Beatriz Balzi e tantas outras guerreiras.

## Referências

BARONCELLI, Nilcéia Cleide da Silva. *Mulheres compositoras: elenco e repertório*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1987.

\_\_\_\_\_. Escrevo logo existo. Disponível em: <<http://escrevo-existo.blogspot.com/>>. Acesso em: 1 nov. 2018.

\_\_\_\_\_. Mulheres compositoras. *Jornal Brasil Mulher*. São Paulo, ano I, n. 5, 1976.

\_\_\_\_\_. Mulheres Compositoras. Disponível em: <<http://mulheres-compositoras.blogspot.com/>>. Acesso em: 1 nov. 2018.

\_\_\_\_\_. Informações sobre composições próprias: *email* endereçado a Eliana Monteiro da Silva em 4 nov. 2018, inédito.

\_\_\_\_\_. Dados biográficos: *email* endereçado a Eliana Monteiro da Silva em 7 nov. 2018, inédito.

\_\_\_\_\_. Elegia. *Partitura* manuscrita do acervo da compositora, inédita.

\_\_\_\_\_. Sonatina. *Partitura* manuscrita do acervo da compositora, inédita.

\_\_\_\_\_. *Palmas e 'clecs'*. *Partitura* manuscrita do acervo da compositora, inédita.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. *Relatório Anual 2003*. <<https://goo.gl/4jPdJu>>. Acesso em 1 nov. 2018.

COHEN, Aaron I. *International Encyclopedia of Women Composers*. Michigan: Books and Music USA, 1987.

EBEL, Otto. *Women composers: a biographical handbook of woman's work in music*. New York: F. H. Chandler, 1902.

DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS. Disponível em: <[www.dicio.com.br](http://www.dicio.com.br)>. Acesso em: 3 nov. 2018.

DRINKER, Sophie. *The story of women in their relation to music*. USA: Coward-McCann, 1948.

MONTEIRO DA SILVA, Eliana. *Compositoras latino-americanas: vida, obra, análise de peças para piano. Antologia* (Pós-Doutorado em Música). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://goo.gl/Q9mcEG>>. Acesso em: 1 nov. 2018.

\_\_\_\_\_. *Clara Schumann: compositora x mulher de compositor*. São Paulo: Ficções Editora, 2011.

ROCHA, Eli Maria. Nós, as mulheres: notícia sobre as compositoras brasileiras. Rio de Janeiro: Rabaço, 1986.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 1991.