UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM MÚSICA:
MÚSICAS DOS SÉCULOS XX E XXI – PERFORMANCE E PEDAGOGIA

UMA COMPOSITORA DOS SÉCULOS XX E XXI:

Kilza Setti e Suas Obras para Fagote

RAQUEL BRAGA DE ARAUJO

Santa Maria, RS
2020

RAQUEL BRAGA DE ARAUJO

UMA COMPOSITORA DOS SÉCULOS XX E XXI:

Kilza Setti e Suas Obras para Fagote

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Música: Músicas dos séculos XX e XXI - Performance e Pedagogia, da Universidade Federal de Santa Maria como requisito para obtenção do título de **Especialista em Música**

Prof. Me. Glaubert Gleizes Faber Nüske

Santa Maria, RS
2020

RAQUEL BRAGA DE ARAUJO

UMA COMPOSITORA DOS SÉCULOS XX E XXI:

Kilza Setti e Suas Obras para Fagote

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Música: Músicas dos séculos XX e XXI - Performance e Pedagogia, da Universidade Federal de Santa Maria como requisito para obtenção do título de **Especialista em Música**

Aprovada em ___02____/___10____/__2020___

BANCA EXAMINADORA

_____
Me. Glaubert Gleizes Faber Nüske (UFSM)
(Presidente/Orientador)

_____
Dra. Claudia Fernanda Deltregia (UFSM)

_____
Dr. Marcos Kröning Corrêa (UFSM)

Santa Maria, RS
2020

Agradeço aos meus pais, Ana Lucia e Rivaldo por tudo o que fizeram e fazem por mim. Agradeço a todas(os) as(os) professoras(es) pela iniciativa de implementação do curso de Especialização em Música da Universidade Federal de Santa Maria e, em especial, ao meu orientador, Glaubert Nüske, pelo seu precioso e constante suporte. Agradeço a Eliana Monteiro da Silva por suas imprescindíveis contribuições, a Gabriella Di Laccio por fomentar a divulgação acerca das compositoras, a Aline Barros e a Laura Bocco por suas atentas revisões e, especialmente, a Kilza Setti, por conceder gentilmente várias entrevistas, acompanhar de perto este trabalho e por, principalmente, compor ***Três peças para fagote solo****, um importante legado de sua trajetória pessoal e profissional, que enriquece de modo ímpar a literatura musical brasileira.*

Dedico este trabalho às mulheres que vieram antes de mim: Cesarina, Odete, Dagmar, Licéia, Gertraud, Renate, Ana Lucia, Cláudia e Andréa; às que vieram depois de mim e trilharão um caminho esperançosamente mais igualitário: Ana Letícia, Ana Luiza A., Ana Luiza M., Polyanna e Maiane; e, em especial, à mulher que muito apoiou este trabalho, Cacilda.

RESUMO

O presente trabalho insere-se na linha de pesquisa Performance Musical do Curso de Especialização em Música: Músicas dos Séculos XX e XXI - Performance e Pedagogia da Universidade Federal de Santa Maria, investigando questões relativas à interpretação musical, através do estudo e da edição das obras *Conversainvento 1* e *Três peças para fagote solo,* de Kilza Setti. Esta última foi escrita para este trabalho a pedido da autora. Por se tratar de uma mulher compositora, a pesquisa contextualiza também fatos e reflexões relacionados à visibilidade das compositoras brasileiras nascidas no século XX, as quais são representadas em parte através do relato biográfico de Kilza Setti. Ademais, a pesquisa faz elucubrações sobre a influência da análise na interpretação musical e, desse modo, sobre a importância desta para o processo de construção da e na performance. Diversas(os) autoras(es) foram esteios para elucidar a abrangência dessas questões, entre elas(es), FREIRE; PORTELA (2010, 2013) e MOITEIRO (2015), que discorrem de modo acurado sobre a visibilidade da mulher na música; RINK (2002) acerca das funções e técnicas da análise da(o) intérprete; e SETTI (2018, 2019, 2020) com valiosas informações de cunho biográfico e histórico, pautadas em sua trajetória enquanto compositora, professora, etnomusicóloga, pesquisadora e mulher brasileira. A realização desta pesquisa mostra-se, portanto, relevante, uma vez que possibilitou a criação de novas composições de Kilza Setti, a edição de suas partituras manuscritas para fagote e exemplificou a prática do processo interpretativo, enriquecendo, dessa maneira, a literatura acadêmica a respeito de tais temas.

Palavras-chave: 1. Interpretação musical. 2. Compositoras. 3. Kilza Setti. 4. Fagote.

ABSTRACT

This paper is part of the line of research Musical Performance of the Specialization Course in Music: Music of the 20th and 21st centuries – Performance and Pedagogy at the Federal University of Santa Maria, and it investigates topics related to musical interpretation through the study and edition of the works *Conversainvento 1* and *Three pieces for solo bassoon*, by Kilza Setti. The latter was written for this paper at the author's request. As Setti is a female composer, the research also contextualizes facts and reflections related to the visibility of Brazilian female composers born in the 20th century, who are partially represented through Kilza Setti's biographical account. In addition, this research promotes clarifications on the influence of analysis on musical interpretation and, therefore, on its relevance to the construction process in and of performance. Several authors were the mainstays to elucidate the scope of these topics, among them, FREIRE and PORTELA (2010, 2013) and MOITEIRO (2015), who accurately discuss the visibility of women in music; RINK (2002), about the functions and techniques of the analysis of the performer; and SETTI (2018, 2019, 2020), with valuable biographical and historical information, based on her career as a composer, teacher, ethnomusicologist, researcher and Brazilian woman. This research has therefore been relevant since it enabled the creation of new compositions by Kilza Setti, edited her handwritten scores for bassoon and exemplified the practice of the interpretive process, thus enriching the academic literature on these topics.

Keywords: 1. Musical interpretation. 2. Women composers. 3. Kilza Setti. 4. Bassoon.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Sistema alemão de notação musical.....51
Figura 2: Carta de Noël Devos à Kilza Setti.....52
Figura 3: Conversainvento 1: manuscrito – compassos 1 a 16.....54
Figura 4: Conversainvento 1: editado – compassos 1 a 17.....55
Figura 5: Jogo do Tantanguê – compassos 1 a 9.....60
Figura 6: Monólogo – compassos 1 a 15.....64
Figura 7: Monólogo – compassos 57 a 68.....65
Figura 8; Solilóquio – compassos 1 a 13.....66
Figura 9: Solilóquio – compassos 38 a 47.....67
Figura 10: Solilóquio – compassos 57 a 63.....68
Figura 11: Solilóquio – compassos 89 a 95.....69

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1: Dados analisados de Conversainvento 1, Monólogo e Solilóquio.....47

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO....11
1. COMPOSITORAS BRASILEIRAS DOS SÉCULOS XX E XXI....13
1.1 Quem são essas compositoras?....14
1.2 Por que falar sobre as compositoras?....17
2. A COMPOSITORA, PROFESSORA E ETNOMUSICÓLOGA KILZA SETTI....23
2.1 Contexto familiar....23
2.2 Formação como musicista....25
2.3 Formação como etnomusicóloga....27
2.4 Trajetória como compositora....29
2.5 Trajetória como professora....34
2.6 Trajetória como etnomusicóloga....36
3. FAZER SOAR A MÚSICA....40
3.1 Interpretação: reprodução musical à performance....40
3.2 Encontrar a obra, conhecer a compositora....41
3.3 Análise e performance....44
4. AS OBRAS PARA FAGOTE DE KILZA SETTI....51
4.1 Conversainvento 1....51
4.2 Três peças para fagote solo....61
4.2.1 Monólogo....63
4.2.2 Solilóquio....65
CONSIDERAÇÕES FINAIS....71
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS....73
ANEXOS....76
ANEXO 1 – CITAÇÕES ORIGINAIS....76
ANEXO 2 – COMPOSITORAS BRASILEIRAS NASCIDAS NO SÉCULO XX....79
ANEXO 3 – KILZA SETTI – CATÁLOGO DE OBRAS....81
ANEXO 4 – AS OBRAS PARA FAGOTE DE KILZA SETTI....96
ANEXO 4.1 Três peças para fagote solo....97
ANEXO 4.2 Conversainvento 1....103

INTRODUÇÃO

Este trabalho teve como base a reflexão sobre como se relacionar com as obras compostas por mulheres com a mesma intensidade, naturalidade, interesse e consideração com que se relaciona habitualmente com as obras compostas por homens. O ponto de partida adveio do meu interesse em encontrar obras para fagote solo escritas por compositoras brasileiras. Ter, no entanto, constatado o quão intrincado é o acesso a elas, foi um impulso ainda maior para realizar tal empreitada. Saber se elas existem, quantas e quem elas são, foi certamente a espinha dorsal do primeiro capítulo. Desse modo, essa monografia preza em promover, junto à divulgação das obras para fagote de Kilza Setti, a reflexão sobre a valorização do trabalho feminino de composição. Saber mais e interessadamente sobre elas é um meio para que suas obras venham a ser mais prestigiadas, enriquecendo certamente o nosso legado cultural.

Setti, paulistana nascida em 1932, foi, portanto, em um primeiro momento, a única compositora encontrada que felizmente havia escrito em 1983, com Conversainvento 1, uma música de câmara para fagote e piano. Passei boa parte da elaboração deste trabalho considerando possivelmente ser esta a única peça composta para essa instrumentação por uma mulher brasileira no século XX, até tomar conhecimento, quase na fase final do trabalho, que haviam mais duas outras que também compuseram obras para esta formação. Diante dessa tardia descoberta, houve, então, uma dedicação exclusiva à compositora Kilza Setti e suas obras para fagote, pois, em virtude desta pós-graduação, vingou mais uma, Três peças para fagote solo. O segundo capítulo é, portanto, dedicado especialmente a Setti, abrangendo, assim, a sua biografia desde o seu contexto familiar até as três áreas de sua atuação profissional, como compositora, professora e etnomusicóloga.

Um aspecto importante a ser mencionado, é o fato de o fagote ser, em comparação ao piano e ao violino, por exemplo, um instrumento pouco explorado de modo solístico e por isso tornam-se menos frequentes as composições voltadas a ele. Grande é então o contentamento sobre a realização dos trabalhos de edição que permitem facilitar o acesso às obras para este instrumento. Sendo, por fim, a ‘Performance Musical’ a linha de pesquisa condutora deste trabalho, deseja-se com o terceiro e o quarto capítulos trazer reflexões acerca da apropriação das obras para fagote de Kilza Setti, abordando as suas edições, o contexto de suas origens até a preparação para suas respectivas performances.

Para isso contou-se com a abordagem analítica de John Rink[1], como também com as imagens advindas dessa análise, as quais juntas propiciaram subsídios para o estudo interpretativo de ambas as obras. Sendo assim, o título do terceiro capítulo inspirou-se na fala de Fausto Borém[2], quando afirma que os registros das reflexões são fundamentais no repasse do ensino da performance musical.

> (…) É importante que o performer musical também tenha um controle destas linguagens, seja para divulgar sua metodologia de ensino, seja para refletir sobre enfoques analíticos, históricos ou interpretativos de uma obra, ou seja, para editar e publicar uma partitura. Mas deve também buscar alternativas para a sua especificidade de "fazer soar a música". (BORÉM, 1997. p.60).

O quarto capítulo coloca, então, em evidência, exemplificando nas obras para fagote de Setti, o que foi elucidado teoricamente no capítulo anterior, especificando, por meio das seções encontradas em cada obra, alguns aspectos analíticos que conduzirão para algumas sugestões interpretativas, fazendo assim, de modo prático, uma ponte entre o conhecimento deliberado e o intuitivo.

1 John Rink (1957) é professor de Estudos de Performance Musical na Faculdade de Música de Cambridge e membro-diretor de Estudos em Música no St. John's College.

2 Fausto Borém (1960) é professor de Contrabaixo, Música de Câmara, Pesquisa em Música e Práticas de Performance na UFMG.

1. COMPOSITORAS BRASILEIRAS DOS SÉCULOS XX E XXI

Ao longo dessa pesquisa pôde-se constatar que felizmente existem muito mais compositoras do que costuma ser veiculado. Entretanto, para manter o foco em Kilza Setti e ao mesmo tempo dar uma visão geral sobre a importância do legado dessas mulheres, restringiu-se à citação de cerca de três compositoras por década, as quais nasceram somente nas décadas que abarcam o período entre 1900 e 1980.

Certamente existem muito mais nomes a serem citados, principalmente daquelas que nasceram no século XIX e ainda atuavam profissionalmente no século posterior e que aqui não foram contempladas, assim como das nascidas a partir da década de 1990, as quais não foram encontradas pelos meios de busca utilizados nesta pesquisa. Pois para fazer o devido jus a todas essas talentosas artistas seria imprescindível a realização de pesquisas mais acuradas, que se voltem, portanto, mais aprofundada e especificamente para elas e suas obras.

Como uma forma de conscientizar sobre quão impactante é a naturalização que existe sobre a ignorância dos benefícios musicais e, até mesmo, sociais da atuação feminina na área profissional, menciona-se na apresentação dessas compositoras, primeiramente de modo anônimo, o que elas fizeram, alcançaram e edificaram em suas carreiras, para em seguida serem seus nomes devidamente revelados; algumas são possivelmente conhecidas, porém muitas não. O nome dito depois é para dar a sensação do descortinar, revelando somente após a menção do legado, algumas dessas muitas musicistas, que escreveram e ainda estão escrevendo história, independentemente do quão foram ou sejam reconhecidas.

A cada biografia descoberta, aumentava consideravelmente o meu respeito por todas essas compositoras, que mesmo não mudando por ora e essencialmente um arraigado sistema social, que lhes desfavorecia e ainda desfavorece, não deixaram de realizar algo que lhes era, e é, muito caro: compor. Por isso, em meio a tanta desinformação, é inevitável dedicar um capítulo desta pesquisa para contextualizar, um pouco que seja, a realidade da mulher compositora brasileira, ilustrando os pequenos avanços ocorridos em prol de suas carreiras ao longo de dois séculos, através de concisos recortes biográficos, reiterando, assim, a exposição de mais alguns nomes.

Com tantas compositoras e obras maravilhosas foi realmente muito difícil escolher somente algumas para representar o todo. Certo é que todas elas contribuíram e continuam contribuindo para a quebra de paradigmas e, assim, para a construção de uma sociedade mais justa e, consequentemente, mais humana.

> No entanto, o futuro das compositoras parece estar se iluminando à medida que se desenvolve a consciência geral da perda de "habilidades ricamente diferenciadas". Pode não estar mais distante o dia em que a composição não seja mais vista como uma prerrogativa exclusiva dos homens, mas sim como uma área em que todos podem participar com base em seu talento, e não em seu gênero. (ROSEN, 1973 *apud* HEESCH; LOSLEBEN, 2012, p.71, tradução nossa[3]).

1.1 Quem são essas compositoras?[4]

São mulheres nascidas de 1900 a 1909 e que foram vencedoras de competições nacionais com suas próprias composições, trabalharam como musicólogas em instituições reconhecidas, como o Museu Nacional, que preservaram e divulgaram a música indígena, assim como seus instrumentos de catalogação, e que foram indicadas, em 1946, à Academia Brasileira de Música, como **Helza Camêu** (1903-1995). Elas foram também catedráticas em música e, por isso, premiadas com bolsa de estudos no Conservatório Nacional de Berlim, fundaram ao retornarem ao Brasil uma orquestra juvenil e tornaram-se uma das primeiras regentes a dirigir a Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos Brasileira, como **Joanídia Sodré** (1903-1975). Elas fizeram apresentações por várias capitais da Europa, tiveram muito de suas obras, que foram ao todo cerca de 400, executadas por grandes músicos do cenário nacional e internacional, foram *aceitas* na Academia Brasileira de Música e fundaram uma orquestra integrada só por mulheres, como **Dinorá de Carvalho** (1904-1980).

São mulheres que nasceram de 1910 a 1919 e que estiveram à frente de projetos musicais, foram pioneiras na utilização da música eletrônica no Brasil, deixaram um vasto compêndio de obras de ampla divulgação que contém métodos de estudo para piano, assim como fugas instrumentais e conjuntos vocais com um estilo peculiar carioca, como **Cacilda Barbosa** (1914-2010). Elas foram professoras da Escola de Música da UFRJ, membros da Academia Nacional de Música, compositoras de *Seresta e Modinha* (1982), uma das primeiras peças de câmara escrita por mulheres para fagote e piano e que tiveram algumas de suas obras gravadas em CD, como **Hilda Reis** (1919-2001). Tocavam regularmente em programas semanais da antiga Rádio Cultura, além de se apresentarem esporadicamente nas rádios Gazeta, Piratininga e Tupi. São as que atualmente estão chamando a atenção de renomadas(os) cravistas e pianistas para que suas obras sejam transcritas para o canto, grupos de câmara e orquestras, como ocorre com **Emilia de Benedictis** (1919-1996).

---

3 Encontra-se em anexo o original da citação traduzida n.1.

4 Os nomes das compositoras encontradas e as respectivas fontes de seus dados biográficos, encontram-se em anexo.

São as de 1920 a 1929 que receberam o diploma de Alta Virtuosidade e Interpretação Pianística, apresentaram-se no Carnegie Hall, estudaram em Genebra, retornaram ao Brasil e realizaram festivais, trabalharam em orquestras, fundaram clubes de choro e compuseram hinos federativos, como o de Brasília, feito por **Neusa França** (1920-2016). Foram solistas no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, obtiveram o título de Livre-Docente e Doutora em Música, assim como de Compositora Erudita pela Ordem dos Músicos, pertenceram à Academia Internacional de Música, gravaram LP's e CD pela Sony Music com várias composições de sua autoria para piano, violino, violoncelo, harpa e flauta, sendo a parte pianística executada por elas mesmas, como o fez **Diva Lyra** (1921-2011). Tiveram citações sobre suas "sonoridades exuberantes" enquanto pianistas, estudaram composição com Dinorá de Carvalho, foram uma das fundadoras da Sociedade Pró-Música Brasileira, compuseram uma série de obras baseadas na temática do folclore brasileiro, para diversas formações instrumentais, valorizaram com isso as raízes culturais do país e enriqueceram a pesquisa e o repertório musical nacional, como **Adelaide Pereira da Silva** (1928).

Também as de 1930 a 1939 que não admitem separar o ser humano de sua cultura e essência, que trazem assim a riqueza de seu legado através do interesse pelo folclore e a conexão entre a música desses povos com a realidade brasileira, como fez e faz **Kilza Setti** (1932). Ademais elas receberam a condecoração Carlos Gomes e o prêmio da Associação dos Críticos de Arte de São Paulo pelo conjunto das suas obras, têm seus trabalhos citados no *New Grove Dictionary of Women Composers* e são membros da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, como ocorreu com **Maria Helena Rosas Fernandes** (1933). Estudaram piano com Marguerite Long, receberam títulos de *Master of Arts* pela Washington University, ocupam ainda Cadeiras na Academia Brasileira de Música e são fortes divulgadoras da música eletrônica no Brasil, como faz **Jocy de Oliveira** (1936).

As de 1940 a 1949, que são escritoras, musicistas, pesquisadoras e publicaram assim o livro *Mulheres Compositoras: elenco e repertório* e atualmente compõem para piano, câmara, orquestra de cordas e solistas de canto, com obras apresentadas no Brasil e no México, possuindo parte de suas composições gravadas nos CDs *Mulheres Compositoras*, como o faz **Nilcéia Baroncelli** (1945). E são as mulheres que são finalistas no Concurso Nacional de Composição da UFBA, que conquistaram o primeiro lugar no Concurso Europeu dedicado a obras para orquestra de câmera com *Berahatxi Liyy*, que são professoras de Folclore Brasileiro, Prosódia Musical e Estética no Curso Superior de Música do CMN[5] e membros da

5 CMN, Conservatório de Música de Niterói.

SBMC[6], como **Suely Brígido** (1945). E as que se destacam por suas obras vocais, que venceram concursos de composição como da II Bienal de Música Contemporânea, com a cantata *Isto é aquilo* e com a cantata *Topologia do medo*, receberam o Prêmio Funarte, como foi reconhecida **Cirlei de Hollanda** (1948).

As de 1950 a 1959, que são pós-doutoras em Criação Musical pelo King's College de Londres, que receberam o prêmio do International Fund for the Promotion of Culture, da UNESCO, por coordenarem e criarem em grupo o projeto *Weaving Music for Radio, by Latin American Women Composers*, como realiza **Roseane Yampolschi** (1956). Ou são as que obtiveram mestrado em Musicologia pela Universidade de Sorbonne, organizam atualmente intercâmbios culturais entre músicos brasileiros e franceses, produzem pesquisas sobre a música popular brasileira, resgatando compositores e conduzem uma carreira internacional, como ocorre com **Gisèle Galhardo** (1957). Assim como as que conquistaram com *Romaria* a Menção Honrosa no Concurso Nacional de Composição Villa-Lobos e com *Três Tempos com Insistência,* para flauta e fagote, a indicação para representação do Brasil na Trimalca de 1985, apresentam atualmente seus trabalhos em concertos e festivais no Brasil e no exterior e dedicam-se à pesquisa interdisciplinar com obras para Dança, Teatro e Cinema, como faz **Angélica Faria** (1957).

As de 1960 a 1969, que são mestras em artes e profissionais autônomas, que recebem constantemente solicitações para novas composições, que se apresentam regularmente em concertos no exterior, por vezes realizados inteiramente com suas obras, como o faz **Silvia de Lucca** (1960). E que concluíram seus cursos de Mestrado e Doutorado na Universidade de Iowa, publicaram peças para contrabaixo solo, como *Ondas*, que são professoras de contrabaixo e editoras de música brasileira para este instrumento, que compõem em estilo livre influenciado por sons do cotidiano com exploração timbrística e idiomática dos instrumentos, como faz a **Sonia Ray** (1963). São as que se formaram pela Eastman School of Music, receberam prêmios por suas gravações ocorridas em rádios e TVs, tanto no Brasil quanto nos EUA, participaram de shows nas Américas do Sul, Central e Norte e são membros fundadoras, assim como foram as primeiras presidentes da Associação Brasileira de Performance Musical, como faz acontecer **Catarina Domenici** (1965).

As de 1970 a 1979, que são professoras na London Metropolitan University na área de Música e Tecnologia, as principais conferencistas em tecnologias criativas e mídia digital e líderes do curso de Music Technology and Production Bachelor of Science Honours e artistas de mídia, como **Elaine Thomazi Freitas** (1970). São as performers, que ao compor nutrem-se

6 SBMC, Sociedade Brasileira de Música Contemporânea.

da cultura popular de suas origens, do world music e do jazz, que possuem trabalhos publicados em diversos países, e que realizam projetos de impacto social para o empoderamento das mulheres, como faz **Clarice Assad** (1978). São também as que são cantoras, instrumentistas, improvisadoras, regentes corais e educadoras, que realizam trabalhos de composição musical a partir da pesquisa de sonoridades performáticas e da interação com outras(os) artistas, como faz **Cuca Medina** (1979).

E, por fim, são as mulheres nascidas de 1980 a 1989, que estudaram composição no Brasil, no exterior, que pesquisam atualmente, junto ao Núcleo de Sonologia da USP, entre outras temáticas, as noções de sonoridade e de imagem, sendo também ativistas feministas, como faz **Valéria Bonafé** (1984). E são aquelas que são aclamadas como vocalistas e compositoras mais inovadoras da atualidade, que residem na Dinamarca e cujos trabalhos extremamente originais exploram os limites do corpo e da voz humana, como faz acontecer **Marcela Lucatelli** (1988).

1.2 Por que falar sobre as compositoras?

Porque elas contribuíram e estão contribuindo, como se pode constatar por meio de seus dados biográficos, para o legado da história musical, tanto brasileira como de outros países, e não as conhecemos de fato. Muito pouco se sabe a seu respeito, o que realmente fizeram e estão fazendo, como foram e são importantes para a continuação e o desenvolvimento de todo um contexto musical, cultural e social. Devemos falar delas porque é possível dizer que não fizeram e ainda não fazem parte, como deveriam, da nossa educação musical, não as apresentamos em nossos concertos, com a condigna frequência, pois não constam em nossos repertórios e/ou nos livros, sites e na grande maioria de artigos especializados, na intensidade devida.

Geralmente, quando, ao longo da pesquisa, tomei conhecimento sobre o nome de alguma compositora, ele estava quase sempre imerso, solitário, em meio a muitos outros masculinos. A própria compositora aqui entrevistada não teve muito contato com outras compositoras e, muitas das vezes em função do recíproco anonimato, elas não se relacionam entre si. Em função disso, as mulheres perdem seu devido valor e destaque, de modo a perdurar ao longo da história a sua invisibilidade. Esta minha fala é fruto não somente de uma pesquisa, mas de uma realidade infelizmente existente e que muito lentamente tende a mudar na formação e na prática musical na segunda década do século XXI.

> A presença da mulher musicista nem sempre foi valorizada pela literatura especializada, (…). Dadas algumas circunstâncias sociais, a participação pública da mulher como musicista se fez muita restrita, ao longo do século XIX, e só gradativamente se ampliou ao longo do século seguinte. Ou mesmo porque, em função dessas circunstâncias, as mulheres atuaram mais fora do palco dos teatros, destacando-se como professoras de música ou como intérpretes, no espaço de suas casas. (FREIRE; PORTELA, 2013, p.1-2).

Para se desenvolver então uma percepção mais empática diante dessa desigual valorização que há em relação à produção musical de mulheres e homens, faz-se imprescindível trazer à superfície, ou seja, conscientizar sobre a origem e a prática deste fato. Isso requer sem dúvida a realização de um estudo aprofundado e de sincero interesse, pois somente uma base reflexiva e crítica viabiliza a sensibilização e a sororidade[7] primordial, para a consequente e imperiosa construção de novos valores.

As atividades profissionais realizadas por mulheres só começaram a ser aceitas de forma mais abrangente pela sociedade no decorrer do século XX. Portanto, esta é uma herança que ainda define a atuação feminina, tanto pública quanto privada, em moldes que não lhe concedem a liberdade de atuar como lhe convém, colocando-lhe, consequentemente, em segundo plano no decorrer da história. Em termos práticos, a esfera pública, a qual consistia, entre outras instâncias, da vida profissional, era consagrado exclusivamente ao masculino, enquanto a esfera privada, isto é, tudo aquilo que era de caráter introspectivo e familiar, ao feminino. (MAIA, 2019, assim como, FREIRE; PORTELA 2013, *apud* LOPES; NOGUEIRA 2014).

> Por outro lado, a exposição dessas mulheres, em espaços públicos como os teatros, não era facilmente assimilável por uma sociedade que, mesmo no início do século XX, ainda considerava a mulher como “rainha do lar”, função essa de duplo sentido, pois, o “reinado” implicava em grande dose de submissão aos maridos e às normas sociais, embora elas transgredissem essas normas quando possível, de preferência de forma velada. O preço a ser pago, contudo, era oneroso, o que certamente contribuiu para impor limites à atuação das mulheres no mundo profissional da música (FREIRE; PORTELA, 2010, p.74).

Uma das funções que omiti conscientemente, ao apresentar as compositoras em suas décadas de nascença, foi a de esposa e mãe. A maioria delas construíram uma carreira, mesmo tendo uma dupla jornada advinda do espaço público e privado. Essa informação não precisaria ser mencionada, se a desigualdade diante dos compromissos domésticos não fosse um dos fatores que impede a mulher até os dias atuais de ter mais liberdade e autonomia no âmbito profissional. Até que ponto a ‘antiga divisão social de atividades’ de séculos anteriores ainda reflete no exercer pleno da vida profissional da mulher do e no século XXI?

---

7 Sororidade: etimologicamente origina-se do latim soror/oris: "irmã"/dade. Relação de irmandade, união, afeto e amizade entre mulheres, assemelhando-se àquela estabelecida entre irmãs. Compartilham portanto os mesmos ideais e propósitos, sendo caracterizada pelo apoio mútuo. <dicio.com.br/sororidade/>

> Pensa-se a questão da divisão de atividades entre os sexos como algo natural, que foi incorporado, e imutável, situação presente nos lares e na sociedade em geral, constituindo o sistema de divisão entre os sexos como algo concordante com uma ordem ditada, ou seja, tudo está "[...] na ordem das coisas" (BOURDIEU, 2009, p.17). A divisão social de atividades, especialmente em relação ao trabalho, apoia-se, assim, na diferença biológica entre os sexos masculino e feminino, culminando na submissão e reclusão feminina (MOITEIRO, 2015, p.44).

Diante desses fatos e reflexões, torna-se imprescindível acrescentar que as questões socioeconômicas, de classes e raciais exercem irrevogável impacto sobre a consolidação da carreira dessas compositoras, assim como das mulheres de outras áreas profissionais. Segundo Federici (2019), o fator econômico, principalmente se escasso, não só reflete nas oportunidades educacionais e/ou na convivência sociofamiliar, mas deixa as mulheres em situação de total dependência do sistema patriarcal, sendo, por isso, uma das ferramentas mais opressoras contra elas. Este capítulo quer, portanto, dar e ser voz não somente à minoria, como é o caso da própria compositora Kilza Setti, mas, sim, à grande maioria das mulheres, que sem um aporte financeiro não podem, muitas vezes, destacar-se profissionalmente ou mesmo serem, no literal e amplo sentido, independentes.

> Quando observamos o salário para o trabalho doméstico dessa forma reducionista começamos a nos questionar: que diferença faria mais dinheiro na nossa vida? Nós podemos até concordar que, para muitas mulheres que não possuem outra escolha, exceto o trabalho doméstico e o casamento, ter mais dinheiro faria, de fato, muita diferença. Mas, para aquelas de nós que parecem ter outras escolhas – trabalho profissional, um marido esclarecido, um modo de vida comunal, relacionamentos lésbicos ou uma combinação de tudo isso –, ter mais dinheiro não faria muita diferença. Para nós, há supostamente outros caminhos para alcançar a independência econômica, e a última coisa que queremos é conquistá-la nos identificando como donas de casa, um destino que todas nós concordamos ser, por assim dizer, pior que a morte. (FEDERICI, 2019, p.22).

A opressão socioeconômica é certamente um forte fator, ainda que não o único, que torna bastante árduo o trabalho investigativo sobre o universo das compositoras. Se foi e é difícil saber sobre suas existências, descobrir seus nomes[8], suas datas de nascimento, o que dirá, então, ter acesso às suas obras? Decerto algumas perguntas emergem diante desse quadro: "como reverter essa realidade?" ou "o que está ao meu alcance enquanto instrumentista para que as compositoras possam ser mais bem divulgadas?" Ter curiosidade, interesse de conhecer suas músicas e iniciativa de pesquisa são certamente imprescindíveis primeiros passos, para que outros venham de forma mais orgânica e consistente. Ter

8 Dentre as 54 compositoras citadas no anexo, 24 foram encontradas no site Mulheres na Música, concebido pela cantora lírica gaúcha, radicada há 17 anos em Londres, Gabriella Di Laccio, que cataloga mais de 4.000 nomes de compositoras de todo o mundo, abrangendo desde antes do século XVI até o ano 2005. Este site foi de grande valia, uma vez que é raro poder fazer um apanhado deste porte sobre as compositoras de um modo geral. <http://www. drama-musica.com/TheBigList.html>

conhecido suas biografias não só as tornou mais visíveis, como forneceu valiosas informações sobre as transformações do século XX no que diz respeito às suas atuações.

Cargos que exerceram, instituições nas quais foram aceitas, viagens ao exterior, seja para apresentações, para estudo ou para morar, feitos pioneiros, novidades que proporcionaram à sociedade, prêmios e méritos obtidos, vasta obra realizada, projetos, ativismo em questões políticas e sociais, pesquisas voltadas ao folclore e às raízes culturais de povos pouco valorizados, relações culturais com diversos países, organização de concursos, festivais, publicações de obras didáticas e especializadas, enriquecimento do repertório musical brasileiro moderno e contemporâneo, além da multifuncionalidade: intérpretes, mestras, mães, compositoras, docentes, doutoras, pesquisadoras, entre outras, que abarcaram e abarcam seus processos pessoais, de história e, principalmente, de construção de carreira.

Schmidt (1993 *apud* MAIA, 2019) afirma que as histórias de vida, como testemunho de trajetórias individuais, podem ser contempladas tal qual "um microcosmo de sua época, de sua classe e de sua cultura. Partindo de trajetórias particulares, almeja-se chegar a redes de relações mais amplas e visualizar diferentes aspectos do social, muitas vezes, não reveladas se não fosse especificando e refinando o foco do olhar".

> (...) ampliar a historiografia musical (...), fornecendo mais um material para se desenvolver a apreciação e a contextualização da música (...); e contribuir com mais uma pesquisa que reflita sobre gênero e atuação da mulher (...), tirando o silêncio que tem pairado sobre a história da vida, formação e atuação musicais desta mulher. (MAIA, 2019, p.7-8).

Além disso, depois de serem reunidos e expostos vários atributos desse legado musical feminino, paira inevitavelmente uma pergunta no ar: "Se tudo isso nos foi deixado, porque as desconhecemos?" O que todas essas biografias também evidenciam é quanto silêncio e espessas cortinas ainda circundam insistentemente a visibilidade dessa produção feminina, não somente a que precede o século XX, mas também a da atualidade. Visto que, frente a tamanho trabalho e realizações, creio que a conscientização sobre um agir diferente, possuindo uma outra postura, seja um meio significativo e eficaz para suprir tal lacuna. Por exemplo, não aceitando, naturalizando e, desse modo, perpetuando o que ocorreu no 25º capítulo, intitulado *Novas Promessas,* da edição mais atualizada de *A História da Música no Brasil* (2012), de Vasco Mariz, o qual não contempla os nomes das compositoras, dentre as/aos que tenham se destacado nas últimas décadas.

> Pelas observações feitas pelo musicólogo sobre cada um desses artistas, pudemos perceber que os critérios para esta seleção foram premiações em concursos, apresentações de obras no exterior e participação na XIX Bienal de Música Contemporânea (2011). Os compositores, apresentados no livro em ordem alfabética (…) como se vê, não figura nenhuma mulher entre os mencionados, muito embora as jovens compositoras Cristina Dignart e Nayla Barros, participantes da Bienal,

> também tenham tido obras premiadas no Concurso Funarte de Composição 2010. (LOPES; NOGUEIRA, 2014, p.7).

Desse modo, torna-se essencial que informações sobre a presença e a importância das compositoras sejam tenazmente veiculadas e certamente um dos meios eficientes para isso seria a produção acadêmica. Para isso, segue na citação abaixo um clássico exemplo de como esta lacuna pode ser também aqui perpetuada, quando evidencia-se veemente importância do trabalho acadêmico para o cultivo e a conservação da cultura musical brasileira, sem que junto a tantos nomes de compositores de várias gerações, alguma compositora de porte e contemporânea de tais compositores tenha sido igualmente citada.

> Ainda justificando a importância dos performers acadêmicos convém lembrar que significativa parte de nossa cultura musical, incluídos aí Henrique Oswald, Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno Francisco Mignone, Ernesto Nazareth, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, Flausino do Valle, Arthur Bosmans, Guerra-Peixe, Cláudio Santoro, Bruno Kiefer, Paulina Ambrósio, Ernst Widmer, Ernst Mahle, Almeida Prado e Ronaldo Miranda para citar alguns do meu conhecimento foi redescoberta, restaurada, biografada, editada e publicada por meio de estudos conduzidos por mestres ou doutores em instrumentos. (BORÉM, 1997, p.55).

Sem desconsiderar o desempenho como renomada instrumentista e docente, Paulina d'Ambrósio (1890-1976) não atuou como compositora. Portanto, de fato, nenhuma compositora foi lembrada no trecho citado anteriormente como uma "significativa parte de nossa cultura musical". Diante disso, "rever a visão a respeito da importância e participação das mulheres e de sua produção no mundo da música (...) é reescrever esta História da Música, incluindo as contribuições femininas dentro deste cenário cultural. (…) 'O que ainda continua sendo pouco pesquisado'" (MAIA, 2019, p.4).

> Observa-se, assim, mais uma vez, que, silenciosamente, concepções e práticas do passado deixam seus vestígios na atualidade, o que indica, também, a importância de revisitarmos nossa própria história. (...) Recuperar essa história, portanto, é importante para que nos aproximemos da origem de muitos preconceitos e limitações, revisando-os (...). Concordamos com as palavras de Gironés (2009, p.11), quando observa que 'o olhar para o passado não é um gesto nostálgico ou compensatório, mas necessário para a construção da possibilidade da mulher como criadora musical em nosso imaginário' (...). (FREIRE; PORTELA, 2013, p.22).

Sendo assim, pesquisar sobre as obras de fagote da professora, pesquisadora, compositora e etnomusicóloga Kilza Setti torna-se tão importante quanto se conscientizar sobre a questão de como, e se, suas obras repercutirão após a finalização desta monografia, da forma que se objetiva e deseja, por se tratar de obras compostas por uma mulher, que podem receber invariavelmente o mesmo tratamento de ser "postas de lado" e, consequentemente, esquecidas. Dito isso, olhar para o trabalho de uma é lançar um olhar para o trabalho de todas, uma vez que as dificuldades para obter reconhecimento são iguais.

O prestigiar torna-se aqui um ato de sororidade que se estende a uma única causa: contemplar as compositoras como agentes históricos, diante de seu poder transformador e questionador (LOPES; NOGUEIRA, 2014), rompendo, assim, com a sua ainda persistente colocação como coadjuvantes. Por isso, defende-se aqui que, tão importante quanto saber qual a análise utilizada para conhecer e executar as obras para fagote de Setti, é estar ciente que a origem e a sobrevivência dessas composições feitas por mulheres sofrem ameaças diárias, que podem ser superadas, caso se mude o tratamento dado a elas. A divulgação, então, das obras femininas só será completa quando sua visibilidade for igualmente existente.

> Este artigo trouxe alguns aspectos objetivos e subjetivos da missa de Kilza Setti para mostrar o interesse da compositora não apenas em compartilhar as informações que adquiriu em seus estudos etnomusicológicos entre as comunidades costeiras de São Paulo, mas também em perpetuá-lo através da invenção de uma bela obra musical. Em Missa Caiçara, Kilza expressou seus sentimentos sobre diferentes questões, começando com o respeito por algumas formas musicais tradicionais, como a missa, passando pela admiração por outras culturas às vezes subestimadas no campo da música acadêmica, como o Caiçara, e terminando com uma discussão sobre a situação das mulheres em algumas zonas periféricas, como o litoral de São Paulo. Consegue fazê-lo com excelência e chama a atenção para alguns instrumentos como a viola caipira, pouco usada no repertório da música clássica. Apesar da complexidade, criatividade e informação contidas na Missa Caiçara, de Kilza Setti, a obra teve apenas duas apresentações realizadas e uma gravação disponibilizada ao público. Infelizmente, são dados comuns sobre a produção de compositoras nesse campo. Portanto, este artigo pretende dar mais visibilidade à música de Kilza Setti e de outras mulheres, não apenas no território brasileiro, mas também no exterior. (MONTEIRO DA SILVA, 2016, p.58, tradução nossa[9]).

Esta é sem dúvida uma tarefa de ressignificação, que precisa ser realizada por todas as pessoas, independente do gênero ao qual se sintam pertencentes. Para sanar séculos de cerceamento e consequente exclusão, faz-se necessário aproveitar todas as oportunidades que existam a favor da constante conscientização e vital mudança. Trazer uma contribuição para esta extenuante reflexão é o que este trabalho deseja realizar diante de todo esse tesouro, o qual não foi ainda reconhecido em toda a sua magnitude. Assim, certamente enriquecida será a historiografia musical brasileira. Honrar, portanto, esta artista paulistana através da divulgação de suas obras para fagote é equivalente a dizer: ouçamos mais as mulheres, seus trabalhos, suas vidas, suas vozes e seu legado como um todo para toda a humanidade.

9 Encontra-se em anexo o original da citação traduzida n.2.

2. A COMPOSITORA, PROFESSORA E ETNOMUSICÓLOGA KILZA SETTI

Apesar de Kilza Setti possuir numerosas publicações a seu respeito, o fato de ser uma compositora ainda viva, motivou-me a buscar na fonte mais e detalhadas informações tanto sobre sua biografia, quanto sobre suas obras. Os primeiros contatos foram feitos inicialmente por e-mail (a partir de setembro de 2018), originando-se daí não só um agendamento para uma entrevista presencial em sua residência – o que significou um deslocamento até São Paulo (05 de janeiro de 2019) –, como também um pedido para a composição de mais uma obra para fagote, o qual foi cordialmente aceito e efetivado. Além disso, houve contínuas consultas via telefone e/ou whatsapp durante o desenvolvimento de todo o trabalho (a partir de maio de 2019 até setembro de 2020). De modo complementar a esses procedimentos foi feita igualmente uma pesquisa bibliográfica.

2.1 Contexto familiar

Natural da cidade de São Paulo, Kilza Setti nasceu em 26 de janeiro de 1932. Ela é um fruto mestiço, cuja árvore tem raízes em lugares diversos: dois avós do norte da Itália (Mantova e Bergamo, região da Lombardia), um avô sírio, nascido em Beirute, e uma avó brasileira, filha de suíços franceses. Seu *ser brasileira* advém de seu apego e de sua sintonia com a cultura que encantou sua infância e deu base a sua formação, em processo de enculturação, permeado por tradições musicais europeias e brasileiras. Setti cresceu em ambiente familiar propício às artes, tendo uma educação peculiar, em ambiente muito favorável para sua formação musical. Embora seus pais não fossem músicos, cultivavam a música em casa, em audições constantes, com coleções de discos, desde os antigos 78 rpm até os posteriores LPs.

Sua mãe, Hilda Cortat Tabet, desfrutou de educação escolar francesa e, embora não tivesse oportunidade de estudá-lo, amava o piano. Como ouvinte, tinha gosto apurado, ouvia clássicos, românticos e impressionistas europeus, além dos brasileiros, então já em evidência. Transferiu o gosto pela música para suas duas filhas, Kilza e Odiléa (futura arquiteta e artista plástica). Setti iniciou estudos de piano aos 4 anos, realizando o sonho de sua mãe: ter uma filha pianista. Seu pai, Orlando Setti era apreciador de música sinfônica e de óperas. Entretanto seguiu o caminho das artes gráficas, formado em desenho técnico para tecelagem na *Società D´Incoraggiamento D´Arti e Mestieri*, em Milano. Com a técnica adquirida e a alta

capacidade criativa, produziu uma infinidade de desenhos para a pequena indústria de tecidos, inaugurada no início do século XIX, por seu pai Italo Setti, uma das primeiras fábricas no gênero, em São Bernardo do Campo.

A admiração de seus pais pela música favoreceu o acesso frequente das filhas às récitas de concertos. A partir de seus 10 anos, Kilza e sua irmã podiam ouvir intérpretes como Brailowski, Arrau, Magaloff, M.Long, Rubinstein, Gulda, Tagliaferro e outros importantes solistas instrumentais e cantores. Ainda muito jovens frequentaram apresentações líricas no Teatro Municipal de São Paulo, não só de companhias italianas, mas também brasileiras. Compositores como Verdi, Massenet, Carlos Gomes, Bizet, Rossini, Donizzetti, Debussy, Wagner estiveram presentes na vida musical da família e da infância de Setti.

Porém, antes mesmo de ter todas essas vivências, aos 8 anos Kilza já havia criado algumas composições para piano. Suas primeiras peças: uma valsa, que recebeu o nome de *Beija-flor,* além de uma *Dança Espanhola* – provável influência das aulas de ballet clássico e de dança flamenca, gênero preferido da compositora. As aulas, a cargo de professores bailarinos espanhóis, incluíam castanholas e sapateado. As suas ingênuas pecinhas só podiam ser apresentadas ao piano, pois a "autora" não dominava ainda a técnica da escrita em pauta. Kilza relembra:

> Meu pai levou-me à Casa Bevilacqua para fazer uma gravação no sistema de 78 rpm, o primeiro, ou um dos primeiros processos a se gravar som ao vivo. Conservei esse disco em meu acervo, até nossa mudança e permanência de dois anos em Guayaquil, Equador, quando lá ocorreu um dos costumeiros terremotos e tudo o que havia na estante, livros, LPs caiu, inclusive esse disco, que se quebrou. (SETTI, 2019).

Entretanto, a partir do momento em que Setti decidiu investir realmente na composição, percebeu pouco entusiasmo da família. Afinal, não era comum falar-se em compositoras nos anos 1950. Chiquinha Gonzaga era sempre lembrada, mas, ainda assim, algo distante, mencionada entre especialistas. Outras, expressivas como Helza Camêu (1903-1995) e Eunice Catunda (1915-1991), apesar de terem obras de muita qualidade, ainda assim, na época não se tornaram devidamente conhecidas e valorizadas.

Kilza Setti sente até hoje a falta de apoio por parte de seus familiares. Apesar de seu cônjuge e de suas duas filhas (as quais moram há mais de 20 em outros países, exercendo atividades de desenhista e cineasta) respeitarem e manifestarem alegria com a repercussão positiva de suas composições, não está certa sobre a real percepção da dimensão de seu trabalho. Além disso, a responsabilidade de gerenciar os afazeres de um lar, acabou e acaba sendo um contratempo que lhe furta a tranquilidade para dar prosseguimento aos seus projetos musicais. Segundo Setti: "Expectativa enquanto eu vir a ser reconhecida compositora, acho

que não havia, não na família. E continua não havendo. (…) O entusiasmo que sinto, muitas vezes, vem de estranhos ou de outros músicos, que se interessam tanto por meu trabalho.” (SETTI, 2019).

No passado, com as filhas ainda pequenas, ela, como quase todas as mulheres brasileiras, tinha uma exaustiva dupla jornada: lecionando como professora de música em várias escolas, conservatório e faculdade, assumia a responsabilidade de gerenciar a vida doméstica. A composição só podia ser realizada se lhe sobrasse algum tempo. Setti afirma: “Então eu não tinha um ambiente favorável à composição e não tenho até hoje. O tempo que dedico a escrever música fica nas frestas, nas sobras, nos entretempos.” (SETTI, 2019).

2.2 Formação como musicista

Morando temporariamente na então Vila de São Bernardo, núcleo de colônia italiana desde o início do século XIX, Kilza Setti, aos 5 anos, iniciou as primeiras aulas de piano com Leonilda Morganti, responsável por transformar a pequena Kilza em sucesso perante seus familiares. Aos 8 anos, com a família já em São Paulo, ela e sua irmã tiveram aulas de piano por cerca de dois anos com o pianista, professor e também importante compositor da época Fructuoso Vianna. Quando este transferiu-se para o Rio de Janeiro, deixou-as aos cuidados da professora de piano e canto Júlia da Silva Monteiro. Mudança bastante positiva, a qual deixou registradas em Setti maravilhosas lembranças do início de sua formação musical.

> A professora D. Julinha era pessoa incrível e encantadora, difícil mesmo de se encontrar pessoa igual. Pois não era só professora, mas sim orientadora, quase que uma segunda mãe, que ensinava, de forma muito atenciosa, preparada e lúcida, possibilitando nosso desenvolvimento intelectual e artístico, de forma integral. Devo muito a ela. Além de piano, tive também aulas de canto com essa professora, por quase oito anos. Era uma pessoa de educação fina, culta e de grande sensibilidade musical. (SETTI, 2019).

Com o intuito de preparar-se para o vestibular do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, a compositora teve aulas particulares com outros dois renomados professores. Primeiro com Antonio Munhoz, aluno em Paris da pianista francesa Marguerite Long, e depois com Nair de Lima Tabet, da Escola Magda Tagliaferro, com a qual Setti finalizou sua formação pianística e de repertório. Por já ter estudado todas as disciplinas exigidas em aulas particulares, a compositora foi admitida no vestibular para cursar somente os dois últimos anos, graduando-se, portanto, em piano no mencionado Conservatório no ano de 1953.

Logo após, Setti inscreveu-se como ouvinte na Faculdade de Jornalismo Cásper Líbero, onde por alguns meses pôde ter uma inesquecível experiência com excelentes

professores, nomes expressivos da intelectualidade brasileira da época. Porém, não tardou muito para que um concurso de composição fosse anunciado pelo Conservatório Dramático, no qual ela havia há pouco se diplomado. Esse concurso fora patrocinado pela Comissão de Comemorações pelo IV Centenário da Cidade de São Paulo, no ano de 1954 e ministrado pelo então reconhecido compositor paulista Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993).

Essa foi certamente a sua grande chance. Kilza Setti não hesitou, submeteu-se ao teste de admissão sem se intimidar por ser o mesmo um tanto fechado, no qual só havia candidatos homens, sendo ela a única mulher. Desde sempre atraída pela composição, ter aulas com o Guarnieri seria realizar um sonho, além de um grande privilégio. Ela já o conhecia por meio de suas obras e pelo reconhecimento nacional e internacional. O grupo de novas/os estudantes reuniu, além de Kilza Setti, Osvaldo Lacerda, já aluno de Guarnieri, e outros jovens como Nilson Lombardi, Sérgio Vasconcellos, Yves Rudner Schmidt, entre outros. Inicia-se aqui, então, uma nova fase de sua formação musical.

Os motivos que levaram Setti a estudar composição foram admirar as obras de Guarnieri, Villa-Lobos, Mignone, Lorenzo Fernandez, entre outros, e sentir, por fim, afinidade com a música brasileira produzida em meados do século XX. Resolveu, a partir de então, dar vazão aos seus interesses, empatia e intuição ao estar junto dos brasileiros da escola chamada, naqueles tempos tão polêmicos, de “nacionalista”.

> Camargo Guarnieri, a exemplo das sugestões de Mário de Andrade, recomendava que trabalhássemos temas da tradição oral brasileira, por vezes recolhidos pelo próprio Mário ou mesmo por Guarnieri. De outra parte, ele era muito exigente em relação ao contraponto: “Vocês têm que trabalhar o contraponto, indispensável para dominar a técnica da composição pra valer”. E para isso, ele sugeria melodias populares, muitas delas já trabalhadas por Villa-Lobos, outras de domínio público e mais conhecidas, ou sugeria a utilização das recolhas de Mário de Andrade, em seu *Ensaio Sobre a Música Brasileira* com os textos e as melodias já grafadas em pauta. (SETTI, 2019).

O curso de composição no Conservatório Dramático e Musical chegou ao fim quando terminou o patrocínio concedido pela Comissão de Comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Guarnieri colocou-se, porém, à disposição de seus alunos, para que os mesmos pudessem continuar suas formações com aulas particulares. Por considerá-las(os) talentosas(os), incentivou-as(os) propondo: “Quem puder pagar, paga. Quem não puder, não tem importância, eu continuarei a dar aulas, do mesmo jeito.” (SETTI, 2019). O grupo de jovens compositoras(es) seguiu, então, estudando em aulas particulares com Camargo Guarnieri. Esse curso não tinha, no entanto, prazo definido para finalizar.

> Íamos produzindo trabalhos e submetendo-os à apreciação (correção/comentários) de Guarnieri. Eu tive condições de financiar meu curso, com aulas que ocorriam quinzenalmente. Entretanto, minha formação como compositora não foi completa pois, como sempre, muito dispersiva, já estava interessada e integrada na equipe de

> trabalhos de pesquisa entre pescadores caiçaras no litoral norte de São Paulo. (SETTI, 2019).

Naturalmente que, em função desse trabalho, fora constantemente advertida por seu mestre: “Você precisa fazer um trio, uma peça com estrutura formal, precisa trabalhar uma sonata… Não desperdice seu talento” (SETTI, 2019). Porém, em certo momento, a compositora passou a dividir definitivamente a sua atenção com as Ciências Sociais e, respectivamente, com as pesquisas que tanto desejava realizar. Ela lembra-se por vezes de pensar, enquanto praticava a técnica pianística: “Meu Deus do céu… o mundo todo em volta de mim e não sei o que está se passando. Estou aqui numa torre de marfim…” (SETTI, 2019).

Em razão disso, procurava ler, sobretudo literatura brasileira, enquanto treinava automaticamente o seu piano. Leu, entre tantas obras, várias de Mário de Andrade, que muito lhe influenciaram. Entretanto, ter cultivado o estudo do seu instrumento, rendeu-lhe, com efeito, bons frutos: apresentações como solista de orquestra, de recitais solos e até, ao ser admitida e participar dos cursos de Alta Interpretação, ministrados por Magdalena Tagliaferro, recebendo muitos elogios dessa grande pianista brasileira do século XX. No final dos anos 1950, obteve o prêmio do Concurso Mozart para piano, em São Paulo, que consistia em apresentar um concerto no Salão Nobre da Reitoria da atual UFRJ. Na plateia de seu recital, estavam Fructuoso Vianna, seu antigo professor de piano, e Camargo Guarnieri, seu atual professor de composição.

2.3 Formação como etnomusicóloga

Kilza Setti foi a Portugal em 1970 para pesquisar, conhecer e estudar a música das aldeias portuguesas. Sua ideia era verificar as conexões que existissem (ou não) entre a música de tradição oral das aldeias portuguesas com os repertórios musicais que ouvia, e ainda são vigentes, no litoral paulista e na costa sudeste do Brasil. Aí essa unidade de repertórios torna-se cada vez mais clara e abrangente. Porém, para sua pesquisa, restringiu o alcance somente à área de São Paulo, por ser essa uma dimensão já de bastante porte.

Sua pesquisa foi financiada pela Fundação Gulbenkian[10], recebendo da mesma a indicação de contato do musicólogo Artur Santos. Mas foi com o etnólogo Michel Giacometti que teve a grande oportunidade de desenvolver seu trabalho. Giacometti, nascido na Córsega,

10 A Fundação Calouste Gulbenkian foi criada em 1956, por testamento de Calouste Sarkis Gulbenkian, filantropo de origem armênia que viveu em Lisboa entre 1942 e 1955, ano em que faleceu. Destina-se a melhorar a qualidade de vida das pessoas através das artes, beneficência, ciência e educação. <https://www.gulbenkian.pt/>

viveu muitos anos em Paris. Segundo Setti, um "ótimo etnólogo, com grande sensibilidade para a música. Foi realmente uma das pessoas mais interessantes que conheci" (SETTI, 2019). Junto a ele, a compositora também contatou o compositor português Fernando Lopes-Graça, com excelente experiência em repertórios portugueses de tradição oral. Um relatório científico foi solicitado pela instituição, após o término da pesquisa. Setti enviou em 1972 dois exemplares de seu trabalho, um para a Fundação Gulbenkian, que acusou o recebimento agradecendo-o, e outro para Giacometti, o qual afirma nunca o ter recebido.

Uma possível explicação para isso é que os anos de 1970 até 1974 precederam a famosa *Revolução dos Cravos*[11]. Setti não se envolvera nesse movimento político, mas trabalhava nas aldeias portuguesas, algumas delas declaradamente contrárias ao regime político vigente. Já no Brasil, apenas acompanhava notícias através de amigos portugueses. Em 1986, ao retornar àquele país, foi informada pelo etnólogo Giacometti que, durante os meses em que trabalhara em equipe, junto dele e do compositor Lopes-Graça, ambos contrários à ditadura salazarista, estivera sendo vigiada. Apesar de se lembrar da polícia secreta portuguesa, ela não sabia que estava sendo observada ao ir de comboio de Lisboa a Cascais, onde se encontrava o acervo de música portuguesa de Giacometti, ou quando ia à casa de Lopes-Graça, em Parede, para realizar seus trabalhos. Foi interessante para ela ter descoberto, mesmo após vários anos, sobre a curiosa circunstância de tensão, na qual sua pesquisa foi realizada.

Quanto ao seu trabalho de pesquisa, por questões logísticas e limite de tempo, Setti restringiu-o às aldeias mais expressivas em música coral na região do Alentejo, como Évora e Estremóz, Beja, Serpa, além das cidades do sul até o Algarve. Integrando a equipe nas gravações, descobriu bem de perto a beleza do canto alentejano, com a incrível música do campo português, que até então não conhecia. Com a audição e análise das gravações dos Arquivos Sonoros Portugueses, advindos do acervo Giacometti, foi possível conhecer a variedade das polifonias vocais do Minho, os cantos dialogados do Algarve e a música das Beiras, podendo vislumbrar, assim, a riqueza da música vocal portuguesa, infelizmente pouco conhecida no Brasil.

Com relação à generosa permissão de Giacometti do uso sem restrições de seu acervo gravado, ou seja, podendo ouvir e copiar as gravações, Setti reconhece que essa possibilidade lhe permitiu uma oportunidade única de estudo, durante meses em Portugal e posteriormente no Brasil, para análise e elaboração do Relatório Científico. Como prova dessa relação de

11 Movimento que derrubou o regime salazarista em Portugal, em 25 de abril de 1974. Antônio Salazar instalou um regime ditatorial inspirado no fascismo italiano, após o golpe militar de 1926. <https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/revolucao-dos-cravos.htm>

amizade e de confiança, que foi construída entre os três, Giacometti convidou-a a transcrever posteriormente algumas das melodias em pauta para seu livro feito com Lopes-Graça, *Cancioneiro Popular Português*, e Lopes-Graça também a citou pela participação em *A Canção Popular Portuguesa*[12].

Por fim, pelo interesse em Antropologia, e por verificar que não estava suficientemente preparada para processar todo o material recolhido em campo, portanto, sem uma sólida formação metodológica, Kilza Setti optou por inscrever-se em pós-graduação (mestrado/doutorado) em Ciências Sociais (Antropologia Social) pela Universidade de São Paulo, realizada entre os anos de 1976 a 1982. Somente assim, pôde desenvolver adequada postura teórico-metodológica, que permitiu a ela atingir seu objetivo maior, que era a Antropologia da Música. Pois todo esse caminho percorrido foi, na verdade, para chegar à Etnomusicologia. Ambas as disciplinas, infelizmente, ainda não estão profusamente disseminadas tanto na vida acadêmica, quanto na sociedade brasileira atual.

> Eu obtive o doutorado em Antropologia Social (em Ciências Humanas), pela FFLCH/USP, porque, ao voltar de Portugal em 1970, havia sugerido no Departamento de Música (ECA/USP), vários nomes para a disciplina Musicologia. Naquela altura não havia possibilidade de diálogo e entendimento na ECA. Muito radicalismo. Hoje, penso, acho que está bem melhor. Quando voltei ao Brasil, tentei indicar nomes de profissionais competentes, como, por exemplo, o etnomusicólogo João Ranita Nazaré, que fez belo trabalho em sociologia da música sobre o canto alentejano em seu doutorado na Sorbonne. Mas aqui na ECA, a Direção optou por investir em outra área da música. Já no Departamento de Ciências Sociais, fui muito bem recebida, ainda que me fosse exigido um semestre de adaptação, por não ter graduação em Ciências Sociais. (SETTI, 2019).

2.4 Trajetória como compositora

Para Kilza Setti o sentimento de ser e/ou de se tornar compositora esteve intrinsecamente vinculado com as experiências em concursos, como também com as premiações e menções honrosas que obteve; portanto, com o reconhecimento que lhe foi e lhe é atribuído por sua carreira e seu trabalho como compositora.

Em 1958 com *Dois corais mistos: Obialá Korô e Yemanjá Otô* inscreveu-se no concurso organizado em comemoração aos 150 anos da Editora Ricordi, obtendo Menção Honrosa e a edição de sua peça. “Com esse prêmio, me senti muito bem, afinal, mulher compositora não tinha grande visibilidade naquela altura.” (SETTI, 2019). Nesse mesmo ano, com o “Concurso Brasileiro de Composição” da Comissão Estadual de Música do Governo de

12 GIACOMETTI, M., LOPES-GRAÇA, F. *Cancioneiro Popular Português*. Ed. Círculo de Leitores. Lisboa, 1981. LOPES-GRAÇA, F. *A Canção Popular Portuguesa*. Obras Literárias n.10, p.84-100. Ed. Caminho. Lisboa, 1991.

São Paulo, veio outro prêmio. Neste Setti inscreveu-se com *Balada do Rei das Sereias*. Sem haver premiação de 1º lugar, ela dividiu o 2º com Claudio Santoro. “Esse prêmio, já me deu mais alento.” (SETTI, 2019).

Em 1961, inscreveu-se com *Trova de muito amor para um amado senhor* para a primeira edição do concurso “A Canção Brasileira”, da Rádio MEC, do Rio de Janeiro, conquistando o 1º lugar, além de mais duas menções honrosas com outras obras inscritas. “Claro que você fica feliz… Então esse prêmio já me deu mais o sentimento [de ser compositora], afinal o conquistei, sem depender de apoio institucional.” (SETTI, 2019).

Em virtude de seu casamento, em 1961, transferiu-se para o Rio de Janeiro, finalizando, assim, seus estudos de composição com Guarnieri. Continuou, porém, com estudos de orquestração com Guerra Peixe, seguiu compondo e participou do concurso “A Canção Brasileira”, obtendo com *Dois poemas de Geïr Campos* mais uma menção honrosa.

> Todos esses acontecimentos consolidaram em mim sentimento e consciência de poder vir a ser uma compositora, tendo já conquistado algum prestígio. Então, pra mim, já estava bem! Somo a isso, a insistência de Guarnieri, em afirmar sempre que eu possuía muito talento, e sempre estimulando para que eu trabalhasse e me dedicasse mais à composição. (SETTI, 2019).

No período de seis anos em que esteve no Rio de Janeiro, Setti musicou muitas obras vocais. Entre elas, o poema *Lenda do Céu*, de Mário de Andrade, para solistas, coro e percussão. Essa peça estreou em 1962 no Municipal de São Paulo, com o Coral Paulistano sob a regência de Miguel Arqueróns. Nesse período do Rio, ela teve contato com outros compositores. Havia um núcleo de músicos, o “Movimento Musical Renovador”, do qual participavam intérpretes e, inclusive, o compositor Marlos Nobre. Algumas de suas obras foram apresentadas nos concertos desse grupo. Além disso, no Rio, ela também conviveu com musicólogos e escritores ilustres, como Renato Almeida, Bráulio Nascimento, Vicente Salles, Câmara Cascudo e Théo Brandão. Enfim, para a compositora:

> Tudo começou pela voz. Eu adoro voz. Sei que dispomos de milhões de possibilidades instrumentais, mas, pra mim, o instrumento mesmo é a voz e eu gosto é de escrever para voz! Então, se você for ver minha produção no catálogo de obras, há uma predominância de obras pra voz. Talvez por ter estudado canto durante anos e conhecer repertórios de muita qualidade… bem, eu cantava assim em audições particulares, nunca pensei cantar em público. (SETTI, 2019).

Mesmo com sua predileção de compor para voz, sendo mais da metade de todas as suas peças catalogadas para conjuntos vocais, solistas ou coral, a compositora escreveu também algumas obras para orquestra, que já foram apresentadas em São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre e Brasília. “Acho que uma porcentagem mínima de obras minhas não

foi ainda apresentada." (SETTI, 2019). Entretanto, ainda que existam algumas peças editadas ou digitalizadas, a grande maioria permanece em manuscritos.

Setti gostaria muito de se dedicar mais à composição, finalizando assim algumas obras inacabadas, porém a maior dificuldade, com a qual se depara hoje, é a falta de tempo e de tranquilidade para tal. São os serviços triviais, ocupações não prazerosas, mas que precisam ser feitas. Além disso, lhe entristece também a falta de reconhecimento político e da população pela cultura e pela música de qualidade, pressentindo certa mediocridade no país.

> A época de hoje não favorece a introspecção. Você perde tempo em ninharias, atender coisas triviais, sem importância, banco, mercado, checar a internet, pagar contas… então isso atrapalha, influencia negativamente. Porque o tempo em que eu poderia produzir alguma coisa mais consistente é gasto com assuntos da vida prática, que acabam truncando qualquer tentativa de levar adiante uma inspiração e concretizar uma produção musical… E de fato, fazer música pra quê? (SETTI, 2019).

Em se tratando de adversidades, realizar um trabalho dominado majoritariamente por homens, de um modo geral, segundo a compositora, não lhe representou muitos obstáculos, pois desde sempre ela se depara com essa situação, a começar com o concurso que fez para estudar com o Guarnieri, seguido dos outros concursos onde obteve as premiações, no qual era a única mulher. Ela não vira, portanto, diferença e não se sentira menos capacitada. Ser premiada, mesmo em sua condição de iniciante, deixava-a mais confiante a compor, pois sabe que o fato de ser mulher faz despertar a descrença.

Setti não teve muito contato com as compositoras que lhe foram contemporâneas. "A gente, quando fala em mulher, lembra logo Chiquinha Gonzaga. Mas assim das mais atuais, Eunice Catunda (1915-1991), que não foi do meu tempo, foi um pouco antes, e há várias. (…). A gente se sente mesmo um pouco sem espaço." (SETTI, 2019). Houve apenas contatos esporádicos com Maria Helena Rosas Fernandes (1933) nas Bienais do Rio ou com Suely Brígido (1945) em um congresso em Köln (Alemanha). De 2001 a 2003, ela teve a oportunidade de conhecer compositoras de outras nacionalidades, como romenas, alemãs, russas, italianas, enquanto teve suas obras apresentadas em festivais pela Europa.

> Mas, felizmente já há várias décadas, movimentos de mulheres compositoras e iniciativas de festivais, produção de livros com biografias de compositoras, não só do Brasil, mas de outros países. Entre outras, Nilcéia Baroncelli escreveu [e escreve] sobre compositoras. Maria Helena Rosa Fernandes tomou a si o encargo de alguns festivais internacionais de mulheres compositoras. (…) há várias compositoras trabalhando para essa causa e há iniciativas de músicos ou musicólogos homens também, mas são movimentos mais recentes: duas décadas talvez. Não, eu me sentia só. (SETTI, 2019).

Sendo assim, a compositora avalia seu legado sob dois aspectos. Do ponto de vista pessoal, considera positiva a sua trajetória; já com relação ao retorno financeiro, não muito.

No entanto, ressalva que o único retorno que leva bastante em consideração é o interesse dos intérpretes, o que lhe deixa realmente bastante feliz! É bem importante ressaltar a importância que a compositora dá ao papel do intérprete para a divulgação de sua obra. Seja quando ela fala sobre ser compositora, seja tratando do tema da presença da mulher na música, seja na tristeza por reconhecer que não pode manter-se financeiramente através de seu trabalho como compositora, ela se sente valorizada e prestigiada, pois até hoje é procurada em busca de partituras a fim de apresentar seu trabalho.

> Devo dizer e repetir, porém, que sou muito grata aos intérpretes e que não me canso de fazer cópias a pedido de cantores ou instrumentistas. (…) eu não posso reclamar, não posso me queixar, porque sempre fui e ainda sou muito procurada por eles. Todos me solicitam cópias de música, como lhe disse antes, sempre me pedem partituras e as estudam, vêm ao meu estúdio, cantam, tocam, ensaiam. E isso faz muito bem pra gente. Eu, pelo menos, me sinto bem. É como um presente! Eu acho que há uma porcentagem mínima de obras minhas que não foram apresentadas. Eu devo muito aos intérpretes – eu sempre falo isso. Porque eles realmente valorizaram o meu trabalho. E o que seria do compositor sem os intérpretes, hein? Pode me dizer? Mas volto a afirmar que os intérpretes continuam a lutar pela música brasileira e sempre e, no meu caso, com demonstração de muito caráter na questão dos direitos da minha obra. Geralmente abro mão dos direitos da música, exceto quando os projetos já incluem nos orçamentos a porcentagem destinada aos compositores, o que é raro… (SETTI, 2019).

Porém as obras de Setti não são divulgadas unicamente por intérpretes. Em 1990, o regente e musicólogo Dr. Hernan Murno fez de *Folgança*, *Suíte para Orquestra de Câmara* (1966), tema de sua tese de doutorado pela Ball State Universitiy, em Indiana. Em 1999, com a obra *Quatro canções para voz e quarteto de cordas* (1958), a Dra. Darilyn D. Manring, defendeu sua tese de doutorado na Boston University. Em 2000, com a obra *Suíte Cantante para Seis Trabalhos de Amor* (1998), a pianista Nancy Bueno condecorou seu mestrado em música brasileira de câmara no Departamento de Música da UNICAMP. E, em 2002, a Dra. Luciana Soares analisou a *Cinco peças sobre Mucama Bonita* (1960) em sua tese de doutorado na Southern Mississipi University, resultando na gravação do CD *Piano Music by Brazilian Women*. Esses são alguns exemplos dos muitos trabalhos acadêmicos dedicados às obras de Setti, como é o caso do artigo especializado de Eliana Monteiro da Silva e da dissertação de mestrado de Sandra R. Zumpano Rodrigues, os quais enriquecem o presente trabalho.

Mas mesmo assim, apesar de Setti, diante da relativamente extensa divulgação de suas obras, obter reconhecimento, prestígio e, assim, uma certa reputação, frente à grande maioria das compositoras, foram poucas as vezes que obteve significativo retorno financeiro com suas composições. Na realidade, o que a mantinha – e ainda mantém – era seu salário de professora de música em escolas ou universidades. Apesar de reconhecer que hoje é diferente e que essa

profissão está muito mais valorizada, vê ainda muitas desvantagens e acaba por solidarizar-se com a opinião de sua família.

> Então, realmente, meus pais tinham uma parte de razão. E esclareço: nunca fizeram oposição às minhas escolhas, mas reconheço que a composição como meio de subsistência, em nosso país, não dá mesmo. As únicas oportunidades que tive em ganhar um salário com meu trabalho foi ao tempo em que dei aulas, quando cumpria horários, recebia no final do mês, é o que me fazia-me sentir mais útil, por dividir as despesas com a família. Mas composição nunca me deu um retorno [regular]. Recebi um prêmio de 60.000 cruzeiros "antigos" em 1958 com uma obra coral no "Concurso Brasileiro de Composição", onde eu dividi o segundo lugar com Claudio Santoro, e depois só em 2001 com contrato da Fundação Apollon de Bremen, recebi em dólar por uma composição que fiz na Alemanha, ao musicar um texto da poeta alemã contemporânea Margret Hölle. Esses foram meus únicos trabalhos pagos. No campo da Musicologia, ou da Antropologia, tive mais oportunidades, com artigos, em geral, pagos (principalmente aqueles publicados no exterior), pareceres, participações em bancas nas universidades, congressos, simpósios, entre outros eventos similares. (SETTI, 2019).

Sobre seus direitos autorais, Kilza Setti revela ter algumas dificuldades. Somente da editora Ática, com a coleção *Ensaios*, onde teve a tese de seu doutorado na FFLCH/USP editada em livro, lançado no MIS[13] (1985) e vendida em um número expressivo de exemplares, ela obteve os valores devidos. Porém, quando a Ática fechou, a compositora, por questões de logística, só pode aceitar 500 dos exemplares restantes que lhes foram oferecidos. Em relação, porém, aos direitos autorais cedidos aos músicos,

> É porque comecei a conceder autorização para um caso e assim achei melhor fazer para todos e fui seguindo assim esse procedimento. Pra dizer a verdade, nossos músicos (com exceção das orquestras e corais constituídos por órgãos oficiais), nossos músicos têm dificuldades, com cachês muito aquém do que merecem. Então, não é por caridade, é porque eu fico sem coragem de estar a cobrar D.A. nesses casos. Quando se trata de um disco só meu (caso do CD patrocinado pelo *Núcleo Hespérides,* de São Paulo), que contém somente obras minhas, não vendo. Não tenho vocação pra vender. Vendi poucos livros, em geral estou doando, para antropólogos ou etnomusicólogos. Há tempos, um alemão que passava pelo Brasil, interessado na minha tese, comprou meu livro em um sebo, por $R 150,00. Imagine! Quando foi lançado, valia um terço desse valor. É um assunto muito complicado esse de Direitos Autorais… (SETTI, 2019).

A compositora Kilza Setti lança um olhar, por fim, sobre sua produção artística.

> Bem, de algumas, gosto. De outras, nem tanto, mesmo que as pessoas gostem, ou valorizem, não me convencem muito. Mas jamais reneguei ou inutilizei, queimei obras de que não gosto. Talvez eu pensasse em fazer novas versões. Mas nada muito ruim, acho que não. Muito ruim eu nem divulgaria. Pra mim, composição é como filho. Fez, precisa administrar… (SETTI, 2019).

Reconhece que, com o passar do tempo, a sua percepção de mundo mudou. Ela não sabe dizer se isso ajudou em algo ou não, ciente está de que mudou simplesmente.

> Muda sua maneira de ver as coisas. Na juventude eu era mais ingênua. As primeiras obras para voz e piano eram românticas, agora dei pra ficar meio, sei lá, debochada, irônica ou ativista. É isso, ativista, após trabalhar com comunidades de pescadores, etnias indígenas, pessoas invisíveis. Isso sempre me incomodou. Daí a *Missa*

13 No Museu da Imagem e do Som (1970) preservam-se acervos audiovisuais, sonoros e imagéticos nacionais.

> *Caiçara*, as peças com textos indígenas, até mesmo, obras com textos e de descendentes de aborígenes australianos que perderam suas terras sagradas, ou de figuras importantes, como Truganini, na Tasmânia. Tenho razoável bibliografia antropológica sobre esses povos que, originariamente, antes da colonização inglesa, ocupavam quase que todo o grande território australiano. É esse o modo que encontro pra chamar a atenção sobre esses povos do mundo, dizimados, apagados em sua humanidade, em sua cultura, em sua dignidade. (SETTI, 2019).

2.5 Trajetória como professora

No período de 1969 a 1975, Kilza Setti deu aulas de música em um colégio paulistano de ensino fundamental e médio, o Santa Maria, conduzido por freiras américo-canadenses, as quais utilizavam uma metodologia de cunho cultural abrangente e avançada para a época. Interessante ressaltar aqui, que Setti, na juventude, chegou a dar aulas de piano, mas nunca de composição. Mesmo atualmente, com um catálogo com mais de 70 obras, não se considera destinada a ensinar composição. "Acho que não é minha vocação. Aliás, pelo fato de ser dispersiva, não devo ser boa professora de composição. Posso até dar palpite, sugestões…" (SETTI, 2019).

O nível de ensino que mais gostou, nos anos 1960 e início de 1970, foi mesmo o infantil. Apesar de ter sido orientadora das professoras, às quais transmitia instruções técnicas, acabou indiretamente dando aulas também para as crianças. Daí surgiu a sua preferência pelos pequenos. Seus planos de aula, guardados até hoje, contém muita improvisação ao piano.

> Eu inventava e cada um tinha seu próprio modo de entrar na sala de aulas. Alguns improvisavam passos, mímicas, gestos, danças… e eu ao piano, ia inventando pra cada um, fazia uma nova música, improvisava. Então foi muito bom e a criançada adorava entrar para as aulas de música. Nessa idade, dos sete aos 11 anos, crianças têm uma riqueza de perguntas! Aprende-se muito com a lógica infantil! Esse período foi bom. (SETTI, 2019).

Além desses métodos que criava utilizou-se de outros, como do húngaro Kodály, do suíço Willems, com quem fez um curso em São Paulo, e também do alemão Orff, do qual pôde apreciar a aplicação entre os professores de iniciação musical da Fundação Gulbenkian durante sua estadia em Portugal. Junto a isso, Setti achava muito importante despertar um sentido mais justo sobre a visão indígena para as crianças. Para isso ela organizava vários projetos criativos, entre eles, um passeio a uma exposição.

> É interessante, porque o que eu aprendera na escola do meu tempo, imagina! Meus anos de escola foram os anos 1940. No meu tempo aprendíamos: 'Os índios **eram,** não sei o quê, não sei o quê… **viviam** da caça e da pesca… **andavam** nus…' Os fatos referiam-se a passados distantes. Então, eu cresci com essa ideia. Que lástima, não? (…) E alguns comiam gente. Antropófagos!!! Ao lidar com crianças pensei: essas crianças precisam saber que nossos índios existem e já que não seria possível levá-los para conhecer uma aldeia (hoje muitas escolas de ensino fundamental

> promovem visitas a aldeias próximas à cidade) promovi a visita à exposição Xingu Terra. As impressões das crianças foram muito interessantes, ainda que com certa influência de 'tempos passados', 'há mil anos', etc. Mas a visita foi produtiva porque depois discutíamos nas aulas e isso acabava rendendo experiências musicais bem interessantes. (SETTI, 2019).

A professora Kilza Setti também teve depois disso experiências de docência em outras instituições regidas por freiras, na conceituada Faculdade Santa Marcelina, classificada atualmente como uma excelente faculdade de música. Lecionando por três anos, teve muitos bons alunos e, por motivos pessoais, esgotamento por excesso de trabalho, teve que desligar-se contra sua vontade e da diretoria, que lhe pedia: "Kilza, fique mais tempo! Precisamos de seu trabalho" (SETTI, 2019). Entretanto, ela lecionava paralelamente em outra instituição e, além disso, começara a cursar seu mestrado. "Não estava aguentando mais tanto esforço (…). Tinha de cumprir os créditos, muita leitura, escrever resenhas, preparar o projeto de pesquisa da futura dissertação/tese. No Brooklin eu lecionava Etnomusicologia, apesar dessa disciplina, naquela época, não estar ainda oficializada na grade curricular." (SETTI, 2019).

Em 1985, após concluir seus estudos, foi convidada através de seu orientador pela FAPESP[14], para ministrar um curso de Antropologia da Música no próprio Departamento de Antropologia da FFLCH[15]. E em 1988 foi convidada pelo Prof. Dr. Manuel Veiga a colaborar nas *Jornadas de Etnomusicologia*, como professora convidada da UFBA[16], passando um ano a lecionar nos cursos de pós-graduação em Etnomusicologia, juntamente a um grupo de etnomusicólogos do exterior como Gehard Béhague, Kwabena Nketia, Ricardo Canzio e alguns brasileiros como Elizabeth Travassos, Rafael Menezes Bastos, além do próprio Manuel Veiga, que coordenava as Jornadas, as quais foram sementes da implantação da disciplina na UFBA.

Passou aí a orientar várias teses de futuros mestrandos e doutorandos, além de outros trabalhos acadêmicos em São Paulo. Mas apesar dos insistentes convites para permanência nesta Universidade, tornara-se difícil conciliar residência em São Paulo e trabalho em Salvador. No final de 1991, decidiu-se, com muito pesar, a deixar a universidade baiana, que muito aprendera a apreciar. Nos dias de hoje, no entanto, a etnomusicóloga atua circunstancialmente como orientadora de teses. Participou de mais de 30 bancas, seja de mestrado e/ou doutorado, na ECA/USP, FFLCH/Letras, Sociologia, Linguística, além de outras em vários estados do Brasil e uma no exterior.

---

14 FAPESP: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (1962) é uma instituição pública de fomento à pesquisa acadêmica ligada à Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Ciência, Tecnologia e Inovação do governo do estado de São Paulo.

15 FFLCH: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP: Universidade de São Paulo.

16 UFBA: Universidade Federal da Bahia.

2.6 Trajetória como etnomusicóloga

Em 1959, simultaneamente ao seu curso de composição, Kilza Setti já atuava na equipe de trabalhos de pesquisa entre pescadores caiçaras no litoral norte de São Paulo, sendo encarregada, junto com Guerra-Peixe, de fazer os registros musicais locais. Guarnieri reprovava que não fosse exclusiva a dedicação à sua formação como compositora.

> Com isso, não me concentrava suficientemente para compor obras de maior porte, como sonatas, trios, etc. Mas valeu a pena trabalhar entre o povo caiçara. Investi tempo, que roubei da composição, mas ganhei muito em experiência, afinal, por ter convivido com eles, pescadores, pessoas não letradas, mas sábias, valeu a pena, fiz muitos amigos. Há dias recebi uma mensagem por Whatsapp de um jovem relatando que os eventos musicais estão cada vez mais intensos no litoral. Olhe, houve um incremento tão grande, eu não imaginei, que o projeto que criei no litoral, "Acervo Memória Caiçara", resultasse nessa união cultural tão expressiva: uniu litoral norte desde Angra dos Reis (RJ) até Paranaguá (Paraná). Criei em 2007 um grupo de jovens pesquisadores com interesse em Música, História e Letras. Há exatamente uma década eles seguem com a pesquisa e divulgação dos repertórios caiçaras. Ampliou-se o número de jovens que preservam os repertórios ancestrais, um misto de devoção e amor ao fandango (suíte de danças) e mantêm-se vivas as tradições de danças e luteria. Atualmente, há inúmeros *luthiers* que trabalham na reprodução de violas de 10 cordas, violinos (rabecas de quatro cordas), caixas e todos instrumentos artesanais. (SETTI, 2019).

Portanto, ela vê a importância de a informação continuar sendo propagada, porque há ainda inúmeras pessoas que desconhecem a população caiçara.

> "Mas o que é caiçara? Eles são índios?" É preciso explicar: desde a origem, é um povo que habita a região costeira, vive da pesca e do plantio para seu sustento. São povoações todas de caiçaras, com origens em imigrantes franceses, espanhóis, portugueses e antigos grupos indígenas já desaparecidos. E em certos locais do litoral, a avaliar-se pela permanência de alguns folguedos, persistem raízes africanas (marimbas, únicas então no Brasil), sobretudo em locais que foram portos de desembarque ilegais de escravos, após a proibição do tráfico. Vale do Paraíba, São Luís do Paraitinga são focos de tradições afro-brasileiras e algumas (como congadas, moçambiques e outras matrizes musicais) que descem a Serra do Mar e se estendem pelo litoral paulista e fluminense e paulista. (SETTI, 2019).

Estendendo-se a pesquisa de Setti, então, para outros povos, começou a divulgar, a partir de 1986, artigos pioneiros sobre os Guarani-Mbya, tendo alguns publicados no Brasil, outros na Alemanha. Porém, em 1990, ao compor a *Missa Caiçara*, ela retoma novamente a temática caiçara, uma homenagem que fez exclusivamente por um grande reconhecimento à causa dos pescadores. Combinou, assim, a liturgia da missa com os padrões vocais dos cantadores e os valores de alguns de seus procedimentos instrumentais. Como a maioria das(os) brasileiras(os) do começo do século XX, Setti foi criada em ambiente católico. "Minha familiaridade com a liturgia católica vem desde criança: as missas eram rezadas em latim e eu participei de corais e cheguei a tocar órgão, quando solicitada. Essa vivência ajudou, quando me decidi a escrever a *Missa Caiçara*. (…) Ainda que um tanto distante, sigo

minhas crenças religiosas. Isso me ajuda muito a suportar revezes". (SETTI, 2019). E complementa:

> Ah, os pescadores caiçaras, com os quais convivi por quatro décadas! Eu fiz a *Missa Caiçara*, com o propósito de homenageá-los e chamar a atenção para suas perdas de terras e apagamento cultural. Eu usei procedimentos instrumentais caiçaras nas violas de 10 cordas, no violino (rabeca) e na caixa: aliás, se atentarmos para algumas obras sagradas do barroco e início do renascimento europeu, é possível verificar o uso da caixa, na música de caráter ou texto litúrgico. Usei também instrumentos que acompanham seus cantos e danças sagradas (…), como, por exemplo, um tema da dança de São Gonçalo, que é dança sagrada predileta deles, e que cabe muito bem no repertório sacro. Usei nessa missa procedimentos vocais caiçaras. Os temas musicais por mim usados pertencem à tradição oral dessa região. Tudo isso eu explico no encarte do CD. (SETTI, 2019).

Em 1994 realizou uma pesquisa sobre os povos indígenas em aldeia do Tocantins, um trabalho em parceria com um instituto de musicologia alemão, Institut für hymnologische und musikethnologische Studien e.V. Köln[17]. No ano anterior, compôs a obra *Oreru Nhamandu ete tenondeguá – Preces mbyá-guarani,* cantada em idioma Guarani-Mbyá (grupo linguístico Tupi-Guarani), com o mesmo texto que esses grupos utilizam até hoje em suas rezas noturnas. A peça foi gravada no CD coletivo *Luminamara,* pelo Núcleo Hespérides, que se dedica a difundir Músicas das Américas.

> Frequentei algumas aldeias Guarani: três aqui em São Paulo e duas no litoral paulista. Passava a noite inteira nas rezas, ouvindo as músicas (…). Achei mais prudente, e também por respeito às tradições religiosas dos Guarani, usar o mesmo texto, com palavras similares às das rezas, mas já editado em editora de Buenos Aires, cujo livro se chama *El Canto Resplandeciente*. Os Guaranis são de um grupo muito especial. Em geral nós, alguns brasileiros, acham que eles estão aculturados, que não são mais índios. Engano. Puro engano. Porque eles usam jeans, têm radinho de pilha, têm relógio, mas quando você entra na aldeia à noite, muda tudo. Trata-se de um ritual, reservado e que preserva todo aquele mundo ritualístico, religioso. Esses povos são extremamente místicos, espiritualizados, e isso eles conseguiram conservar quando, em séculos passados, escondiam-se na mata, fugiam para as matas livrando-se parcialmente, tanto da catequese, que, com a melhor das intenções, acabou destruindo boa parte da cultura religiosa tradicional, quanto dos rigores e da crueldade da escravização, da colonização e das muitas matanças por parte de exploradores, que dizimaram os povos do litoral. (SETTI, 2019).

Retomando suas atividades didáticas, em 1995, Kilza Setti propõe que na grade da Escola, então criada pelo CTI, Centro de Trabalho Indigenista, e com apoio da Associação Vy ´ty Catë dos Povos Timbira do Maranhão e Tocantins, na sede em Carolina, sul do Maranhão do **Programa Educação e Referência Cultural *Pënxwyj*** fosse incluída uma nova disciplina que tratasse de Música, em seu mais amplo sentido. De 1996 a 2006, a compositora participou desses cursos, trabalhando com os alunos (professores nas suas aldeias), descobrindo com eles conceitos abrangentes sobre trocas musicais, valorização dos seus repertórios rituais e escuta musical muito ampla, quando podiam ouvir vários repertórios do mundo ocidental e de outros

17 Instituto de Estudos Hinológicos e de Música Etnológica em associação registrada de Colônia / Alemanha (1977).

povos. Para esses cursos criou material didático especial e inédito, sendo este um trabalho extremamente estimulante para a professora e pesquisadora.

Foi organizado também pela equipe do CTI, com coordenação musical de Setti, o Primeiro Encontro de Cantadores Timbira, em 2004. Desse evento resultou a produção do CD triplo *Amjëkin: Música dos povos Timbira*. Toda a renda arrecadada com este trabalho foi destinada para as 19 aldeias participantes. Setti realizou dois lançamentos para esse CD:

> Consegui a realização do primeiro lançamento do CD ***AMJËKIN – música dos povos Timbira*** na Pinacoteca do Estado de São Paulo e o segundo lançamento, a convite da Reitoria da Universidade Federal da Bahia, onde pude levar dois representantes dos povos Krahô para participarem da cerimônia do lançamento. Em Salvador foram vendidos vários exemplares. Aqui em São Paulo, Maranhão e Tocantins, uma parte dos CDs foi vendida, com retorno para as aldeias Timbira. Também foram distribuídos exemplares para bibliotecas de universidades, museus e centros de cultura. E grande parte foi vendida, administrada a venda, pelo Centro de Trabalho Indigenista (CTI) com retorno dos valores para as aldeias das sete etnias Timbira, entre Maranhão e Tocantins. É algo muito diferente do que ocorre (…) com tantos outros, sabe? Meu dever e objetivo é de pesquisadora, divulgadora das artes musicais desses povos e dos males que o mundo branco envolvente possa vir a causar a eles. (SETTI, 2019).

Em 2006, Setti montou e coordenou um projeto pela Lei Rouanet (MinC[18]) subsidiado pela Petrobras e com importantíssimo apoio do Instituto Moreira Salles, com o intuito de organizar seu acervo recolhido, desde 1959, no litoral norte e sul de São Paulo, podendo assim doar todo o material fotográfico e fonográfico catalogado para a Fundação das Artes de Ubatuba (FUNDART), onde está digitalizado, depositado e disponível até hoje para consulta. Segundo ela, esse projeto foi muito bem-sucedido. Através do site memoriacaicara.com.br (2008), ela recebe ainda hoje muitas solicitações de estudiosos e doutorandos de todo o Brasil e até do exterior para fazer pesquisas com o material. Todavia, a intenção primeira foi de fornecer às famílias dos entrevistados a possibilidade de rever suas fotos e ouvir seus depoimentos, assim como suas músicas que foram coletadas.

> O que fiz foi devolver todo o material recolhido, durante quatro décadas no litoral paulista. Tudo o que gravei e fotografei, achei justo que voltasse para a população. Nesse projeto, tive a excelente parceria do Instituto Moreira Salles, que digitalizou fotos e cassetes gravados. Com a verba patrocinada pela Petrobras, pude montar as fotos, pagar bibliotecárias, comprar computadores, mídias, filmadora, serviços de estúdio (o IMS cobrou um terço do valor dos estúdios particulares) além de outras despesas. Foi montada uma exposição, com filmes, fotos e som. Essa exposição já circulou por vários municípios do litoral paulista, e mesmo aqui em São Paulo. A equipe de jovens continua em plena atividade, o que me dá muito alento, já que [assim] se passa a valorizar a esquecida população caiçara. (SETTI, 2019).

Em 2016, a etnomusicóloga quis homenagear as mulheres cantoras das aldeias e lançou o CD *Hõkrepöj*. Essa palavra significa "as **mulheres cantadoras** que fazem coro com

18 O Ministério da Cultura (MinC) foi um ministério do governo brasileiro, criado em 15 de março de 1985 na presidência de José Sarney, que antes disso, de 1953 a 1985, fôra denominada de Ministério da Educação e Cultura (MEC). <http://cultura.gov.br/secretaria/institucional-minc/>

os solos" e o texto é feito de palavras soltas que remetem à organização social desses povos e suas conexões com as estações do ano e os animais totêmicos. Ela confessa que "é difícil explicar em poucas palavras (…). Já o texto com palavras em idioma *JÊ,* foi opção minha". Nessa obra não foi usada nenhuma melodia indígena, mas somente a inspiração que adveio de sua experiência sensorial e impressionista emanada da vida ritualística da aldeia.

> Quer dizer, eu senti aquela sensação aparentemente caótica, mas não é caótica, é racional, tudo o que vivi na aldeia tem uma ordem, uma coerência interna ali, sabe? Então eu estava deslumbrada. Fui para um ritual de final de luto e lá permaneci dias, durante o ritual. Aí, me avisaram, que há um costume: do visitante convidado espera-se que ofereça um presente. Eu levei um boi, que seria a carne para a comida ritual. Agradeço ao cacique que me hospedou, e a todos que me receberam maravilhosamente. (…) É um povo admirável. Aí você sai com aquela sensação afetiva, entende? O cacique e sua mulher me batizaram. Tenho um nome Guarani, desde os anos 1980, e um nome Timbira, desde 1994. Você sai com aquela sensação tão boa de ter feito amigos. Eu tenho até hoje uma afeição muito grande por eles. (…) Eu tinha que passar esse tempo em que convivi entre eles, de modo tão bonito… Optei por fazer essa obra *Hõkrepöj*. Essa peça foi escrita originalmente para *mezzo* soprano, mas, na gravação do CD, foi interpretada por um barítono. (SETTI, 2019).

Assim a compositora, pesquisadora, professora e etnomusicóloga Kilza Setti finaliza a entrevista deixando, dentre tantas pertinentes, a seguinte reflexão:

> Não foi só uma pesquisa, em que o pesquisador vai lá e… bom, até logo e nunca mais volta. É que vivo e tenho ainda um convívio até hoje, um sentimento de afetividade com esses povos. Faz parte da minha biografia. Me sinto integrada à cultura brasileira nesse sentido sim. Aliás, tem sido assim com os grupos *Guarani* e os *Timbira*. (…) é grande meu envolvimento cultural e afetivo com esses povos, mas vem aumentando a preocupação e tristeza em saber como será a futura situação dos povos indígenas, que se mostra péssima! Então é isso: o que eu posso fazer? (…) Sair gritando? Não adianta. É a questão das terras, dos idiomas, das culturas, da perda de identidades… Os do Sudeste não têm mais terras para plantar. Os do Mato Grosso estão em piores condições ainda. Ali houve suicídios em massa. Jovens, casos de 200 suicídios. Porque eles perdem a terra, perdem a identidade, perdem a noção de pertencimento, alguns perdem o idioma, porque, ao sair da aldeia, começa-se a esquecer a língua. Perdeu a língua, está acabado! Não pode perder o idioma. Então esse sentimento me faz pensar: "O quê que eu posso fazer?" Então eu vou escrever uma peça musical pra chamar a atenção: "Esse povo existe! Está aqui, né?" É o que eu posso fazer. Como fazer a população brasileira entender o que se passa com os primeiros habitantes desse nosso território? (SETTI, 2019).

3. FAZER SOAR A MÚSICA

Para “fazer soar a música”, torna-se imprescindível contemplar a “Performance Musical”. Sendo essa a nossa linha de pesquisa, deseja-se apresentar aqui uma síntese sobre a construção deste trabalho, que compreende desde o primeiro contato com a obra até a realização da performance. Além de contextualizar, também, alguns conceitos vinculados a esta temática.

3.1 Interpretação: reprodução musical à performance

A prática interpretativa foi contemplada, ao longo da historiografia musical ocidental europeia, a partir da segunda metade do século XIX, basicamente de duas formas. Em um primeiro momento, ela foi desvalorizada, tendo em vista que “o processo de criação de uma obra musical [terminaria] (...) precisamente com a confecção da partitura” (KUEHN, 2012, p.14). Além de fragilizar o seu significado, isso influenciava negativamente o modo de se referir ao ato de reproduzir uma peça musical. De forma semelhante a um jogo de poder, reconhecer, tanto a figura, como a atuação de alguém que interpretasse, era como que ameaçar ou colocar em risco a integridade da obra e, assim, o nome de quem compunha. Nesse sentido, muito foi escrito e proposto com o intuito de se convencionar a maneira mais adequada e correta da interpretar a música, podendo ter esta uma reprodução genuinamente “verdadeira”. (KUEHN, 2012).

> Basicamente, a composição não precisa da performance para existir. A leitura silenciosa de uma partitura já é suficiente para provar a sua existência; basta o som surgir de forma apenas imaginada na mente. A realização mecânica de uma obra de arte musical pode, desse modo, ser considerada supérflua. (SCHENKER, 2000, p.3. *apud* KUEHN, 2012, p.14). O princípio mais elevado de toda a reprodução musical está naquilo que o compositor escreveu [devendo ser tocado] de tal forma que cada nota possa ser escutada nitidamente. (SCHÖNBERG, 1984, p.319. Ibid., p.11).

Foi, portanto, um longo caminho percorrido para que a prática interpretativa se emancipasse do seu status de mera reprodução para tornar-se um ato performático. As análises sistemáticas e rigorosas que tentaram controlar e conduzir o trabalho interpretativo foram aos poucos se flexibilizando. Assim, os sinais grafados na partitura não foram mais suficientes para que uma obra fosse considerada completa, valorizando, desse modo, as possíveis contribuições do intérprete.

> De que maneira pode a leitura de uma obra revelar o grau de liberdade que ela proporciona para o intérprete que a executa – isto me parece a tarefa central de uma teoria da reprodução, a qual, entretanto, como teoria, não poderia penetrar o que se

> funde indissoluvelmente em sua configuração e que, em sua plenitude, envolve o imitador como [ser humano] inteiro. (ADORNO, 2003, p.441. Ibid, p.12).

Atualmente novas abordagens recriam as relações existentes entre a leitura de uma obra e a interpretação desta. “Decorrente da potencialidade da obra, ao ser constituída de *figuras estéticas*, nos é possibilitada a constituição de novos universos significativos em um processo relacional e incorporativo, no qual a música e o [ser humano] se tornam únicos e inseparáveis na existência interpretativa daquele momento”. (LABOISSIÈRE, 2002, p.108). Assim como, “no que diz respeito ao crescimento mencionado, vale a pena destacar algumas das observações realizadas por especialistas da área de Análise Musical, que têm se dedicado nos últimos anos à discussão acerca da possibilidade de interlocução entre Performance e Análise musical”. (BARROS CORREIA, 2018, p.2).

A discussão em torno da performance continua, portanto, em franca expansão. O objetivo agora é elevá-la a níveis mais estruturados na formação musical, em que disciplinas de práticas interpretativas e de performance possam consolidar ainda mais tal desempenho e consequente valoração. A prática interpretativa constitui uma atividade essencial para a vivência musical e a ênfase do seu ensino possibilitará formar músicos intérpretes mais completos. (KUEHN, 2012).

> Um dos problemas mais graves no ensino da performance musical é a tradição dos professores de instrumento, canto e regência de não documentarem suas reflexões sobre a experiência de fazer e ensinar música. No mundo da música de concerto, grandes instrumentistas, cantores e maestros permanecem como uma memória inacessível às gerações posteriores que não tiveram a oportunidade de ouvi-los enquanto eram ativos como intérpretes e professores. Em relação ao ensino da música na universidade, o musicólogo e educador musical têm à mão a linguagem escrita convencional. O compositor dispõe da pauta e notação musical para documentar, expressar e divulgar os frutos de sua elaboração intelectual. É importante que o performer musical também tenha um controle destas linguagens, seja para divulgar sua metodologia de ensino, seja para refletir sobre enfoques analíticos, históricos ou interpretativos de uma obra, ou seja, para editar e publicar uma partitura. Mas deve também buscar alternativas para a sua especificidade de “fazer soar a música”. (BORÉM, 1997. p.59-60).

3.2 Encontrar a obra, conhecer a compositora

Quisera poder explanar aqui que as fases de pesquisa deste trabalho foram realizadas de modo promissor e com a obviedade que, comumente, ocorre com as pesquisas feitas com o legado de muitos compositores homens. Porém não cabe dizer aqui que “na primeira [fase] caracterizou-se pelo levantamento das obras para fagote (…) e consequentemente a obtenção do manuscrito (…)”. E que “na segunda (…) foi feita uma pesquisa bibliográfica com o

levantamento de livros, teses, dissertações, bem como referências relacionadas ao compositor (…), a qual foi efetuada em bibliotecas brasileiras, além do acervo do seu memorial (…)". (SANTOS, 2012, p.21).

A realidade é que, por se tratar de uma obra composta por uma mulher e, infelizmente, pela habitual escassez de catalogações, edições e informações das mais diversas possíveis em relação ao universo da produção musical feminina, torna-se todo o processo de pesquisa ainda muito mais árduo. Por isso, com a finalidade de conscientizar sobre tais dificuldades – que também podem ocorrer naturalmente com compositores menos conhecidos, com a grande diferença que, em se tratando de mulheres, tais empecilhos são muito mais difíceis de serem superados, por estarem culturalmente mais enraizados –, torna-se imprescindível elucidar como foi possível dar início a este trabalho.

> "A música não se delimita apenas à reflexão passiva da sociedade, mas serve como um fórum público para debate de opiniões e ideias. Um dado importante que López (2003) aponta é que as compositoras entre 1870 e 1920 tiveram de superar muitas dificuldades ao tentarem convencer editores, críticos musicais e intérpretes de que suas composições eram valorosas. O problema não estava somente em as mulheres tentarem galgar uma educação musical fora dos limites impostos pela sociedade patriarcal, mas também de conseguirem um espaço satisfatório para a exposição de suas obras." (MOITEIRO, 2015, p.92).

Ter procurado obras para fagote solo escritas por compositoras brasileiras nos séculos XX e XXI, seja de modo virtual ou convencional, foi bastante infrutífero. Certamente, encontrar composições para este instrumento já é em si um obstáculo à parte. É fato que nenhuma obra foi encontrada. Porém, no ano de 2006, em função de uma rápida estada em São Paulo, estando ocasionalmente no Centro Cultural São Paulo[19], aproveitei para levar comigo cópias de todas as peças encontradas para fagote solo, acompanhadas de piano ou não.

Dentre as partituras que recolhera, somente uma era de autoria feminina. E, assim, sem ter ciência na época que, dentre elas, estava uma cópia do manuscrito *Conversainvento 1,* da compositora Kilza Setti, o qual se tornaria 12 anos mais tarde, em 2018, o único material musical que me possibilitaria dar início a esta pesquisa, fazendo-me crer, por quase dois anos seguidos, ser esta possivelmente a única obra para fagote e piano composta por uma brasileira entre os séculos XX e XXI.

Entretanto, em 2020, em função deste trabalho e de sua respectiva pesquisa bibliográfica, encontrei na dissertação de Mauro Mascarenhas (1999) um catálogo de obras para fagote e piano, no qual constava, além de Setti, mais duas compositoras: Hilda Reis

19 O Centro Cultural São Paulo (CCSP), inaugurado em 1982, é um dos primeiros centros culturais multidisciplinares do país. <http://www.centrocultural.pagina-oficial.ws/site/institucional>

(1919-2001) com suas obras *Seresta e Modinha* (1982), *Seresta* (1992), *Carioquinha* (1996) e *Valsa Seresta* (s/d); e Elaine Thomazi Freitas (1970) com *Entre o Papel e a Noite* (1996), enriquecendo de modo ímpar a literatura de câmara para este duo instrumental.

É, portanto, um obstáculo inicial concretizar pesquisas voltadas à valoração das compositoras, sendo inexistente a catalogação de suas obras, por estas geralmente não estarem editadas. Isso reforça paradoxalmente a relevância dos trabalhos de pesquisa voltados tanto para a divulgação, quanto para a edição dessas obras. Consequentemente, isso também fomentará que futuramente mais composições possam vir a ser feitas por mulheres e que, no caso específico do fagote, como um instrumento ainda pouco conhecido e explorado, que mais obras possam ser inspiradas para este instrumento. Como felizmente ocorreu no decorrer deste trabalho, em que Setti, atendendo a um pedido meu, se pôs a compor, aumentando o repertório para fagote solo, uma obra intitulada *Três peças para fagote solo*.

Estando, entretanto, estipulada *Conversainvento 1* como sendo a primeira peça a ser interpretada, um braço da pesquisa voltou-se imediatamente à busca de informações biográficas e literárias sobre Kilza Setti, o que resultou em contatos por e-mail e em uma entrevista marcada para janeiro de 2019. Além disso, principalmente durante a produção da parte escrita, mais do que na preparação da performance em si, seguiram vários e amistosos contatos telefônicos e por mensagens. Certamente, um dos resultados mais gratificantes, além dos frutos composicionais anteriormente citados, foi ter podido conhecer pessoalmente a compositora.

Vários fatores, porém, de caráter externo, acabaram não tornando viável que um trabalho colaborativo entre Setti e a intérprete pudesse ocorrer no período de estudo e preparação das obras de forma mais efetiva. Todavia, o fato de conhecer a biografia de quem está por trás da composição, e não somente se limitar a análise dos escritos da partitura como ocorre, por exemplo, com o estudo das trocas de cartas com compositores já falecidos, enriqueceu o horizonte de contemplação sobre as peças de modo ímpar. Assim, apropriar-se de informações de caráter extramusical é uma forma de assegurar que ocorra o seguinte: “antes que a música interpretada possa ser compreendida pelo público, é mister que o concertista, o instrumentista, o vocalista ou o regente se aproxime do pensamento musical de seu compositor” (KAPP, 2002 *apud* KUEHN 2012, p.10).

O contato pessoal e direto com a vida e a obra da compositora Kilza Setti foi, portanto, de valor imensurável, tanto na construção do trabalho interpretativo, de análise e performático, quanto na elaboração do trabalho escrito. Todos os encontros, falas e exemplos foram sempre acompanhados de muita presença, vivacidade e imagens. Isso tudo certamente

“(...) permitiu ao intérprete adentrar o universo do compositor, universo este que está além da partitura e que também compreende a sua história, suas ideias sobre o mundo, a vida e a música. Tal ideia contraria a noção de uma relação mediada apenas pela partitura”. (DOMENICI; RAMOS, 2013, p.4).

3.3 Análise e performance

Dando sequência às considerações sobre o processo de maturação artística, fundamentam-se aqui os métodos de análise que guiaram a interpretação e a consequente performance das obras para fagote de Kilza Setti. Primeiramente, expõem-se algumas questões de cunho reflexivo, as quais surgiram no decorrer desta pesquisa sobre o papel que a análise tem diante do desempenho performático: Quanto ela colabora para a realização de tal desempenho sem cercear quem interpreta? Como pode fazer sentido o repasse de informações analisadas sobre uma obra para que a mesma venha a ser apresentada com êxito?

> Pode-se observar que cada vez mais as análises apontam para características diversas das composições sem preocupar-se com a sua aplicabilidade pragmática. Não estou afirmando que o estudo de qualquer objeto deva ter obrigatoriamente uma utilidade prática. Todo conhecimento é válido em si mesmo. Todavia, é fácil observar (sobretudo em dissertações na área da performance musical) que algumas análises apenas descrevem os acontecimentos, como se fora uma narrativa futebolística (saiu da tônica, passou pelo segundo grau, cruzou pela tonalidade relativa e chegou à região da dominante), sem apresentar posteriores conclusões a respeito de como aquela análise afetou ou influiu na maneira de tocar a peça. Ao que parece, faz-se uma análise tencionando descobrir a coerência interna de uma obra que já se sabia coerente. (CORRÊA, 2009, p.45).

Os questionamentos de Corrêa corroboraram substancialmente para a construção de uma reflexão sobre a relação que pode haver entre análise e performance. Diante disso, torna-se oportuno rever aqui conceitos e/ou formas de como a análise pode ser aplicada. Teoristas de orientações mais catedráticas tendem por uma análise que dite regras e normas, tornando assim a relação intérprete-obra um tanto inflexível. Em 1988, Namour (*apud* RINK 2002, p.36) considerou que “saber interpretar é adquirir competência teórica e analítica. Muitas consequências negativas ocorrerão se as relações formais não forem adequadamente analisadas pelo artista”. Assim como Berry em 1986 e em 1989 (*apud* Ibid., p.36) afirmou que “a interpretação musical deve ser informada pela análise penetrante (…) Toda descoberta analítica tem implicações na performance”.

De fato, a análise exerce influência sobre a performance, porém, segundo outra corrente de teoristas, somente se ela for realizada mediante um entendimento próprio e não sendo imposta como verdadeira e absoluta por terceiros. Schmalfeldt (*apud* Ibid., p.35)

através de seu questionamento sobre como as visões advindas da análise e da prática interpretativa poderiam frutificar-se mutuamente, concluiu, em 1985, que "não existe uma opção interpretativa única e definida que possa ser imposta pela observação analítica". Igualmente, Cone (*apud* Ibid., p.36), já em 1968, argumentava que "toda interpretação válida (…) representa não a aproximação de algum ideal, mas uma escolha: 'quais das relações implícitas numa peça precisam ser enfatizadas, reveladas?'".

As elucidações de Cone e Schmalfeldt trazem um aspecto relevante sobre o papel da análise, no tocante a que a mesma esteja a serviço da(o) intérprete e não o contrário, que auxilie, portanto, sem limitar e, assim, acabam lançando luzes aos questionamentos feitos aqui inicialmente, como também anunciam o viés analítico a ser adotado neste trabalho. Nesse sentido, optou-se por uma análise que se constrói a partir do diálogo que é feito entre a percepção analítica e a aplicabilidade desta na performance, como foi designado por Rink como "análise da(o) intérprete".

> (…) os performers estão continuamente engajados em um processo de "análise", diferente daquele empregado nas análises publicadas. Este tipo de "análise" não é um procedimento independente aplicado ao ato de interpretação, mas sim "uma parte integrante do processo de performance". Referindo-me a isso como "análise do performer" (isto é, [um] estudo considerado da partitura com especial atenção às funções contextuais e aos meios de projetá-las), enfatizei a importância da "forma" musical, ao invés da estrutura, na conceituação musical do intérprete – uma noção fugaz, porém elucidativa, concebida mais temporalmente do que aquela da estrutura. (RINK, 2002, p.36, tradução nossa[20]).

Partindo desse princípio, Rink complementa que cabe a(o) intérprete realizar essa análise, por meio de sua "intuição informada". Ao contrário do que faria uma análise sistematizada – que abordaria conceitos que servem mais para serem entendidos, que praticados, vistos, que ouvidos –, por meio da "intuição informada", esta abordagem analítica estaria mais em consonância com o que Dunsby traz (*apud* RINK, 2002, p.36) ao afirmar, em 1989, que "compreender e tentar explicar a estrutura musical não é o mesmo tipo de atividade que entender e comunicar a música".

> Eu também propus o termo "intuição informada", que reconhece a importância da intuição no processo interpretativo, mas também o fato de ela ser, de um modo geral, sustentada por uma bagagem considerável de conhecimentos e experiência – em outras palavras, que a intuição não precisa sair do nada e muito menos ser um mero capricho. (RINK, 2002, p.36, tradução nossa[21]).

Para a realização dessa técnica de análise, as terminologias não são determinantes, uma vez que extrair e agrupar as diferentes manifestações existentes na partitura, colocando-as de modo visível em um papel, a fim de compará-las e avaliá-las em suas respectivas

20 Encontra-se em anexo o original da citação traduzida n.3.
21 Encontra-se em anexo o original da citação traduzida n.4.

funções, está mais condizente com o ato de preparação da performance do que o contrário. Obviamente que uma estrutura musical pode conter, ainda assim, níveis mais complexos de observações, que exijam algo além do que os recursos intuídos possam ofertar. Para isso, torna-se necessário um aprofundamento analítico de igual veemência, mas, ainda assim, voltados às necessidades performáticas. (RINK, 2002).

Por outro lado, a notação convencional não consegue abarcar em seus registros todas as informações musicais que deseja oferecer. Dessa forma, (re)descobrir tais particularidades de timbre, de articulações, de texturas rítmicas, melódicas, entre outras, que fazem parte da forma da música, mas que, por vezes, não são reveladas a olho nu, revendo-as para um entendimento próprio e mais personalizado é um meio de tomar consciência de que a música transcende todo e qualquer tipo de captura gráfica, existindo para muito além do que nasce entre essas tentativas. Tudo isso torna-se frutífero ao ato performático, o qual deve ser mais livre que qualquer tipo de análise possa sugerir, dado que estas são apenas fontes para maior esclarecimento e inspiração, não substituindo, portanto, o que seja a música em si, em toda a sua totalidade. (Ibid., p.53).

> Eu enfatizei, ao longo deste capítulo, que os *insights* obtidos com a análise – sejam intuitivos ou deliberados – são apenas um fator que influencia a concepção musical [da/o] intérprete. O sucesso de uma performance será medido por si próprio e pelo público-alvo não tanto pelo rigor analítico, fidelidade histórica ou mesmo pela precisão técnica (pelo menos em alguns círculos), mas pelo grau em que a "ressonância" é alcançada ao reunir os elementos constituintes em algo maior que a soma dessas partes, em uma síntese musicalmente convincente e coerente. A análise pode estar muito bem "implícita no que o artista faz" e também pode ser explicitamente realizada por artistas que empregam as técnicas descritas aqui ou mesmo outras. O importante é não as elevar acima do desempenho que ela gera ou usá-la como um meio de subjugar e algemar os músicos. Em vez disso, deve ser reconhecida sua utilidade potencial, bem como suas limitações, com o que quero dizer simplesmente que "a música" transcende esta e qualquer outra abordagem que queira entendê-la. Projetar "a música" é o que mais importa, e todo o resto é apenas um meio para esse fim. (RINK, 2002, p.55-56, tradução nossa[22]).

Fundamentado nisso, Rink concebeu princípios para servirem de base analítica as/aos intérpretes: a temporalidade e a projeção da obra com base na sua forma seriam alguns deles. Do mesmo modo, organizou ferramentas analíticas que, como supramencionado, devem ser usadas com fins únicos de enriquecer a desenvoltura musical. Nesse sentido, desempenhou-se nas obras *Conversainvento 1* e *Três peças para fagote solo*[23], a verificação das divisões e subdivisões formais da música, do âmbito tonal, do percurso do(s) andamento(s), da mudança dos níveis dinâmicos, do reconhecimento dos motivos e temas condutores, assim como das propriedades e funções rítmicas existentes. Como se demonstra a seguir:

22 Encontra-se em anexo o original da citação traduzida n.5.
23 Serão analisadas somente duas peças desta obra. Mais informações sobre isso no Capítulo 4.

Tabela *1: Dados analisados de Conversainvento 1, Monólogo e Solilóquio*

	Conversainvento	***Monólogo***	***Solilóquio***
Informações Gerais			
Instrumentação	Fagote e Piano	Fagote Solo	Fagote Solo
Local / Data	Brasília / Fev. 1983	SP / Out.-Nov. 2018	SP / Nov. 2018
Clave(s)	Fá e Dó	Fá	Fá
Trocas de Claves	10 vezes	-	-
Forma			
Compassos	2/4 e 2/8	4/4, 2/4, 3/4 e 5/4	4/8, 4/4, 2/4, 3/4, 5/4,6/4
Mudança Compasso	4 vezes	32 vezes	29 vezes
N° de Compassos	160	68	95
Seções	**A**: 1-19/20-43/44-50/51-81 **B**: 82-90/91-102/103-108 **C**: 109-120 **C¹**: 121-131 **B¹**:132-141/142-150/151-160	**A**: 1-14 **B**: 15-23/24-32/33-37/ 38-42/43-49/50-56 **C**: 57-68	**A**: 1-12/13-16/17-45 **B**: 46-62 **C**: 63-86/87-95
Âmbito Tonal[24]			
Nota mais grave	SI (H_1)	SI bemol (B_1)	SI (H_1)
Nota mais aguda	FÁ (f^1)	SOL (g^1)	FÁ (f^1)
Notas longas	16 (só na sessão A)	19	12
Andamento(s)			
	Monótono, muito ligado (84-88) Envolvido sem pressa (104-108) Mais devagar (88)	Sombrio, monótono (72-76)	Indignado, áspero (112-116) / (80-84) / Calmo (66-69) / (69-72) / (96-108)
Dinâmica(s)	pp, p, mp, mf, f, ff	pp, mp, f	p, mp, mf, f, ff, fff
Articulação e Ritmo			
Glissandos	2 oficiais / 1 velado	5	4 oficiais / 1 velado
Tercinas	21 (e 1 quintina)	8	7 (e 1 sextina)
Apogiaturas	3	5	43
Ad Libitum	-	-	4

Fonte: Elaboração própria baseada na Análise da(o) Intérprete de John Rink.

24 Utilizou-se aqui para melhor especificação da notação, o sistema alemão apresentado no Capítulo 4, pág.50.

Não somente os dados dessa tabela, mas os princípios e as ferramentas recém citados, servirão de base na descrição interpretativa desenvolvida textualmente no próximo capítulo, o qual utilizou-se também de imagens suscitadas pelo texto musical oferecido. Em função das vivências e das observações provenientes, tanto do estudo das peças, quanto das pesquisas literárias, foi pertinente a utilização de imagens como um recurso de repasse desta análise. As peças oferecem igualmente muitos subsídios imagéticos, advindos provavelmente da influência do lirismo e da poética característicos do canto. Em sua trajetória como compositora, Setti dedicou-se extensamente à voz[25], revelando aí seu talento, criatividade e sensibilidade ao adequar os elementos constituintes escolhidos nas obras dedicadas ao fagote.

Ao longo da apropriação do texto musical, seja tocando, seja analisando as obras, imagens foram suscitadas naturalmente, assim como, à medida que o conteúdo literário especializado fora sendo adquirido, percebeu-se que neste havia comumente o uso de imagens para a exemplificação das considerações analíticas ali contidas. Entretanto, as imagens aqui sugestionadas advieram não somente da análise de performance, mas principalmente de vários outros contextos, como o biográfico da obra, das nuances existentes na partitura, ressaltando aí que a relação traçada com a compositora, do mesmo modo, em muito contribuiu. O conjunto de todas as informações serviram como fonte de inspiração, possibilitando uma concepção imagética que fomentou, por fim, a condução performática. Sendo esta, neste sentido, um valioso fio condutor, o qual concatenou os elementos constituintes da música com fatos e subjetividades, tornando a performance mais coesa em si e cheia, literalmente, de sentido(s).

Por séculos o princípio ilustrativo foi a base para o desenvolvimento da expressão musical. Uma vasta contribuição de imagens musicais pode ser encontrada nas obras e oratórios a partir de algumas(uns) compositoras(es) barrocas(os) como Barbara Strozzi, Elisabeth Sophie von Mecklenburg e Bach que enriqueceram a música sacra de maneira altamente ilustrativa. Acontece aí, então, uma quebra de paradigmas, a partir do momento em que a música passou a ser compreendida sem texto, dado que os efeitos musicais podiam satisfazer o entendimento somente por meio das sensações acústicas. (RIEGER, 1981, p.129).

> A ideia de que se tem fatos não musicais transmitidos na música e que eles são adequadamente formulados como padrões comunicativos básicos em nossa cultura musical não é nova. Uma das tentativas mais conhecidas de mostrar que a música transmite certos sentimentos e imagens vem de Albert Schweitzer. Em seu estudo sobre Bach, ele demonstrou que sua música não é uma arte pura que se esgota em linhas de tons abstratos, mas, sim, que, acima disso, um nível mais profundo é revelado em categorias simbólicas através do som. Schweizer estava convencido de

25 Ver 'Catálogo de Obras', em anexo.

> que Bach transmitia certos sentimentos e imagens. (RIEGER, 1981, p.129, tradução nossa[26]).

Mediante isso, seguem excertos de três autoras(es) que demonstram a utilização do recurso imagético sustentando suas abordagens analítico-interpretativas, sem que tenham necessariamente evidenciado, ou seja, colocado em primeiro plano, esse recurso como tal. A começar por Domenici, a qual descreve sua experiência e seu trabalho de descoberta e construção interpretativa junto ao compositor Flávio Oliveira para a performance de sua peça *Round about Debussy*, que, em parte, traz algumas analogias ao trabalho aqui realizado.

> As metáforas do compositor [Flávio Oliveira], utilizadas durante os encontros, proporcionaram uma melhor compreensão de determinadas nuances da obra, tornando mais acessível para a criação de uma sonoridade a partir das imagens sugeridas pelas metáforas, tais como badaladas de um relógio, susto, ecos, etc. Essa abordagem me inspirou a criação de uma narrativa poética de uma cena em uma floresta calma que, ao anoitecer, começa a ser tomada por almas que saem do rio e vagam em busca de uma jovem que as levará para outro lugar. A narrativa descrita acima não surgiu de imediato, mas ao longo do processo de colaboração com o compositor e dos meses em contato com a obra. (DOMENICI, 2013, p.6).

Jogo do Tantanguê é a primeira peça de *Três lembranças do Folclore Infantil* escrita por Kilza Setti, em 1961, recebendo neste mesmo ano a Menção Honrosa no Concurso "A Canção Brasileira". Rodrigues constatou em seu trabalho que "tanto a linha do canto quanto o texto portam uma riqueza de elementos que se traduzem em informações para os ouvintes. E encontramos nas obras de Kilza Setti uma ligação íntima da construção de suas melodias com as mensagens ofertadas por cada poeta escolhido". (RODRIGUES, 2011, p.65). Esta obra foi conscientemente escolhida para esta exemplificação, dado o seu emprego, como espelhamento da influência do canto na composição instrumental de Setti, no Capítulo 4 deste trabalho.

> Nessa canção, logo nos primeiros compassos (…) os primeiros gritos na busca do colega que se esconde, aparecem na subida para o agudo de "Tantanguê-ê...". Podemos perceber o texto perfeitamente aliado à linha do canto, na intenção de estarmos realmente imbuídos da brincadeira para encontrar aquele que se escondeu... O "sai-te daqui!", no agudo e com a dinâmica forte, nos leva a uma interpretação de quase ameaça, sugerindo que podemos já estar bastante próximos do colega escondido... O piano, com seus acordes quebrados e sincopados, suas notas ágeis, divididas principalmente entre colcheias e semicolcheias, escalas descendentes e ascendentes que se alternam rapidamente e num constante crescendo e decrescendo de dinâmica, pode sugerir a correria das crianças, no momento do esconde. (Ibid., p.33).

Por fim, como uma última demonstração frugal do uso da metáfora na análise, o próprio Rink, para explanar os princípios e técnicas da "análise de performer", utilizou-se dos *Noturnos Dó# Menor* de Chopin, dissertando:

---

26 Encontra-se em anexo o original da citação traduzida n.6.

> O primeiro dos dois [noturnos] se abre sombriamente (...), mas aos poucos a música começa a sua escalada até que um clímax poderoso é atingido, após o qual ela recua apenas para crescer novamente (...). Uma melodia triunfante entra, então (...), seguida por uma retração quase imediata (...) e um colapso repentino, culminando em uma cadência catártica que leva ao retorno da fútil melodia inicial (...). Mas o clima se torna mais esperançoso na coda Dó# maior (...), que antecipa o lírico Réb maior do segundo noturno. (RINK, 2002, p.42, tradução nossa[27]).

Portanto, no que diz respeito às obras para fagote de Kilza Setti, a sua forma de compor alinhou-se então favorável à análise da(o) performer, qual também não se atém a estruturas rígidas, prezando, assim, preponderantemente pela intuição. Como ela mesma se descreve:

> Nunca fiz uma sonata. Eu tenho um tédio de pensar em fazer uma sonata ou um trio com forma definida. Nunca fiz. Mas não foi falta do professor sugerir. Agora, ele não obrigava. Você só tinha que fazer música, escrever, levar trabalho novo a cada aula e [ele] era muito exigente nas críticas. Então, minhas formas são sempre muito livres. Não cheguei a levar a sério, compor assim observando cânones, pois já estava com a atenção nas Ciências Sociais e pra você fazer uma sonata, trio, etc., você precisa estar bem concentrada, tem que pensar na forma, na estrutura, ser racional [...]. Afinal, "Conversainvento 1", por exemplo, demonstra isso: liberdade... (SETTI, 2019).

Dito isso, no próximo capítulo serão aprofundados os procedimentos analíticos aplicados nas obras *Conversainvento 1* e *Três peças para fagote solo*, os quais se basearam tanto na "análise da(o) performer" proposta por Rink, como também na utilização do princípio ilustrativo como um condutor da narrativa existente por trás dos elementos constituintes. Reforçando que esta abordagem analítica não possui a intenção de impor algum axioma irrevogável, mas, sim, de simplesmente apresentar possíveis conclusões a respeito de como estas ferramentas afetaram ou influíram na maneira de tocar as peças, sendo vistas, portanto, como um meio eficaz por ter atingido o seu objetivo de auxiliar e enriquecer a desenvoltura performática da intérprete.

27 Encontra-se em anexo o original da citação traduzida n.7.

4. AS OBRAS PARA FAGOTE DE KILZA SETTI

Contemplar as obras para fagote de Kilza Setti é entrever parte de importantes episódios pessoais. Nesse sentido, este capítulo abordará primeiramente em quais contextos essas obras foram inspiradas e criadas, em seguida apresentará explanações sobre a edição e, por fim, realizará a análise interpretativa a partir das seções pertencentes à música e das imagens aqui contidas.

Para tornar mais precisa a localização no pentagrama das notas musicais mencionadas no texto escrito, fez-se uso de um sistema alemão de notação musical[28], que auxiliará com a indicação em parênteses de letras maiúsculas e minúsculas e, se necessário, com a complementação do número 1. Abaixo, como se vê, cada nota possui uma representação condizente com a sua altura, como também, tem-se aqui representado o âmbito das peças aqui estudadas, que vai do grave Si (B_1) ao agudo Sol (g^1).

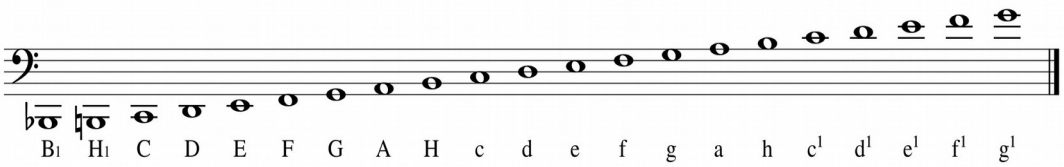


Figura 1: Sistema alemão de notação musical

4.1 Conversainvento 1

Conversainvento 1 é como Kilza Setti denominou a primeira "conversa" que escreveu para fagote e piano. Verão de 1983. Um amigo da compositora solicita-lhe uma peça, que fosse primeira audição para um conceituado evento. No retorno ao primeiro e-mail que Setti recebeu em função da pesquisa para este trabalho, ela oferece mais detalhes sobre a história de origem desta obra.

> Paulo Affonso de Moura Ferreira, meu amigo pianista que tinha um cargo no Ministério das Relações Exteriores em BSB [Brasília], pediu-me para escrever uma peça para fagote e piano. Estava programado um evento na Embaixada (...) e, para tanto, estava programada uma apresentação musical. Entreguei a peça conforme prometera; a seguir voltei para São Paulo e acabei não tendo notícias sobre esse evento. Pouco tempo depois, faleceu Paulo Affonso. Eu já havia dedicado a ele essa peça. Essa é a história de como surgiu a obra. (SETTI, 2018).

28 Ver na rúbrica *Unterscheidung der Notennamen* [Distinção nominal das notas] no site: <http://www.noten-lesen-lernen.de/wissen-1-notensystem-notennamen/>

Surgia assim a primeira e única peça da compositora escrita para essa instrumentação. Não havendo um tema preestabelecido, Setti teve a liberdade de intuir um diálogo entre os dois instrumentos. A palavra "invento" veio de "inventa uma conversa". Assim, por estar prestes a fazer uma mudança interestadual e ter, além disso, um curto prazo de entrega, a compositora teve que ser diligente e teve por sorte de imediato uma inspiração.

> Foi algo que relampejou, que veio assim em cinco minutos, sem dar tempo de pensar direito do porquê exatamente foi como foi. Sem saber como denominar exatamente a obra, o nome me surgiu meio que de repente. (…) Às vezes as peças empacam, por não se achar o final, mas essa não, essa fluiu assim. (SETTI, 2019).

O número "*1*" após o nome *Conversainvento* refere-se a uma possível continuação de outras conversas inventadas para essa instrumentação ou mesmo para outros duos instrumentais. Mediante o questionamento, se cabia manter o número um na nomenclatura da peça, dado que depois de 36 anos a *Conversainvento 2* não tinha sido composta ainda, a compositora responde que, "num acesso de otimismo, pensei fazer mais um ou dois *Conversainvento*. Não sei se viverei a tempo... então, deixe o número 1" (SETTI, 2020).

Esta obra teve porém mais uma apresentação que fora gravada e realizada dessa vez, pelo fagotista Noël Devos[29] e pela pianista Miriam Braga em um evento de significativa repercussão para o cenário da música brasileira. Kilza Setti não se encontrava presente e, por isso, até hoje, nunca ouviu esta obra em uma performance ao vivo.

> Tive notícias de que a mesma estreou em [23 de outubro de] 1991, na IX Bienal de Música Brasileira Contemporânea, no Rio de Janeiro. Piano: Miriam Braga; fagote: nosso querido e importante fagotista Noël Devos, ao qual a Academia Brasileira de Música ofereceu, no ano passado, poucos meses antes de seu falecimento, a Medalha Villa-Lobos. Fiquei muito honrada por tê-lo como intérprete dessa minha despretensiosa obra. (…) A primeira parte mais lenta, a segunda mais agitada, com mais trabalho ao fagotista. Noël Devos telefonou-me dizendo que ficou muito bem! A FUNARTE tem a gravação. (SETTI, 2019).

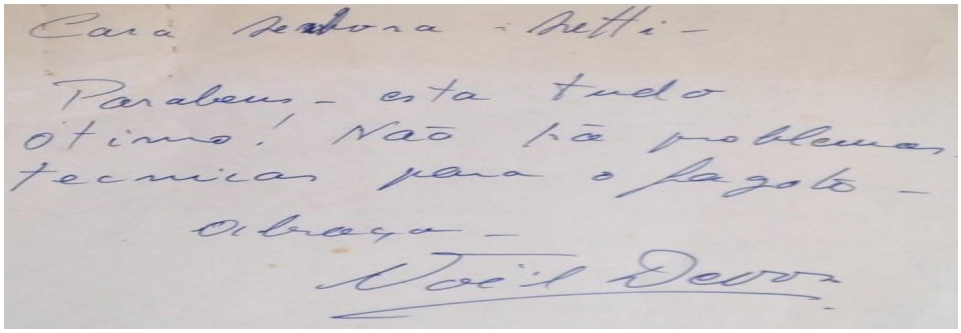

Cara Senhora Setti -
Parabens - esta tudo
ótimo! Não há problemas
técnicos para o fagote -
Obrigado -
Noël Devos

Figura 2: Carta de Noël Devos à Kilza Setti

29 Noël Devos foi um professor e fagotista francês que veio ao Brasil em 1952 a convite da Orquestra Sinfônica Brasileira. Radicou-se posteriormente no país, tornando-se um expoente músico nacional.

Foi de grande valia ter obtido a informação sobre a existência dessa gravação no acervo audiovisual da Funarte[30]. Isso fez com que este trabalho contasse, a partir de então, com uma significativa referência aural. Foram realizadas, portanto, algumas trocas de e-mails e telefonemas, primeiramente com o maestro e coordenador de música de concerto da Funarte, José Schiller, o qual me encaminhou posteriormente para o musicólogo gaúcho, empossado desde 2008 na Academia Brasileira de Música, Flavio Silva (1939-2019), o qual me enviou, exatamente um ano antes de seu falecimento, um CD por Sedex, contendo não somente a gravação de *Conversainvento 1*, como também, por iniciativa sua, muitas outras gravações de músicas com autoria feminina. Por fim, essa referência aural ampliou, sem dúvida, os horizontes para a análise e interpretação da obra.

> Em musicologia, quando se fala de transmissão aural, o termo se refere a tudo aquilo que tem como base o mecanismo da escuta do som. A manifestação dessa transmissão pode ser consciente ou não; e a influência dessa escuta pode ser observada em forma de texto musical ou em forma de sons recriados a partir da memória auditiva. A transmissão aural refere-se à escuta de execuções ao vivo e, principalmente, pelos mecanismos tecnológicos de gravação como por exemplo: CD, fita cassete; mp3; mp4; vídeos musicais e audições de músicas pela internet. (MEDEIROS, 2015, Pág.84).

Entretanto, além dessa gravação, pelo fato de a obra não estar editada, não existe um outro registro ou divulgação oficial que facilitem o seu acesso. Um fac-símile desta foi encontrado ocasionalmente por mim, por ter estado pessoalmente no Centro Cultural São Paulo. A própria compositora desconhece como uma cópia de sua peça pôde ser encontrada lá. E apesar de Paulo Affonso M. Ferreira ter encomendado esta obra e ter sido, além disso, um grande divulgador dos trabalhos das(os) compositoras(es) brasileiras(os) contemporâneas(os), a edição de *Conversainvento 1* não pôde ser realizada por ele naquele período.

Vale ressaltar que o pianista teve em vida um relevante papel na divulgação destes trabalhos, pois paralelamente às execuções e organização de concertos, realizava também o levantamento de partituras, assim como estabelecia contatos entre compositoras/es e instituições. Por editar partituras e catálogos de obras, contribuiu para a divulgação destas tanto no Brasil quanto no Exterior e, assim, sob a rubrica de Compositores Brasileiros, pôde-se encontrar, no ano de 1976, “Kilza Setti: catálogo de obras”, um trabalho realizado e impresso na Editora do Ministério das Relações Exteriores. A atualização do catálogo de obras está sendo feita atualmente pela própria compositora, a qual conta com auxílios externos para a finalização de tal trabalho.

---

30 Criada em 1975, a Fundação Nacional de Artes – Funarte é o órgão do Governo Federal Brasileiro cuja missão é promover e incentivar a produção, a prática, o desenvolvimento e a difusão das artes no país. É responsável pelas políticas públicas federais de estímulo à atividade produtiva artística brasileira e atua para que a população possa cada vez mais usufruir das artes. <http://www.funarte.gov.br/a-funarte/>

Sendo assim, Setti lamenta que suas peças de música de câmara instrumental, no período em que compôs mais ativamente, não tenham encontrado ressonância nas editoras do ramo que, a seu ver, não se interessavam em editar e publicar essa categoria musical. Além disso, havia, a seu ver, outras restrições de caráter não necessariamente musical.

> Não havia interesse para edição de música de câmara. Havia mais interesse, eu tô falando do meu caso, em música para piano, instrumentos solistas: piano, flauta, clarineta e coral. Mas os corais porque foram premiados, talvez por isso. (…) Me refiro às editoras dos anos 50 e 60 que eu cheguei a alcançar na minha juventude, vamos dizer de 25, 30 anos. (…) Agora, eu acho que o desinteresse era muito mais por se tratar de compositora e brasileira e jovem (…). Agora havia uma exceção que deve ser lembrada e [que] deve-se muito, muito, ao Sígrido Levental. Ele teve um papel importantíssimo na formação de músicos brasileiros [e] com grande dificuldade (…) financeira (…) fundou a editora Novas Metas, nos anos 70. Mas não durou muito porque era só música brasileira e acho que (…) não dava tanto retorno. Foi uma iniciativa muito louvável a dele, bastante importante, porque ele praticamente só editava músicas brasileiras e de compositores vivos. (…) Eu tive algumas peças editadas por ele. Mas isso era uma coisa extraordinária. (…) Então era isso, não havia interesse para a música de câmara, no meu caso. (…) Mas eu vejo que agora há um grande movimento pra música de câmara. Então, as coisas mudam em 20, 30 anos, as coisas mudam muito. E outra coisa, eu não tenho muitas (…) obras instrumentais de grande porte. (…). Eu sempre me dediquei muito mais à música de câmera, que eu acho muito interessante. Eu não sei, tenho mais afinidade com esse tipo de formação de instrumentais e as vezes muito com voz, com cantores também ou solistas, mas assim, mais de câmara. (SETTI, 2020).

Mediante este trabalho, *Conversainvento 1* pôde ser editada, almejando-se com isso que aumentem as chances de que ela atinja um número maior de intérpretes e, consequentemente, ouvintes. O impulso para a sua edição surgiu primeiramente em função de se obter uma leitura mais exata do manuscrito, assim como para averiguar melhor as diferenças que existiam entre a grade e a parte do fagote. Desse modo, o trabalho de editoração trouxe, em paralelo, o aumento de conhecimento sobre a obra, assim como uma maior integração com a mesma, o que se tornou, por fim, um oportuno exercício para o processo de construção da performance.

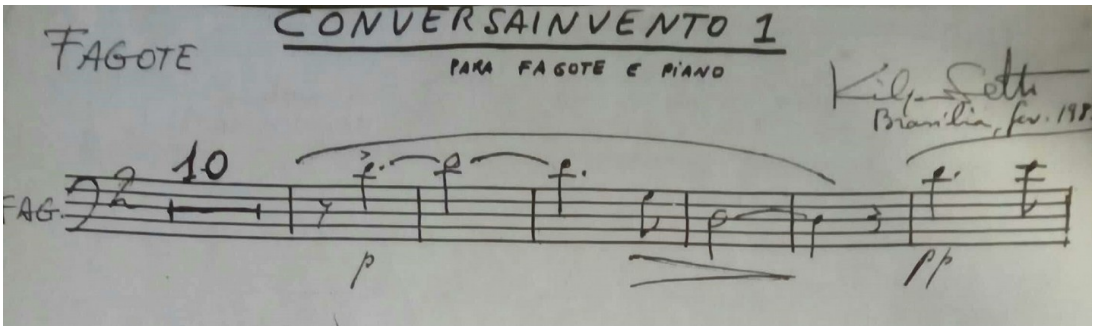


Figura 3: Conversainvento 1: manuscrito – compassos 1 a 16

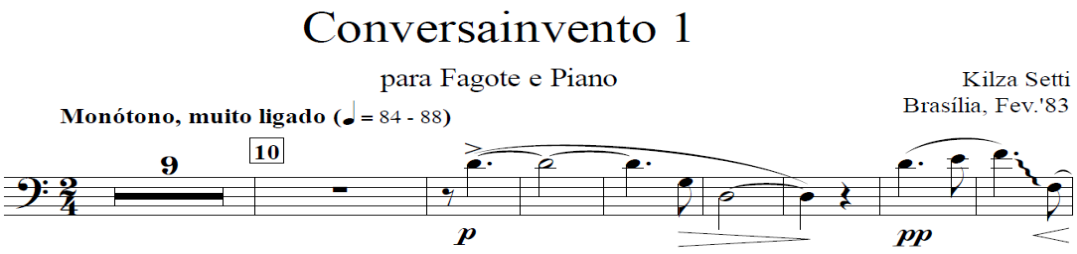


Figura 4: Conversainvento 1: editado – compassos 1 a 17

Quando as notações não eram compatíveis entre a parte do fagote e a grade optou-se pelo que pareceu ser mais harmonioso sonoramente, por ter mais sentido na condução melódica ou por ser tecnicamente mais orgânico. Alguns exemplos podem ser citados nos seguintes compassos: 24, onde optou-se pelo MI (e^1) e não pelo FÁ (f^1), para não comprometer, desse modo, a linha melódica; 52, onde optou-se pela fermata, que encontrava-se somente na grade, uma vez que dá mais sentido à finalização do tema exposto; e em 70, 74, optou-se por não haver ligaduras entre os intervalos de 5ª e de 9ª na linha melódica do fagote, possibilitando, assim, uma melhor articulação dos tons em questão.

Conversainvento 1 é uma peça que contém 160 compassos. Dentre eles, 32 são escritos para piano solo e 128 para o desdobramento do fagote, no qual podem ser tanto acompanhados de piano, quanto igualmente solados. Entretanto, ao todo, o fagote executa somente 30 compassos solos, mantendo, assim, um bom equilíbrio no seu momento de "falar sozinho" nessa "conversa" que ele tem com o piano. Os andamentos preestabelecidos pela compositora auxiliaram na identificação das cinco seções encontradas no decorrer da peça: *Monótono, muito ligado* (semínima igual a 84-88) anuncia a seção A; *Envolvido sem pressa* (colcheia igual a 104-108) indica o início da B; *Mais devagar* (colcheia igual a 88) assinala a C; e, por fim, com *a tempo* (colcheia igual a 104-108) apresentam-se as seções C^1 e B^1, respectivamente.

A identificação destas seções foi, portanto, um passo importante para o entendimento da obra e para sua consequente interpretação. Entretanto, indo mais além, deve-se seguramente também às imagens que advieram das descobertas intuitivas e deliberadas da análise aqui realizada, uma considerável contribuição na construção da performance de *Conversainvento 1*. Essa instância metafórica não só guiou, mas projetou pontes entre o real (notações musicais) e o imaginativo (percepções auditivas). Segue adiante, então, em uma análise descritiva textual, como este trabalho interpretativo foi elaborado. Sua leitura torna-se mais autêntica, porém, se feita em acompanhamento da vivência aural.

No início da seção A, que vai do compasso 1 ao 81, apresentam-se os dois instrumentos: o piano, por estar imerso em um movimento pendular, absorto e despreocupado em seus próprios pensamentos, nem percebe que o fagote está querendo "puxar conversa". Mesmo sem ser convidado, ele entra então em cena assim mesmo, quando entoa aí dois longos RÉ's (d^1 e d), de modo bem calmo e seguro por quase cinco compassos inteiros (c.11-15). Apesar de querer se fazer notar, não consegue tirar verdadeiramente o piano de seu fluxo melodioso, cheio de charme, proporcionado pelos jazzísticos elementos constituintes da síncopa e da tercina de semínima. O piano só demonstra ter interesse pela presença do fagote (c.15), quando faz uma pausa de semínima (para escutá-lo) e uma apogiatura (para saudá-lo). Aproveitando a deixa, o fagote reaproxima-se, declamando em meio a dois glissandos, o seu mais agudo tom: o FÁ (f^1) (c.17-19).

Porém, é somente no compasso 22 que o piano dá uma entrada "formal" para o fagote, ao lhe oferecer, no compasso anterior, uma tercina de semínimas na região do soprano. Imitando-as, o fagote conquista a atenção definitiva do piano, dando-se início, então, ao esperado diálogo. O trêmulo do piano que segue após isso (c.22-26) é o sorriso que aprova o seu astuto gesto de perceber o primeiro motivo temático da peça: "tercina seguida de nota longa", feita pelo piano pela primeira vez no compasso 12 em verdade. Este motivo, e consequente diálogo, é desenvolvido até o compasso 43, tendo o tom RÉ, com notas longas ou não, sendo tocado pelo fagote ou pelo piano, como um tom de referência e contato entre os dois instrumentos.

Parece, então, que depois de uma longa conversa (c.20-43), o piano para, finalmente, para escutar, compenetradamente, o que o fagote tem a dizer e cria, a partir do compasso 44, uma nova atmosfera ao fazer uma introdução com ares de recitativo, devido ao rebuscar das apogiaturas, para que o fagote possa, assim, iniciar o seu solo, o qual assemelha-se primeiramente a uma pequena cadência (c.46-50), atingindo ao seu final a nota mais grave em toda a peça: o SI natural (H_1). Em seguida, pode entoar então, em galante estilo, como uma *ária cantabile* (c.51-61), a reprise do motivo já explorado anteriormente pelos dois instrumentos, alcançando o apogeu lírico desta passagem, como se algo bem pessoal quisesse ser dito, logo no início de seu solo, por meio da fermata no compasso 52, sendo amparado de modo solidário pelo piano através de longos acordes arpejados (c.48-50 e c.55-57).

Com um delicado movimento das colcheias, realizado somente com a mão direita (c.59), o piano vai ao encontro da fala comovida e reveladora do fagote, reiniciando, assim, de modo empático e cauteloso essa nova fase da conversa. Porém, começa a partir daí um certo distanciamento entre os dois. O tom RÉ deixa de ser um tom central, como fora no trecho

paralelo (c.33-43), tornando-se agora o MI o tom de destaque, seja como apoio no baixo do piano (c.63-68), seja como solista no rubato do fagote (c.71-81). Assim, pela falta de consonância entre suas respectivas notas longas, durante essa sutil transição harmônica, o piano parece perder um pouco o contato com o fagote, que passa a ficar desolado ao procurar o seu novo tom de expressão, enquanto o piano passa a ficar de novo imerso em seus próprios pensamentos, como no início da peça. Apesar de juntos, cada um embala-se no seu mundo, por meio de suas próprias melodias, deixando-se levar pela melancolia que a reflexão traz: o diminuendo e o ralentando emolduram suavemente esse desfecho coroado pela fermata (c.81).

Começa aqui então a seção B, abrangendo os compassos 82 a 108, que tem seu início também com um solo, só que dessa vez realizado em anacruse pelo fagote. “Evoluindo sem pressa” ele traz logo um tema bem brasileiro, por remeter ao choro, devido à presença da anacruse e das semicolcheias sincopadas, que trazem a sequência rítmica: 1,2,3-1,2-1,2-1, (cada algarismo = uma semicolcheia). A melodia, que agora é mais agitada, remete à imagem do começo de um novo dia, de um reencontro. Após nove compassos (c.82-90), com uma conclusão bem galante, o fagote cumprimenta o piano com uma fermata seguida de um ralentando, dando a ele uma cortês entrada para que possa se manifestar. Agradecido pela atenção, começa concordando com o fagote, fazendo a imitação exata dos primeiros quatro compassos do solo há pouco tocado por ele, variando após disso, porém, a sequência rítmica antes apresentada: 1,2-1,2-1-1,2,3 (c.95-101).

Depois de ambos terem contado algo de si em suas respectivas passagens solo, o piano faz, por fim, um diminuendo e uma pequena referência ao tema inicial desta seção (c.102), que reverbera positivamente no fagote, ao fazer, na sequência, um uníssono rítmico com este (c.103-106). Nos próximos compassos desta seção, o fagote fala, porém, algo inédito. Pela primeira vez na peça conta com os passos de semínimas ascendentes em um movimento preciso com a pulsação do compasso, para proporcionar, assim, a sensação de um alargando, que quer, na verdade, criar uma tensão prazerosa, a qual deve instigar o piano a lhe seguir para uma nova situação, que só na próxima seção se poderá saber qual é (c.106-108).

Chega-se desse modo, então, no terceiro tema da peça e, assim, à seção C, que vai do compasso 109 ao 120. As marteladas saltitantes em fusas com *staccato*, que o fagote faz incessantemente, são, em um primeiro momento, animadas (c.109-111). Porém, desde o início, o piano mostra certo desconforto ao indagar algo com o seu grupo de três semicolcheias e uma colcheia ao fagote. Este último, pelo visto, prefere seguir com o seu ponto de vista, alheio às necessidades do piano, fazendo com que ele reaja de modo cada vez mais ofensivo ao usar o motivo rítmico da colcheia pontuada seguido de cinco semicolcheias,

assim como o tom na sua região mais aguda possível. Seu desejo pela escuta de sua fala é reforçado com a duplicação em uníssono da linha do soprano no baixo, o qual está igualmente escrito na clave de sol. O fagote, por sua vez, muda o tom de sua voz ao se impacientar (c.112-116), tornando-se mais inflexível através do movimento mais frenético de suas fusas, sem haver sequer espaço para a respiração, demonstrando, por fim, que há poucas chances para uma conversa.

Todavia, o piano não desiste facilmente e aproveita a conclusão da fala do fagote (c.116) para repetir por três vezes, porém com palavras mais firmes, o mesmo que já havia dito antes (c.109), mas agora com o uso da dinâmica *f* e com uma variação rítmica no baixo (c.116-120), a qual é reforçada sobremaneira pelos gravíssimos tons da mão esquerda. Ao fagote cabe, então, reconhecer que pode ser diferente e sua melodia torna-se então mais suave e leve, ao sair da região do grave MI (E), entoando em *mp* notas mais agudas e líricas como o RÉ (d^1). Seu desapontamento torna-se melodioso e é convincente a sua reconsideração com o desolado e prolongado SI (h). (c.117-120). O piano, por sua vez, ao final da fala do fagote, entoa um contrariado grupo de fusas, parecendo ainda estar ferido e reticente (c.119). O diminuendo e o ralentando, que seguem entre fermatas, na repetição introspectiva do mesmo grupo de fusas há pouco exposto, anunciam nas entrelinhas que algo está por vir (c.120).

Sob esse suspense dá-se início a seção C^1, a qual abarca os compassos de 121 a 131. A tempo, o piano coloca logo às claras, através de uma variação temática implícita realizada na troca das vozes. O piano conduz dessa vez as movimentadas fusas, porém sem *staccato*, mas igualmente frenéticas e inflexíveis, pelo menos no que se refere à estrutura rítmica, tal qual o tema exposto pelo fagote no início da seção C (c.121-127). O fagote, então, tenta conter o acelerado piano usando como tática o mesmo ritmo e tons similares ao que o piano apresentara no trecho paralelo (c.112). O piano, porém, não está em total desacordo com o fagote ao entoar o seu baixo em uníssono e uma oitava acima da linha melódica do fagote (c.123-126). A fala do fagote é então inicialmente ponderada, porém, à medida que vai se expressando, vai crescendo também em dinâmica, culminando com um *ff* (c.122-127). Ambos atingem aqui nesta seção a dinâmica mais forte de toda a peça.

A partir daí, há um alucinante crescendo descendente por dois compassos consecutivos por parte do piano (c.127-128), o qual atinge um incisivo acorde de MI (E_1 um E). O fagote ampara-o na queda, entoando em absoluto uníssono com o piano (c.128), consolando-o logo em seguida ao repetir por duas vezes o motivo temático: MI-DO-SOL#-SI (e-c-G#-H), entoado repetidas vezes pelo piano durante a seção C, querendo, com isso, mostrar que o escutara por todo tempo. O SI (H) tem um papel fundamental aí, de deixar esse momento

melancólico em uma certa suspensão, para que possa haver também o impulso para uma nova etapa em suas conversas (c.129-131).

No início da seção B^1, que vai dos compassos 132 até o último 160, o fagote relembra, então, o piano sobre as harmônicas conversas já ocorridas entre eles (c.133-141), recapitulando, portanto, o tema exposto na seção B (c.82), com poucas exceções, de modo bastante fiel. Essas pequenas mudanças são essenciais para reforçar que "a conversa pode parecer a mesma, mas nunca será igual se for recontada, dado que falas e situações mudam com o passar do tempo". Com o piano ocorre o mesmo diante da recapitulação (c.142). A mão direita mantém-se relativamente fiel à reexposição até os primeiros cinco compassos. Porém desenvolve-se de modo diferente (c.142-149), uma vez que faz uma inversão rítmica – 1-1,2,3-1,2-1,2 – da já conhecida sequência do grupo de semicolcheias.

O baixo do piano, por exemplo, já inicia totalmente diferente do que fora no trecho paralelo (c.91), visto a economia de notas utilizadas nos acordes, que amparam harmonicamente, de modo bem sutil dessa vez, a melodia da mão direita (c.142-149). Após seus momentos solo, o fagote vem ao encontro do piano para fazer um duo final (c.151), em um sonoro uníssono com o piano: os dois chegam a mesma conclusão, que qualquer que sejam as suas diferenças, mostradas por exemplo a partir da segunda metade do compasso 154, isso não é impeditivo – o fagote faz um alargando com as espaçadas semínimas, enquanto o piano segue com o seu contraponto, voltando a alcançá-lo somente no compasso 157 – para que ambos reconheçam o valor desta conversa. Assim, o fagote reverencia com pesar, através da hesitação do *staccato* de suas semicolcheias descendentes, essa grande, simples, conversa inventada, a qual é finalizada com uma sentida despedida.

Mediante essa análise interpretativa de *Conversainvento 1*, vale ressaltar aqui algumas considerações que dizem respeito à seção A. Contendo 81 compassos, metade da peça desenvolve-se aí, por isso não surpreende que duas características bem marcantes da obra sejam encontradas justamente nesta seção. Como já abordado na análise anterior, o piano abre *Conversainvento 1* com um solo jazzístico, originado da combinação entre síncopes e tercinas de semínima (c.1-10), de modo que se poderia fazer uma analogia a Gershwin, uma vez que Setti sente muita admiração tanto pelo estilo, quanto pela obra deste compositor.

> Eu gosto de ouvir tudo. Aliás, os [norte-]americanos, Cole Porter, Bernstein, Gershwin. Sou meio fanática pelo Gershwin! Porque eles conseguiram captar [algo genuíno], então aí você entra nesse terreno de nacionalismo. (…) Mas você quer ver uma obra de Gershwin que não seja [norte-]americana? É claro que aquilo é americaníssimo, novaiorquíssimo! Não dá pra dizer: "Ah não, ele deve ser alemão", né? (SETTI, 2019).

A outra característica bastante peculiar da obra volta-se à presença das notas longas, caracterizadas pelas mínimas e semínimas pontuadas que por meio de ligaduras de prolongação chegam a alcançar de 2 até 5 compassos, permitindo que o fagote se expresse com ares de *bel canto*. Como exposto na análise anterior, nestes episódios o fagote realiza, de modo similar a voz humana, um *arioso cantabile* (c.51, c.71, c.119). Após a primeira fermata da peça, por exemplo (c.52), segue uma passagem de 22 compassos quase ininterrupta, com notas longas tocadas pelo fagote.

Em razão disso, segue abaixo, com objetivo de constatar a influência que o canto possa ter na escrita desta obra instrumental, uma peça de Setti chamada *Jogo do Tantanguê*, concebida para voz e piano, que em muito se assemelha à linha melódica que é conduzida pelo fagote em *Conversainvento 1*. As suas notas longas, não obstante a diferença de uma oitava, são feitas com o mesmo tom RÉ (d^1 e d^2), havendo paralelos também na duração destas, assim como no ritmo dos intervalos, dado o similar jogo de "sobe e desce", entre colcheias, ou semicolcheias, e notas longas. Com isso obtém-se um favorável espelhamento da possível persuasão que o canto tenha aqui, dado que uma boa parte das obras de Setti são voltadas para a voz humana[31].

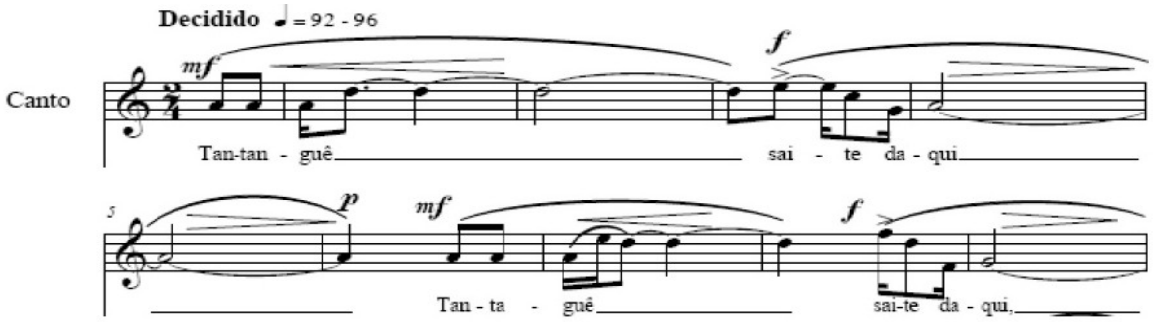


Figura 5: Jogo do Tantanguê – compassos 1 a 9.

Por fim, a realização da análise de uma obra, seja feita a partir de imagens e elementos constitutivos, seja feita a partir de outros métodos, possuirá decerto maior fluidez e organicidade se realizada de forma voltada ao processo de realização da performance. Fazer uma transcrição de todas as nuances que se observam através do estudo analítico, como aqui

31 Ver 'Catálogo de Obras', em anexo.

exemplificou-se por meio de uma escrita concisa, não só excederia o âmbito deste trabalho, como não elucidaria o vasto alcance do ato performático em si.

> (...) Entende-se por nuances algo que transcende o texto musical (rubato, fraseado, timbre, dinâmica, tempo, uso do vibrato, portamentos e outros fatores que não são absolutamente especificados na partitura) as quais são sujeitas a variações pelo performer (BOWEN, 1993, *apud* DOMENICI, 2011). (…) As nuances são perceptíveis através da escuta e fazem parte de uma tradição oral que se dá por meio de performances, interações entre compositores e intérpretes, ensinamentos passados de professor para aluno oralmente, além de gravações. (DOMENICI, 2011, p.3).

Além disso, certamente que a interpretação que aqui se fez, sobre a conversa inventada de modo muito criativo e perspicaz por Kilza Setti em *Conversainvento 1*, poderá ser reinventada, a partir da leitura de cada intérprete, de várias maneiras. Sem dúvida que as muitas fases e formas de diálogos que esta obra oferece para estes dois instrumentos, sempre resultarão em um interessante desenrolar.

4.2 Três peças para fagote solo

Monólogo e *Solilóquio* são duas peças que pertencem a obra *Três peças para fagote solo*, composta entre outubro de 2018 e abril de 2019 por Kilza Setti. A terceira peça, que se chama *Valsa do Desconsolo*, foi composta após a realização da performance para a conclusão deste curso. Em razão disso, ela não foi tocada e, desse modo, não analisada para este trabalho, porém igualmente editada e anexada junto às outras peças. E mesmo que esta peça tenha sido composta mais espaçada temporalmente com relação às outras duas, não deixa de ter uma temática em comum, que as une como fio condutor. Todas elas foram inspiradas em um contexto bastante pessoal e único da biografia da compositora. Seu mais novo e único irmão, Paulo Roberto Fabiano Setti, nascido em 1944, 12 anos mais novo que ela, falecera com 74 anos, em 02 de novembro de 2018. Essa obra foi dedicada para ele *In Memoriam*.

Agora, tendo se passado um certo tempo, mais entusiasmada, a compositora menciona, em mensagens trocadas via whatsapp, que está motivada a escrever, se tiver um pouco mais de tempo, uma quarta peça para esta obra, o que poderá mudar eventualmente o seu título para *Quatro peças para fagote solo*. Vamos aguardar, então, a resposta que o tempo dará.

> É, eu posso começar a me lembrar do tempo em que ele era muito interessante, muito engraçado. Ele ia visitar as tias, bem pequenininho, 3 ou 4 anos, lembro que nós morávamos em São Bernardo. Então ele tinha um carrinho, ele pedalava, ele ia sozinho visitar as tias com aquele carrinho. As tias adoravam. (...) me lembrando desses fatos e desses episódios todos (...), então tem que vir alguma coisa mais animadinha, né? (SETTI, 2020).

Conversainvento 1 teve, por fim, uma participação fundamental para o surgimento dessas peças. Para obter mais informações sobre esta referida obra de 1983, enviei para Kilza Setti um e-mail em final de setembro de 2018, buscando com isso realizar um primeiro contato também. Diante de sua cordial resposta e desconhecendo em absoluto o que se passava em sua vida pessoal – neste período, em meados de outubro, seu irmão já encontrava-se em grave estado de saúde – perguntei-lhe se seria possível compor uma peça para o fagote, que fosse de caráter solístico. Sua resposta não tardou a vir, e nesta a compositora revelou-me, através de sua hesitação em assumir tal compromisso, sobre o seu estado de ânimo naquele momento.

Tive naturalmente muita compreensão com a sua situação e, apesar de estar ciente sobre o seu interesse em atender este pedido, como seu irmão encontrava-se sob seus cuidados particularmente não contava com a possibilidade de que viessem a tempo mais obras para fagote de sua autoria. Desse modo, foi realmente uma grande surpresa receber no dia 9 de dezembro de 2018 um e-mail que trazia consigo anexado duas novas peças para fagote solo: eram *Monólogo* e *Solilóquio*. Sem dúvida um especial e inesperado presente de Natal.

> (...) terminei as duas peças para fagote solo que lhe havia prometido. Estão em manuscrito e pretendo escaneá-las e enviá-las por e-mail. Acho que antes de digitalizá-las seria bom que desse uma conferida (questão de respiração, fraseado, enfim, como lhe disse antes, nunca havia escrito para fagote solo). Com as cópias você poderá verificar se há alguma alteração a fazer. OK? (...). Sobre sua vinda a SP, assim que tiver agendada sua passagem por aqui, me avise, pois terei mais duas entrevistas no início do ano. Abraço, Kilza. (SETTI, 2019).

O trabalho de edição deu-se logo em seguida, ainda durante os festejos natalinos. Com uma entrevista marcada para início de janeiro de 2019, seria uma grande oportunidade levá-las editadas comigo, tendo já realizado porventura uma leitura à primeira vista de ambas. A edição realmente auxiliou em absoluto neste sentido e, de fato, elas ficaram prontas para o dia da entrevista sem que houvesse encontrado algo que devesse ser modificado durante o processo de leitura e editoração. Sobre possíveis dificuldades técnicas, exceto pelos frequentes glissandos apresentarem alguns desafios, não existem passagens inviáveis de serem realizadas pelo fagote. Encontrei nas duas peças melodias bem escritas, bonitas, profundas e densas, conduzidas através de tons, ritmos e intervalos que souberam expressar magistralmente uma inigualável despedida.

4.2.1 Monólogo

O início da escrita de *Monólogo* deu-se em outubro de 2018, bem na fase em que o estado de saúde de seu irmão encontrava-se bastante comprometido. No entanto, a finalização da mesma ocorreu em novembro deste mesmo ano, após o seu falecimento. É uma peça bem introspectiva, melancólica, dotada de uma profunda reflexão que só estes momentos tão únicos podem proporcionar. Através do andamento *Sombrio, monótono* (semínima igual a 72-76) que percorre por todos os 68 compassos, escritos exclusivamente para fagote solo, Setti procurou registrar a capacidade que tinha de entender seu irmão e de se comunicar com ele somente através do olhar.

> O *Monólogo* é bem o estilo do meu irmão. Meu irmão foi uma pessoa muito especial e pouco compreendida, desde pequeno. (…) Foi uma criança muito inteligente, muito talentosa (…) fazia muita palhaçada, mas, nos últimos anos de vida, ele não se fazia, como se diz, entender pelas pessoas. Poucas pessoas captaram a maneira de ser dele. E eu sempre fui muito chegada a ele, porque eu ajudei a criar, já era adolescente quando ele nasceu, então foi uma farra quando nasceu o menino, achei o máximo. (…) *Monólogo* acho que porque ele realmente falava muito com o olhar, (…) e pouca gente hoje tem tempo de ficar prestando atenção nisso, né? (…) Então não sei dizer a ideia desse Monólogo. É muito ele, sabe? (SETTI, 2020).

Uma das interessantes características dessa obra é a existência de quatro tipos de fórmulas de compassos: 2/4 (4), 3/4 (11), 4/4 (14) e 5/4 (4), ocorrendo, por conseguinte, muitas trocas entre elas ao longo de toda a peça. Em parênteses encontram-se a quantidade de vezes que esses compassos foram trocados, somando ao todo 33. Dada a pluralidade da utilização dessas fórmulas, torna-se inviável classificar uma unidade métrica de compasso musical. Todas essas trocas que ocorrem não se destinaram, porém, à distinção de seções na peça, elas assinalam, em verdade, movimentações estratégicas que dão à música uma certa direção, as quais, traduzidas em imagens, poderiam corresponder eventualmente “a sutis modificações de um mesmo estado de ânimo, a quebras de pensamentos, a agitação por fim de algo que tende paralisar”.

Desse modo, as seções dessa peça foram encontradas mais em função das frases que trouxeram em seu delineamento, por meio dos elementos musicais constituintes, um sentido de começo, meio e fim. Assim, a seção A vai do compasso 1 ao 14, a B, do 15 ao 56 e a C, do 57 ao 68. Diante dessa divisão, conclui-se que a seção mais extensa é a caracterizada pela B, contendo, por conseguinte, seis subdivisões: 15-23, 24-32, 33-37, 38-42, 43-49, 50-56 e 57-68. As outras duas seções, A e C, podem ser então contempladas como introdução e coda, respectivamente. Segue, então, o exemplo interpretativo somente da primeira seção segundo as imagens analisadas.

Os 14 compassos iniciais assinalam a introdução da peça, assim como a completa seção A, que inicia em profundo silêncio de uma longa pausa de mínima pontuada, para mergulhar em um grave e sonoro DÓ (C) e logo em seguida lançar um olhar pro alto, atingindo assim a sua 9ª menor ascendente RÉb (d), ressoando aí com a mínima pontuada, o seu lamento. A repetição do DÓ (c-c) (c.2-3) confirma a impotência diante dos fatos, reafirmado pelo lânguido SI-DÓ (H-c) (c.4-5), deixando aí uma situação em suspensão, em aberto para o aflorar de outras emoções, como a da indignação.

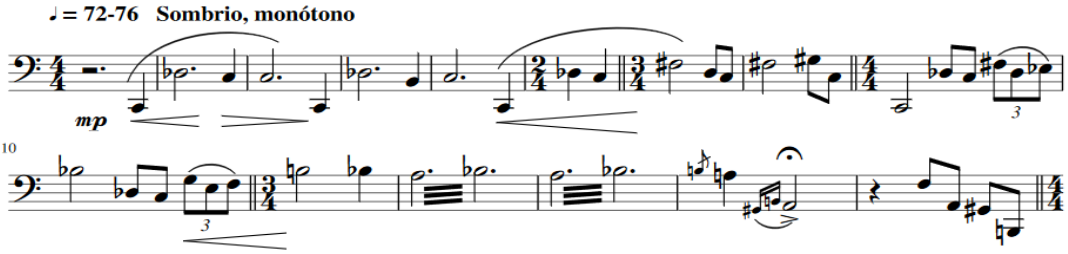


Figura 6: Monólogo - compassos 1 a 15

Ocorrem então as primeiras mudanças de compasso da peça (2/4 e 3/4) nos compassos 6 e 7, ocasionando uma tensa aflição (semínima em Fá# (f)) de poucos segundos, voltando logo a sua atenção para o contemplativo tom inicial em DÓ (C). Os pequenos rodopios provocados pelas tercinas de colcheia, que parecem negar o inevitável presságio, encontram a "saída" ansiada nas profundas lágrimas que caem da mínima em SI natural (h) e semínima em SI bemol (b) do compasso 11 em 3/4, como movimentos de uma valsa triste, desaguando copiosas e desconsoladas com os trêmulos LÁ-SIb (a-b) por dois compassos seguidos. O soluço do final do choro provocado pela apogiatura SI (h) e a semínima LÁ (a) do compasso 14, o último dessa seção, vê-se confirmado pelo eco uma 8ª abaixo da apogiatura em semicolcheia SOL#-SI (G#-H) que desemboca e finaliza essa travessia em um intenso LÁ (A) coroado por uma fermata, podendo, assim, a respiração, que estava suspensa e/ou presa no início da seção, ficar um pouco mais aliviada.

Todo o desenrolar desse *Monólogo* é extremamente instigante, pois ele transcreve quase que literalmente como os pensamentos, mas principalmente os sentimentos percorrem para lá e para cá, sem encontrar uma paz que se instaure. Esse constante embalar do ir e vir dos ritmos e dos tons, dando um aspecto de "ondas de mar" ou de impermanência, constrói uma atmosfera de hesitação, onde perguntas não encontram necessariamente respostas.

A inquietação desse pensar e sentir fica também por conta das tessituras escolhidas. Os agudos, atingindo por vezes o SOL (g^1), estão em sua maioria associados imageticamente com perguntas deixadas em aberto e principalmente aos sentimentos de indignação e de grande angústia. Com relação à sonoridade do grave, seja para iniciar ou finalizar a obra, fazem ressoar lentas e simbólicas batidas que tornam presente o que está ausente, porém não esquecido. É inevitável sentir a profunda melancolia que habita em *Monólogo* ouvindo as badaladas finais, de onde ecoa o mais profundo silêncio.

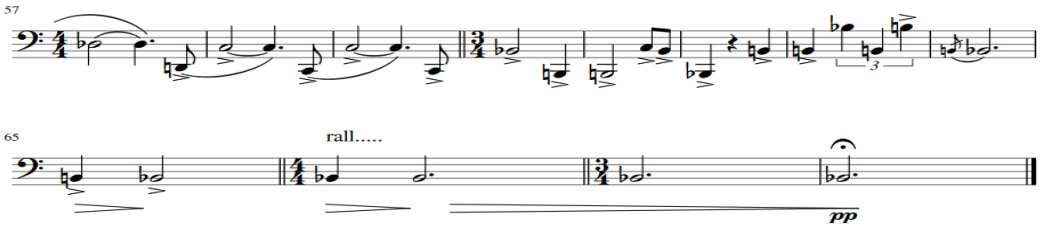


Figura 7: Monólogo – compassos 57 a 68.

4.2.2 Solilóquio

Como se expressar quando só reinam sentimentos, e pensamentos e palavras não encontram mais nenhum lugar? *Solilóquio* foi composta quase em paralelo com *Monólogo*, porém originou-se frente a uma situação inexpressável.

> *Solilóquio* também é um pouco eu, eu tentando falar com ele, mas ficou mesmo só, só uma pessoa. Eu não sei, se ele ou eu. Eu podia me expressar através dos tons, então, isso foi (...) bem no dia em que ele morreu, dia 2 de novembro, do ano passado. (...). Aí eu fiquei na hora, eu fiquei tão desacorçoada, que eu comecei a escrever isso. Então é isso, é bem tristonho... (SETTI, 2020).

Dizer algo sobre um momento tão significativo como este, estando ainda sob o impacto da tristeza e da perda, torna-se absolutamente inenarrável, tanto pela lacuna, que não se deixa preencher com palavras, quanto pela distância a quem tais palavras não podem mais alcançar. Por isso, muito inspirada e apropriadamente Setti atribuiu à sua obra o título de solilóquio que, como monólogo, significa “falar sozinho”. Tanto um quanto o outro são formas de representar o que perpassa na mente e/ou na alma humana. A diferença entre os dois consiste em que monólogo depende de alguém para que seu discurso seja exposto e expressado para seu entorno, enquanto solilóquio expressa-se falando por si e para si mesmo, dispensando, assim, terceiros para realizar tal narrativa. (RAMOS 2007; 2010 e MOISÉS 1977 *apud* ANDRADE, BORGES, PEREIRA, 2014, p.355).

Desse modo, Setti compõe com *Solilóquio* uma peça com 95 compassos dedicados ao fagote solo, à fala de alguém que está só, elucubrando consigo mesmo sobre o que significa para si estar diante de uma despedida como esta. Assim como *Conversainvento 1*, os andamentos auxiliam na identificação das três seções da peça, que são *Indignado, áspero* (colcheia igual a 112-116), assinalando a seção A (compasso 1 ao 45), *Calmo* (semínima igual a 66-69), definindo a seção B (46 ao 62) e, por fim, *A tempo* (semínima igual a 96-108), dando início à seção C (63 ao 95). As indicações de metrônomo utilizadas ao longo da obra, acompanhadas ou não das indicações de andamento, possuem a importante função de conduzir com clareza o teor emocional contido nessas seções. Sobre as funções métricas, *Solilóquio* apresenta similaridade com *Monólogo*, dado que conta com 29 mudanças, utilizando, por sua vez, seis diferentes fórmulas de compassos: 2/4, 3/4, 4/4, 4/8, 5/4 e 6/4.

Contemplando, portanto, o grande fraseado existente por sobre cada uma dessas seções, pode-se constatar que nele se expressa um matiz de sentimentos que vão da raiva, incompreensão, cansaço, agonia, solidão, tristeza até conforto, leveza e determinação. Para se chegar porém até eles, passa-se primeiro por um solilóquio, realizado inicialmente por "duas vozes" nos primeiros 12 compassos da seção A, representadas pelas colcheias com *staccato* que sobem e descem, focadas em falarem somente para si mesmas o que lhes passa pela mente, sem objetivo de obter respostas.

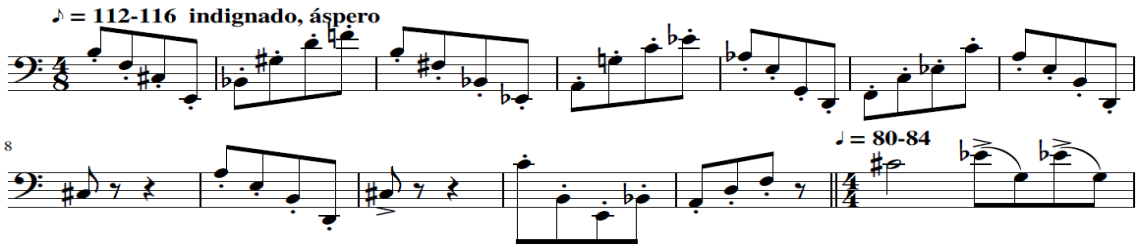


Figura 8; Solilóquio – compassos 1 a 13.

A partir do compasso 13, uma voz consegue se sobressair, e do turbilhão de pensamentos consegue ter uma posição mais definida quando entoa liricamente o DÓ# (c^1), mostrando de uma forma leve, com apogiaturas e colcheias com *staccato*, uma breve passagem de boas lembranças, finalizada por uma modesta *cantinela* (c.15-16) e um acentuado SI (h) (c.17), que encabeça uma guinada emotiva e, logo, também temática. A partir daí desenvolve-se um sentimento de indignação, em que questionamentos voltam à tona com

o martelar incessante e incansável das semicolcheias, acentuadas em grupos de quatro, com apogiaturas reforçando esse estado de ânimo.

O ponto culminante dessa seção chega, paradoxalmente, quando a tessitura atinge a sua sonoridade mais grave com um glissando indo em direção ao SI natural (H_1) (c.29), afirmando, assim, com a pergunta "o que vai ser…?" (c. 35, 36), a dramaticidade desse momento. As duas pausas de mínima, quase seguidas uma da outra (c.40, 42), somadas aos movimentos marcados das colcheias, sejam elas pontuadas ou não, evidenciam o respiro desse exaustivo caminho que vai descendo cambaleante do MIb (e^1) até o *a* (c.43-45), expressando um sentido choro ao final deste, quando o delicado intervalo de quarta aumentada entre o MIb (e) e o LÁ (a) ecoa sob uma fermata. Com isso, chega-se ao fim da sessão A e ao começo de uma outra forma de expressar o mesmo sentimento.

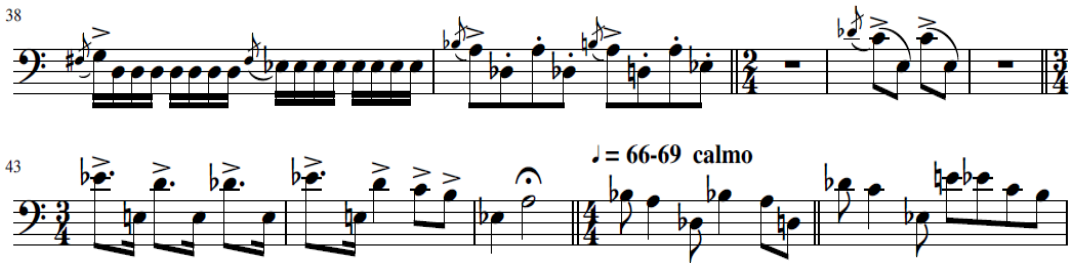


Figura 9: Solilóquio – compassos 38 a 47.

Uma quebra da atmosfera ocorre com a calma seção B, que pode ser interpretada como um breve respiro entre as duas seções de caráter mais "vivo" que a circundam. Tal calmaria transforma as angustiantes perguntas da seção anterior em um novo momento mais apaziguado, porém não menos sereno, uma vez que convida para um choro mais declarado e livre, descortinando, assim, uma dor que não pode ser mais contida. Apesar de seu início trazer uma combinação rítmica de síncopas e tercinas de semínima, o que geralmente remete a um ritmo vivaz de *jazz*, o fato do tempo de metrônomo ser marcado com semínima igual a 66-69, faz com que o então lânguido ritmo traga consigo uma qualidade de introspecção, que acaba proporcionando a atmosfera adequada para se conectar ao sentimento, que não era possível ser sentido desse modo antes.

Agora, portanto, com o movimento descendente de colcheias do MIb (e^1) ao SIb (b) (c.47), os quais fazem uma forte alusão ao *passus duriusculus,* acentuando esse olhar para a própria tristeza; com os trinados acorçoados feitos por notas longas (c.50 e 51); com as 11 fermatas distribuídas ao longo dos 17 compassos dessa seção e, principalmente, encontradas

nos quatro expressivos *Ad libitum* – que realçam ainda mais os seus recitativos com ares de toada, quando as semínimas pontuadas, acentuadas entregam-se sem reservas, chegando a alcançar a nota mais aguda da peça, o FÁ (f^1), revelando, por fim, o quão violenta pode ser essa dor – pode-se finalmente render-se a esta grande mágoa, olhá-la de frente, aceitá-la com toda a sua carga emocional, sendo este o legado dessa intensa seção B.

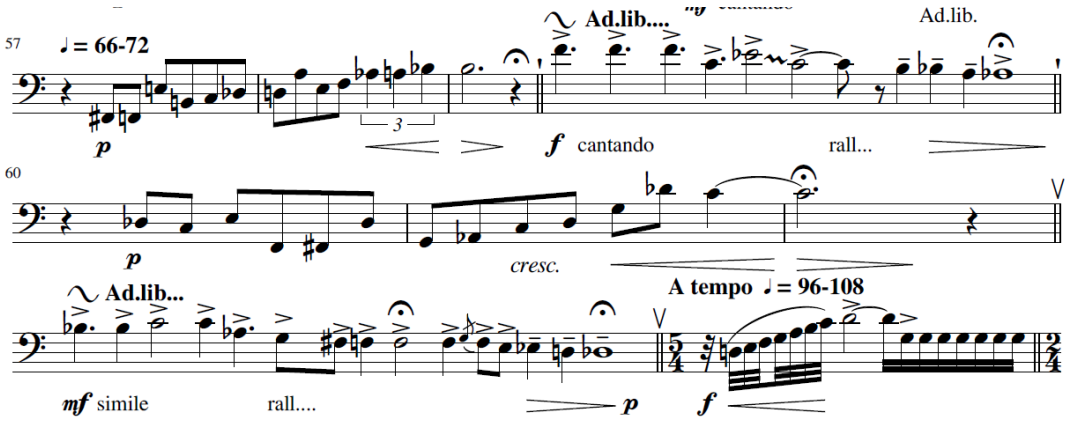


Figura 10: Solilóquio – compassos 57 a 63

Toda essa atmosfera contemplativa é interrompida abruptamente com a chegada da seção C, quando um grupo de 7 fusas em caráter anacrústico tira a linha melódica do estado de introspecção, tirando-a também da fermata de RÉb (d) do último *Ad libitum* da seção passada. Com isso, supera-se a seção A em relação à velocidade, tendo 16 a 24 batidas a mais de semínima por minuto. Ritmicamente toda a seção C remete muito ao episódio dos compassos 17 ao 45 da primeira seção de *Solilóquio*. A falta, porém, de uma igualdade temática, melódica e até mesmo nas sequências rítmicas entre ambas seções inviabiliza, por fim, que C seja identificada como seção A^1.

Toda essa nova construção temática traz, portanto, uma novidade. É um novo sentimento que emerge e faz com que um novo olhar se lance sobre os ressentimentos e a melancolia dantes sentidos. Trata-se então do humor. A raiva ou a insatisfação não deixam, entretanto, de estarem presentes, sendo ainda registradas nos compassos de 63 a 77. A diferença é que agora existem muito mais colcheias com um jocoso saltitar do que semicolcheias marteladas sequencialmente. Além disso, todas as apogiaturas dessa seção contribuem também para a realização dos gracejos e consequente leveza, transformando a grande tristeza que assola em sorrisos que aliviam. Nisso pode residir a simbologia do palhaço, que ao mesmo tempo que representa a alegria, pode também representar o medo ou a

raiva, que ao render-se por meio da irreverência, acaba vencendo a tristeza através do riso (RAMALHO, 2009, p.10).

Isso fica mais evidente a partir do compasso 77, depois que as duas únicas tercinas de colcheias de *Solilóquio* dão passagem para as semicolcheias que "gargalham" através da combinação entre o cromatismo descendente das semicolcheias e os intervalos ascendentes de quarta e quinta ocorridos com o grupo de uma colcheia e duas semicolcheias (c.78,79). A partir do momento em que as tercinas conduzem o pensamento para um outro lugar, o do humor, acontece o "milagre" do riso, que relativiza os infortúnios com as situações que foram e ainda são boas. Porém, com a posterior chegada da tercina de mínimas tem-se uma hesitação, reforçada pela mínima pontuada no grave e longo MI (E) (c.84-86), instalando-se novamente uma seriedade, que deixa uma pergunta em aberto sobre aquilo que preocupa realmente.

Acontece, porém, uma tomada de fôlego *a tempo* com a rápida sextina de semicolcheias (c.87), que de MI (E) a MI (e^1) dá um impulso anacrústico para o sequencial e ritmado crescente *accelerando*, finalizando essa frase com a nota mais aguda que há em *Solilóquio*, o FÁ (f^1). Isso dá a chance para que o último grito, que porventura ainda estivesse preso, se liberte. Em seguida, depois da fermata na pausa de semínima, exatamente duas oitavas abaixo, duas colcheias acentuadas no grave FÁ (F) dão início a um reticente momento, configurado pelo movimento descendente das semicolcheias, pelos muitos acentos, pelo glissando do SI (H) ao longo MIb (E) e, principalmente, pelas muitas pausas, que oportunizam a autorreflexão, na qual interroga-se sobre o quanto finalizar não seria também (re)começar.

Figura 11: Solilóquio – compassos 89 a 95.

Ao final desta análise, a qual lança um olhar pertinente na instância emocional das três seções de *Solilóquio*, chega-se à conclusão que o teor emocional dessas seções traz aspectos

muito semelhantes aos *cinco estágios do luto* elaborados por Kübler-Ross[32]. Através de seminários em hospitais e entrevistas com equipe médica, pacientes e familiares, a psiquiatra reuniu dados comprovando que as pessoas que se confrontam com a morte lidam quase sempre com os estágios de negação e isolamento, raiva, barganha, depressão e aceitação.

Estes não seguem, entretanto, uma ordem rígida e não precisam consequentemente ser todos obrigatoriamente vivenciados, dado que suas manifestações se dão de acordo com a forma como é estabelecida a relação com essa passagem final.

> Os membros da família experimentam diferentes estágios de adaptação, semelhantes aos descritos com referência aos nossos pacientes. (p.186). Quando perdemos alguém, sobretudo quando tivemos muito pouco tempo para nos preparar, ficamos com raiva, zangados, desesperados; deveriam deixar que extravasássemos estas sensações. (...) Isto ajuda o parente a superar o choque e o pesar, preparando-o para uma aceitação gradual. (p.195). Um estágio não substitui o outro, mas podem coexistir lado a lado, às vezes até se justapondo. Muitos pacientes atingiram a aceitação final sem nenhuma intervenção exterior; outros necessitaram de assistência para superar os diferentes estágios e morrer dignamente em paz. (p.286). (KÜBLER-ROSS, 1981).

Em entrevista, ao ser questionada sobre haver algum espelhamento desses estágios em sua composição, Setti afirma não ter conhecimento sobre eles. A interpretação de *Solilóquio,* feita com base em imagens advindas dos seus elementos musicais constituintes, trouxe à tona o seguinte contexto emocional na seção A: atordoamento, indignação, raiva, aflição, exaustão, desespero e angústia. Na seção B os sentimentos de: calma, respiro, apaziguamento, dor, introspecção, tristeza e mágoa. E por fim, na seção C, as emoções de: humor, raiva ou insatisfação, transformação, seriedade, assim como as novas reflexões obtidas.

A comparação efetiva entre as seções musicais e as fases do luto só se deu, porém, após à análise feita em *Solilóquio*. Sendo assim, foi muito surpreendente constatar que realmente havia uma grande similaridade, a qual condizia, complementava emocionalmente e interligava as duas obras: a musical e a literária. O paralelo existente, que contribuiu, por fim, para o enriquecimento desta análise, mostra-se na seguinte forma: a seção A corresponderia ao primeiro estágio do luto, que é o de negação e isolamento. A seção B ao terceiro e ao quarto estágios, que são os de barganha e depressão. Enquanto C faria correspondência com o segundo e o quinto estágios, que são os de raiva e de aceitação.

32 Elisabeth Kübler-Ross (1926-2004) foi uma psiquiatra austríaca e autora, entre outros, do livro *On Death and Dying* (1969).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A edição das obras para fagote de Kilza Setti é um valioso resultado, o qual se materializou por meio dessa pesquisa, porém certamente não é o único. Ter acessado pontos essenciais da biografia da compositora, os quais evidenciaram aspectos relevantes sobre a importância do resgate do legado feminino foi essencial. Da mesma forma, ter tido contato com tantas outras compositoras brasileiras, não só nascidas no século XX, as quais desconhecia por completo e, desse modo, ter me conscientizado ainda mais de quão desigual foi o tratamento dado às suas aptidões de composição ao longo da história e de como isso ainda hoje, de certa forma, se faz presente. Além disso, ter adquirido suporte teórico e técnico para a realização das performances de *Conversainvento 1*, *Monólogo* e *Solilóquio* é grandioso demais para ser facilmente mensurado por palavras.

Ao final desta monografia percebo quão relevante é, nesse sentido, dar continuidade à pesquisa voltada para a catalogação das obras para fagote, que foram e que venham a ser escritas por compositoras. Este presente trabalho pode ser contemplado, portanto, como um primeiro passo para uma futura catalogação mais abrangente e consistente das obras femininas dedicadas a este instrumento. Do mesmo modo, a positiva experiência que tive, ao conhecer tantas compositoras, reafirmou sem dúvida, o quão imprescindível foi e é a pesquisa que ancore a conquista de novos conhecimentos, ampliando assim consideravelmente os horizontes. Por isso, que mais trabalhos voltados especificamente para o "descortinamento" do legado feminino, devem ter, a meu ver, um espaço fixo na pesquisa acadêmica.

> Mulheres com o perfil de Cinira [Polônio] não foram a maioria em seu tempo, mas diversas delas, mesmo anonimamente, contribuíram para a transformação progressiva que se instaurava, não só no Brasil, mas também em outros países, no que tange aos direitos das mulheres e à ampliação de seu espaço de atuação na sociedade. Dois exemplos de mulheres musicistas engajadas nessa luta são Francisca Gonzaga (...) e Luiza Leonardo. (…). É curioso observar que o nome de Luiza Leonardo e sua produção musical, sobretudo para o teatro, são praticamente omitidos pela literatura sobre história da música brasileira, embora seja referida em um verbete da Enciclopédia Brasileira da Música (1998). (FREIRE; PORTELA, 2013, p.14-15).

Assim, a seu modo, a seu tempo, Kilza Setti também deixa registros bastante significativos tanto na história da música brasileira, como também na da etnomusicologia, quando empenhou-se na tentativa de implementação dessa cadeira em determinados centros acadêmicos musicais, obtendo êxito, entretanto, através das ciências sociais. Aproveito para deixar aqui todos os méritos a esta talentosa mulher, que sempre se demonstrou profissional, solícita e disposta, apesar de seus muitos compromissos, para toda a atenção solicitada por este trabalho.

Ter atendido ao pedido para compor algo a mais para o fagote foi, certamente, um dos mais inusitados resultados, que comprova quão frutífero foram, e são, o contato e o trabalho entre instrumentista e compositora, uma constelação que deve continuar sendo rica e amplamente explorada. Indescritível foi meu júbilo ao ver "nascerem" então tais obras. Diante do contexto no qual elas foram compostas, quanto de si a compositora precisou reunir para trazer à tona uma música, a qual só pôde ser escrita da maneira que foi por ela ter olhado com coragem para o seu próprio momento, externalizando-o através de pensamentos musicais bastante próprios, íntimos e, por isso, únicos e verdadeiros.

Foi igualmente enriquecedor ter tido um aprofundamento sobre a temática da "Performance Musical", que, de forma similar à temática sobre as compositoras, me era até então um território ainda pouco explorado. Sua contextualização trouxe-me embasamentos que me serão a partir de agora úteis para as próximas performances. Acho particularmente importante que essa cadeira esteja cada vez mais adquirindo um espaço reconhecido na formação musical da(o) intérprete. Ter tido contato com a obra e a filosofia de John Rink abriu-me portas, as quais, sem dúvida, não mais se fecharão.

Interpretar as obras para fagote aqui contempladas conferiu, portanto, mais substância a esta caminhada acadêmica, assim como à expressão genuína que esta deve ter. Ter dado vida às obras, através de sua performance musical, oportunizou que estas viessem a ser conhecidas já no recital de encerramento, assim como virem a poder ter mais oportunidades de futuras apresentações, por terem sido editadas em um trabalho desenvolvido e construído no percorrer deste curso de especialização. A experiência com a edição de partituras manuscritas foi bastante elucidativa, devido à responsabilidade de conduzir tal tarefa com exacerbada e minuciosa atenção, sendo grande o sentimento de satisfação ao vê-la realizada.

Identificar-se. Ter identificação. É o que resume e reúne todos os temas abordados nesta monografia. Para mim foi e é a palavra-chave para o êxito. O motivo da escolha pelas peças a serem interpretadas influenciou diretamente na relação de estudo e pesquisa, o qual pôde desenvolver-se de forma autêntica e comprometida, por esta estar vinculada a uma necessidade pessoal de desenvolvimento. Por isso, ter tido acesso a toda a essas informações que tive foi equivalente a ter tido uma inesgotável fonte de inspirações e de crescimento músico-profissional. É gratificante concluir, portanto, o quanto este trabalho contribuiu para a reflexão da minha conduta individual que reverbera em última instância na mudança de paradigma que ocorre somente em coletividade. Trata-se de optar conscientemente por tocar obras de compositoras, sejam brasileiras ou não, e, assim, deixar soar mais a música que elas nos ofereceram, oferecem e oferecerão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ANDRADE, Caroline; BORGES, Maria Isabel; PEREIRA, Esméri. *Uma análise do monólogo e solilóquio nas tiras cômicas*. X Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas, UEL. Londrina, 2014.
2. BARROS CORREIA, Renata C. *Trajetória intelectual e contribuições de Janet Schmalfeldt ao Estado da Arte dos estudos em Análise e Performance Musical*. Anais do V SIMPOM: Teoria e Prática da Interpretação Musical. Rio de Janeiro, 2018.
3. BORÉM, Fausto. *O Ensino da Performance Musical na Universidade Brasileira*. Pesquisa e Música, v.3, n.1, p.53-72. Editora do CBM. Rio de Janeiro, 1997.
4. CARNEIRO, Elizabete & MARQUES, Claudia. *Estudo interpretativo: uma reflexão da prática da canção brasileira*. XXIX Congresso da ANPPOM. Pelotas, 2019.
5. CORRÊA, Antenor. *Integração de Técnicas Analíticas como Princípio de um Modelo Composicional*. São Paulo, 2009.
6. COSTA, Radan & FARIAS, Ranilson. *Análise e interpretação: abordagens analíticas que subsidiam a prática do intérprete*. XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Manaus, 2018.
7. CHUEKE, Zelia. *Análise e (ou?) performance.* Leitura, Escuta e Interpretação: Organização e Tradução de Zelia Chueke. Série Pesquisa, n.230, p.17-48. Ed. UFPR. Curitiba, 2013.
8. DOMENICI, Catarina. RAMOS, Pamela. *Round about Debussy de Flávio Oliveira: a colaboração compositor-intérprete na construção de uma interpretação musical*. Anais do encontro de investigação em performance - Performa. Porto Alegre, 2013.
9. FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Tradução Coletivo Sycorax. Editora Elefante. São Paulo, 2019.
10. FREIRE, Vanda; PORTELA, Angela. *Mulheres compositoras - da invisibilidade a projeção internacional*. Artigo Especializado disponível em Academia Edu. 2013. <https://www.academia.edu/6967098> Acesso em: setembro 2018.
11. _____. *Mulheres pianistas e compositoras, em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930)*. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, V.5, N.2, p.61-78. Bogotá, 2010.
12. KAYAMA, Adriana G. & MENEZES, Angélica A.S. *Performance (e performatividade) musical: das experiências às reflexões*. XXIX Congresso da ANPPOM. Pelotas, 2019.

13. KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *Sobre a Morte e o Morrer*. Título original: On Death And Dying. Tradução Paulo Menezes. Martins Fontes. São Paulo, 1981.
14. KUEHN, Frank M. *Interpretação – reprodução musical – teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s)*. Per Musi, n.26, p.7-20. Belo Horizonte, 2012.
15. LABOISSIÈRE, Marília. *A Performance como um Processo de Recriação*. ICTUS - Periódico do PPGMUS/UFBA, v.04, n.4, p.108-114. Salvador/BA, 2002.
16. LACCIO, Gabriella Di. *Donne - Women in Music*. Disponível em: <http://www.drama-musica.com/TheBigList.html> Acesso em: maio 2020.
17. LOPES, Guilhermina; NOGUEIRA, Lenita. *A presença feminina em três obras historiográficas panorâmicas sobre a música brasileira*. São Paulo: ANPPOM, 2014.
18. MADEIRA, Bruno. *Considerações sobre Análise Musical e Performance*. XXIII Congresso da ANPPOM. Natal, 2013.
19. MAIA, Gilda Helena G. *Memórias musicais e gênero: performance da compositora e cantora lírica Helena Nobre*. XXIX Congresso da ANPPOM. Pelotas, 2019.
20. MASCARENHAS JÚNIOR, Mauro. *Música para fagote e piano no Brasil: histórico, análise de obras selecionadas e catálogo*. Dissertação de Mestrado pela UFRJ. Rio de Janeiro, 1999.
21. MEDEIROS, Elione. *Transmissão Aural e Edição: As 16 Valsas para Fagote Solo de Francisco Mignone*. Tese de Doutorado pela UNIRIO. Rio de Janeiro, 2015.
22. MOITEIRO, Rita de Cássia. *Compositoras brasileiras e o processo de criação musical: uma análise aplicada a musicologia de gênero*. Dissertação de Mestrado pelo Departamento de Música da ECA/USP. São Paulo, 2015.
23. MONTEIRO DA SILVA, Eliana. *The Presence of the Viola Caipira in Kilza Setti's Missa Caiçara: Objective and Subjective Aspects*. Revista da Tulha, V.2, N.1, p.42-59. Ribeirão Preto, 2016.
24. NEIVA, Tania M. *Cinco Mulheres Compositoras na Música Brasileira Contemporânea*. São Paulo: BIMESP, 2006.
25. PEREIRA, Marcus V. *Maria Sylvia Pinto: dos traços biográficos à sua importância para a canção de câmara brasileira*. Belo Horizonte: Per Musi, 2012.
26. RAMALHO, Cybele Maria. *Resgatando o Arquétipo do Palhaço no Psicodrama - O riso como via de acesso ao processo criativo-transformador*. Psicologia em foco, vol.2, n.1. Aracaju, 2009.

27. RIEGER, Eva. *Frau, Musik und Männerherrschaft: zum Ausschluss der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung*. Frankfurt/M.: Ullstein, 1981.
28. RINK, John. *Analysis and (or?) performance.* Musical Performance. A Guide to Understanding, p.35-58. Editora Cambridge University. Reino Unido, 2002.
29. RODRIGUES, Sandra R. *Reflexões interpretativas: canções para canto e piano de Kilza Setti*. Dissertação de Mestrado pela UFU. Uberlândia, 2011.
30. SANTOS, Jean M. *9 Variações para Fagote e Orquestra de Cordas de Lindembergue Cardoso: Um Estudo Interpretativo*. Dissertação de Mestrado pela UFBA, Salvador, 2012.
31. SETTI, Kilza. Contatos via E-mail. A partir de setembro de 2018.
32. _____. Entrevista concedida presencialmente a Raquel Braga de Araujo. São Paulo, 05 de Janeiro de 2019.
33. _____. Contatos via Telefone e/ou Whatsapp. A partir de maio de 2019 a setembro de 2020.

ANEXOS

ANEXO 1 – CITAÇÕES ORIGINAIS

1.

Die Zukunft von Komponistinnen scheint sich jedoch aufzuhellen, seit sich immer mehr ein allgemeines Bewusstsein für den Verlust von "reich differenzierte Fähigkeiten" entwickelt. Der Tag mag nicht mehr allzu fern sein, an dem Komponieren nicht länger als das ausschließliche Vorrecht der Männer betrachtet wird, sondern als ein Bereich, in dem alle auf der Grundlage ihres Talentes und nicht aufgrund ihres Geschlechts teilhaben können. (ROSEN, 1973 *apud* HEESCH; LOSLEBEN, 2012, p.71).

2.

This article brought some objective and subjective aspects of Kilza Setti's mass to show the composer's interest not only in sharing the information she acquired in her Ethnomusicologist studies among the coastline communities of São Paulo, but also in perpetuating it through the invention of a beautiful musical *oeuvre.* In *Missa Caiçara,* Kilza expressed her feelings about different issues, beginning with the respect for some traditional musical forms like the mass, passing by the admiration for other cultures sometimes underestimated in the academic music field, as the *Caiçara,* and ending by a discussion about the women's situation in some peripheral zones, such as the São Paulo's coastline. She manages to do it with excellence and to call attention to some instruments like the *viola caipira,* hardly used in the classical music repertoire. Despite the complexity, creativity and information contained in the Kilza Setti's *Missa Caiçara,* the *oeuvre* had just two performances realized and one recording made publicly available. Unfortunately, it is a common data regarding women composers' production in this field. Therefore, this article intends to give Kilza Setti and other women's music more visibility, not only in the Brazilian territory but also abroad. (MONTEIRO DA SILVA, 2016, p.58).

3.

'performers are continually engaged in a process of "analysis", only of a kind different from that employed in published analyses. This sort of "analysis" is not some independent procedure applied to the act of interpretation' but rather 'an integral part of the performing process'. Referring to this as 'performer's analysis' (that is, 'considered study of the score with particular attention to contextual functions and [the] means of projecting them'), I noted

the importance of musical ‘shape’, rather than structure, in the performer’s conceptualisation of music – an elusive but elucidatory notion more temporally conceived than that of structure. (RINK, 2002, p.36).

4.

I also proposed the term ‘informed intuition’, which recognises the importance of intuition in the interpretative process but also that considerable knowledge and experience generally lie behind it – in other words, that intuition need not come out of the blue, and need not be merely capricious. (RINK, 2002, p.36).

5.

I have stressed throughout this chapter that the insights gained from analysis – whether intuitive or deliberate – are but one factor influencing the performer’s conception of the music. The success of a performance will be measured by oneself and one’s audience not so much by its analytical rigour, historical fidelity or even technical accuracy (at least in some circles) as by the degree to which ‘resonance’is achieved in drawing together the constituent elements intosomething greater than thesumof those parts, into a musically cogent and coherent synthesis. Analysis may well be ‘implicit in what the performer does’, and it may also be explicitly undertaken by performers employing the techniques described here or indeed others. But it is important not to elevate it above the performance it gives rise to, or to use it as a means of subjugating and shackling musicians. Instead, its potential utility must be recognised as well as its limitations, by which I mean simply that ‘the music’t ranscends it and any other approach to understanding it. Projecting ‘the music’is what matters most, and all the rest is but a means to that end. (RINK, 2002, p.36).

6.

Der Gedanke, dass sich außermusikalische Tatbestände in der Musik vermitteln lassen und dass sie als kommunikative Grundmuster unseres musikalischen Kulturkreises auch entsprechend rezeptiert werden, ist nicht neu. Einer der bekanntesten Versuche, aufzuzeigen, dass Musik bestimmte Gefühle und Bilder vermittelt, stammt von Albert Schweitzer. In seiner Studie über Bach wies er nach, dass dessen Musik nicht eine reine Kunst ist, die sich in abstrakten Tonlinien erschöpft, sondern dass sich darüber hinaus in symbolischen Kategorien durch den Klang hindurch eine tiefere Ebene offenbart. Schweizer war überzeugt, dass Bach bestimmte Gefühle und Bilder vermittelte. (RIEGER, 1981, p.129).

7.

The first of the two opens bleakly (Example 3.2a), but eventually the music starts building until a powerful climax is reached, after which it falls back only to build again (Example 3.2b–d). A triumphant melody then enters (Example 3.2e), followed by an almost immediate retraction (Example 3.2f) and a sudden breakdown, culminating in a cathartic cadenza that leads to the return of the futile opening melody (Example 3.2g). But the mood turns more hopeful in the C# major coda (Example 3.2h), which anticipates the lyrical Db major of the second nocturne. (RINK, 2002, p.42).

ANEXO 2 – COMPOSITORAS BRASILEIRAS NASCIDAS NO SÉCULO XX

1900-1909	**1950-1959**
1. **Helza Camêu** (1903-1995): musicabrasilis.org.br/compositores/helza-cameu 2. **Joanídia Sodré** (1903–1975): drama-musica.com/TheBigList4.html 3. **Dinorá de Carvalho** (1904–1980): drama-musica.com/TheBigList4.html	27. **Beth Bento** (1953): unicamp.br/ciddic/compositores_s.html 28. **Alice Lumi Satomi** (1954): unicamp.br/ciddic/compositores_s.html 29. **Denise Garcia** (1955): drama-musica.com/TheBigList8.html 30. **Roseane Yampolschi** (1956): musicabrasilis.org.br/compositores/roseane-yampolschi 31. **Sílvia Ocougne** (1956): unicamp.br/ciddic/compositores_s.html 32. **Angélica Faria** (1957): unicamp.br/ciddic/compositores_s.html 33. **Gisèle Galhardo** (1957): drama-musica.com/TheBigList8.html 34. **Silvia Berg** (1958): drama-musica.com/TheBigList8.html 35. **Eliane Rodrigues** (1959): drama-musica.com/TheBigList8.html
1910-1919	**1960-1969**
4. **Lina Pesce** (1913-1995): enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa633105/lina-pesce 5. **Cacilda Borges Barbosa** (1914–2010): drama-musica.com/TheBigList4.html 6. **Eunice Catunda** (1915–1991): drama-musica.com/TheBigList4.html 7. **Najla Jabor** (1915–2001): drama-musica.com/TheBigList4.html 8. **Clarisse Leite** (1917–2003): drama-musica.com/TheBigList4.html 9. **Lina Pires de Campos** (1918–2003): drama-musica.com/TheBigList4.html 10. **Emilia de Benedictis** (1919-1996): mulheres-compositoras.blogspot.com/2009/10/emilia-de-benedictis.html 11. **Hilda Reis** (1919-2001): abmusica.org.br/wp-content/uploads/2020/03/ABM-Revista-Brasiliana-n%C2%BA-10.pdf	36. **Silvia de Lucca** (1960): unicamp.br/ciddic/compositores_s.html 37. **Fernanda Canaud** (1962): pt.wikipedia.org/wiki/Fernanda_Chaves_Canaud 38. **Sonia Ray** (1963): lpcmufg.com/sonia-ray 39. **Catarina Domenici** (1965): drama-musica.com/TheBigList9.html 40. **Lourdes Joséli da Rocha Saraiva** (1966): unicamp.br/ciddic/compositores_l.html 41. **Daniele Gugelmo** (1967): unicamp.br/ciddic/compositores_d.html 42. **Claudia Alvarenga** (1968): unicamp.br/ciddic/compositores_c.html
1920-1929	
12. **Neusa França** (1920-2016): chiquinhagonzaga.com/neusafranca/ 13. **Diva Lyra** (1921-2011): pt.wikipedia.org/wiki/Diva_Lyra 14. **Esther Scliar** (1926-1978): drama-musica.com/TheBigList5.html 15. **Adelaide Pereira da Silva** (1928): drama-musica.com/TheBigList5.html	
1930-1939	**1970 a 1979**
16. **Kilza Setti** (1932):	43. **Elaine Thomazi Freitas** (1970):

<table>
<tr><td>drama-musica.com/TheBigList6.html
17. Maria Helena Rosas Fernandes (1933): drama-musica.com/TheBigList6.html
18. Jocy de Oliveira (1936): drama-musica.com/TheBigList6.html</td><td>unicamp.br/ciddic/compositores_s.html
44. Clarice Assad (1978): drama-musica.com/TheBigList9.html
45. Cuca Medina (1979): pt.wikipedia.org/wiki/Cuca_Medina</td></tr>
<tr><td>1940-1949</td><td>1980 a 1989</td></tr>
<tr><td rowspan="2">19. Marisa Rezende (1944): drama-musica.com/TheBigList7.html
20. Alda Oliveira (1945): drama-musica.com/TheBigList7.html
21. Vânia Dantas Leite (1945): drama-musica.com/TheBigList7.html
22. Nilcéia Baroncelli (1945): polymnia.webnode.com/nilceia-baroncelli/
23. Suely Brígido Ventura Neves (1945): unicamp.br/ciddic/compositores_s.html
24. Cirlei Moreira de Hollanda (1948): osmc.com.br/novo/noticias/696/autores-e-obras.aspx
25. Ilza Nogueira (1948): drama-musica.com/TheBigList7.html
26. Sandra Maria Abrão (1949): unicamp.br/ciddic/compositores_s.html</td><td>46. Valéria Bonafé (1984): drama-musica.com/TheBigList10.html drama-musica.com/TheBigList10.html
47. Marcela Lucatelli (1988): drama-musica.com/TheBigList10.html</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Compositoras sem data de nascimento:</td></tr>
<tr><td>48. Cristina Dignart (s/d): ufpb.br/compomus/contents/paginas/membros-biografias/cristina-dignart
49. Débora Katz (s/d): unicamp.br/ciddic/compositores_d.html
50. Heloísa Barra Jardim (s/d): unicamp.br/ciddic/compositores_h.html
51. Heloisa Bauab (s/d): unicamp.br/ciddic/comp_b_sobre.html
52. Maria Angela de Azevedo Bittar (s/d): unicamp.br/ciddic/compositores.html
53. Nayla Barros (s/d): https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwid2qfb887rAhVGHbkGHUGNDo8QFjAAegQIBBAB&url=https%3A%2F%2Fanppom.com.br%2Fcongressos%2Findex.php%2F24anppom%2FSaoPaulo2014%2Fpaper%2Fdownload%2F3147%2F860&usg=AOvVaw1NPmuMrBUZuo1dLqZStYzU
54. Suzana do Nascimento Oliveira (s/d): pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/10813/1/278143.pdf</td></tr>
</table>

ANEXO 3 – KILZA SETTI – CATÁLOGO DE OBRAS

KILZA SETTI - CATÁLOGO DE OBRAS					
VOZ E PIANO					
Ano	Título	Instrumentação	Duração	Edição ou onde obter	Observações
1955 1	Os olhos do meu benzinho	Voz aguda e piano	2’00	ms	Texto: Gustavo Barroso - Ao som da viola Estreia: 1962, Rio de Janeiro: MEC, Auditório do Palácio da Cultura. Soprano: Priscila Rocha Pereira; piano: a autora Acervo Funarte
1957 2	Distâncias	Voz aguda e piano	2’00	ms	Texto: Alice Camargo Guarnieri. Estreia: 1962, Rio de Janeiro: MEC, Auditório do Palácio da Cultura. Tenor: Camilo Michalka; piano: Marlos Nobre.
1958 3	Raro dom	Voz aguda e piano	2’00	ms	Texto: Suzana de Campos. Estreia: 1961, Salvador: Universidade Federal da Bahia, Salão Nobre da Reitoria. Mezzo soprano: Maria Manso; piano: Carlos Manso.
1959 4	Você gosta de mim	Voz aguda e piano	3’00	ms / dig	Texto: Sílvio Romero - Cantos populares do Brasil
1959 5	Lua cheia	Voz aguda e piano	2’00	ms /dig	Texto: Cassiano Ricardo - Martin Cererê Estreia: 1962, Rio de Janeiro: MEC, Auditório do Palácio da Cultura. Tenor: Camilo Michalka; piano: Marlos Nobre.
1960 6	Cantiga	Voz aguda e piano	2’00	ms / dig	Texto: Manuel Bandeira - Estrela da manhã. Estreia: 1961, Salvador, Universidade Federal da Bahia, Salão nobre da Reitoria. Mezzo soprano: Maria Manso; piano: Carlos Manso.
1961	A estrela	Voz aguda e	3’00	ms / dig	Texto: Manuel Bandeira - Lira dos

7		piano			Cinquent'anos Estreia: 1961,Rio de Janeiro: Rádio MEC. Soprano: Priscila Rocha Pereira; piano: Maria Silvia Pinto. Menção honrosa no 1º concurso A Canção Brasileira, Rio de Janeiro: Rádio MEC, 1961.
1961 8	Três lembranças do folclore infantil	Voz aguda e piano (série de três peças)	8’00	ms / dig	Texto: Sílvio Romero - Cantos populares do Brasil Estreia: 1961, Rio de Janeiro: Rádio MEC. Soprano: Priscila Rocha Pereira; piano: Maria Silvia Pinto. Menção honrosa no 1º concurso A Canção Brasileira, Rio de Janeiro: Rádio MEC, 1961.
1961 9	Trova de muito amor para um amado senhor	Voz aguda e piano	3’00	ms / dig	Texto: Hilda Hilst 1º lugar no 1º concurso A Canção Brasileira. Rio de Janeiro: Rádio MEC, 1961.
1962 10	Dois poemas de Geïr Campos	Voz aguda e piano	5’00	ms / dig	Textos: Geïr Campos Estreia: 1961, Rio de Janeiro: Rádio MEC. Soprano: Priscila Rocha Pereira; piano: Maria Silvia Pinto. Menção honrosa no 2º concurso A Canção Brasileira, Rio de Janeiro: Rádio MEC, 1962
1962 11	Cantorias paulistas	Mezzo e piano	7’00	ms / dig	Temas populares da tradição oral recolhidos pela autora em São Paulo Estreia: 1963,São Paulo: Teatro Municipal. Contralto: Léa Vinocur; piano: Fritz Jank. Menção honrosa no 2º. Concurso A Canção Brasileira, Rio de Janeiro: Rádio MEC, 1962. Gravação – CD: *AGÔ*: *Das Africanische* im brasilianischen Kunstlied . Barítono: Renato Mismetti, Piano: Maxmiliano de Brito. São Paulo: Estúdio: Cia do Gato, *Pleorama Recording* LC 37207 GEMA, 2014 Germany
1962 12	Poema da tua luz	Voz aguda e piano	4’00	ms	Texto: Rossini Camargo Guarnieri

1963 13	Na palma da mão de uma estrela	Mezzo e piano	4’00	ms / dig	Texto: Sérgio Ricardo Tavares de Lima
1965 14	Serenata	Voz aguda e piano	3’00	ms	Texto: Vicente de Carvalho
1998 15	Ave-Maria	Voz (mezzo soprano) e teclado (órgão / piano)	06’00	ms	Estreia: agosto 1998. São Paulo: Igreja Nossa Senhora do Brasil. Mezzo: Silvana de Nazaré Silveira
2000 16	Singende Landschaften, Liederziklus nach sieben Gedichten von Margaret Hölle / Paisagens cantantes, sobre o ciclo de sete poemas de Margaret Hölle I – Grüner Facher II – Flötenlied III – Dir IV_- Ein Garten in der Provence V – Hasellaub Tanzt VI – Vom Traum VII – Vor dem Morgen	Barítono e piano	35’00	ms	Obra composta por encomenda de: Apollon Stiftung, Bremem, Alemanha Texto: Margaret Hölle. Estreias mundiais: 23/08/2001 - Bayreuth; 06/09/2001 - Salzburg Ciclo dedicado aos intérpretes: Renato Mismetti (tenor) e Maximiliano de Brito (piano)
2001/ 2005 17	Tempos vocalizados 1 – Preludiando (Serestazinha) 2 – Reza 3 - Sabiapú 4 - Hëncò (acalanto) 5 - Remelexo	Voz e piano		ms	Inédita, sem texto. Vocalizes organizados pela compositora
2002 18	Três canções de Carlos Drummond de Andrade 1 – Canção Amiga 2 – Canção para ninar mulher	Voz (barítono / mezzo) e piano	23’	ms	Obra composta para o projeto da Apollon Stiftung, Bremem, Alemanha - Mundo, mundo vasto mundo Estreias mundiais: 14/08/2002 – Bayreuth

	3 – Canção para álbum de moça				24/08/2002 – Viena 02/09/2002 – Berlim 13/09/ - Londres Dedicada aos intérpretes: Renato Mismetti (barítono), e Maximiliano de Brito (piano). Gravação – CD: Renato Mismetti & Maximiliano de Brito. In Concert: Brazilian Sonorities. Berlin: Pleorama LC 37207 GEMA, 2016.
2004 19	Cantos negros Louvação aos Orixás 1 - Obialá Korô 2 - Yemanjá Otô	Voz e piano		ms / dig.	Dedicada aos intérpretes: Renato Mismetti (barítono), e Maximiliano de Brito (piano).
2018 20	Serenata (nova versão)	Voz e piano	05´00	ms	Texto: Vicente de Carvalho
2018 21	Dois cantos vespertinos: 1 - Canto entre lírios 2 - O instrumento louco	Voz e piano		ms	Texto: Renata Pallottini Estreia: 17/11/2018, São Paulo: Centro Brasileiro Britânico. Barítono: Renato Mismetti; piano: Maximiliano de Brito Iniciativa do Centro de Música Brasileira, em homenagem a Renata Pallottini
VOZ E INSTRUMENTOS					
1958 22	Quatro canções 1 - As penas do meu martírio 2 - Você me fez esperar... 3 - Coração entristecido 4 - A moda da chimarrita	Voz aguda e quarteto de cordas	8’00	Ed. Novas Metas, São Paulo, 1989	Texto: Silvio Romero - Cantos populares do Brasil Estreia: 16/06/91, Belo Horizonte: Teatro Francisco Nunes. Canto: Vânia Lovaglio; 1º violino: Adriana Cortes; 2º violino: Elizeu M. de Barros; viola: Aristóteles Medeiros; cello: Antonio Viola.
1993 23	Oreru Nhamandu ete tenondeguá Preces mbyá-guarani	Mezzo soprano, flauta, piano, clavas, mbaraká * em algumas execuções o piano foi	10’	ms	Texto: fragmentos do livro “El canto resplandeciente” (Plegarias de los Mbyá-Guarani de Misiones. Ramos, L., Ramos, B., Martines, A., Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1984) e palavras colhidas pela compositora durante cerimônias religiosas em aldeias

		substituído por órgão.			Mbyá-Guarani. Estreia: 1993, Rio de Janeiro: Auditório do Palácio Gustavo Capanema, X Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Mezzo: Cristina Passos; flauta: Andréa Ernest Dias; piano: Maria Tereza Madeira; percussão: Lino Hoffman Gravação – CD – Luminamara, pelo Núcleo Hespérides, São Paulo: Natros, 199.021.803, 2008
1995 24	Hõkrepoj	Contralto flauta, fagote, tímpano, contrabaixo, prato suspenso, caixa clara, Mbaraká, piano	15’	ms	Texto: palavras usadas em cantos rituais dos povos indígenas Krahô (Grupo Timbira, língua Jê, do Tocantins) entre os quais a autora trabalha em antropologia musical desde 1994. Hôkrepoj significa para os Krahô “mulheres cantoras”. Estreia: 1995, Rio de Janeiro: Sala Cecília Meireles, XI Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Mezzo: Cristina Passos; flauta: Eduardo Monteiro; fagote: Aloysio Fargelande; contrabaixo: Antonio Arzolla; piano: Priscila Bonfim; percussão: E. Moreira Costa; tímpanos: P. Bogado; caixa clara: Sergio Naidin; pratos suspensos e mbarakás: D. Cerqueira Luis. Regente: Roberto Victorio. Esta obra foi reapresentada em 10 de maio de 2016 no Centro Cultural São Paulo. Gravação – CD: Hõjrepöj, pelo Núcleo Hespérides – Música das Américas, obras de Kilza Setti. Barítono: Sandro Bodillon; piano: Rosana Civile; flauta: Marco André dos Santos; cello: Ji Yon Shim Anderson; tímpanos: Joaquim Abreu; mbaraká: Marcelo Camargo; caixa clara e tambor sem esteira: Cesar Simão; pratos suspensos: Márcia Fernandes; marimba de 5 oitavas: Richard Fraser. Regente: Celso Delnero, São Paulo: Estúdio dos Lagos, Diálogos Produções Artísticas,

					2016. (PROAC – Governo do Estado de São Paulo)
1998 25	Suíte Cantante para seis trabalhos de amor	Tenor, cello e piano	35’	ms / dig.	Texto: Luiz Milanesi - Treze trabalhos de amor (1989) 1 – Metalurgia 2 – Peão 3 – Guarda noturno 4 – Catraca 5 – Marinheiro 6 – Escritório Estreia: novembro de 1999, São Paulo: Centro Cultural São Paulo. Tenor: Lenine Santos; piano: Achille Picchi; cello: Gretchen Miller Apresentação integral do ciclo, em 09 /11/2012, pelo Núcleo Hespérides - Música das Américas. São Paulo: Fundação Theatro Municipal de São Paulo, Auditório da Escola Municipal de Música, Semana Camargo Guarnieri. Tenor: Marcos Thadeu; cello: Ji Yom Shin, piano: Rosana Civile. Gravação – CD - Hõkrepoj, pelos mesmos intérpretes do Núcleo Hespérides, em 2016.
1999 26	Imagens sobre *Dreamtime Poem*	Voz (tenor /, soprano), trompa, piano, percussão	9'28"	ms	Texto: Michelle Coulthard - da série: Tasmanianas n.3 Estreia: 25/11/2000, São Paulo: MUBE. "A Música do Século XX: Estreias Brasileiras". Tenor: Lenine Santos; trompa: Ozéas Arantes; piano: Achille Picchi; percussão: Ednei Lima. Coordenação e produção: Flávio Roma Mesquita Gravação – CD: Concertos MUBE Clavicorde Records Estreias Brasileiras MS48-1200
2000 27	Memória (Valsinha do desalento)	Tenor/soprano, flauta, violão	8’	ms / dig.	Texto: Carlos Drummond de Andrade (inédita)
2001 28	Ofertório	Voz (tenor / soprano) e órgão / piano		ms	Estreia: dezembro 2001, São Paulo: Igreja Nossa Senhora do Brasil.

					Voz: Lenine Santos. Dedicado a meu pai Orlando Setti in memoriam
2002 29	Acre-noturno	Barítono, cello, piano**,** trombone**,** 4 tímpanos**,** 2 mbarakás**,** **s**ementes de seringueira, cuíca	20:00	ms	Texto: Mário de Andrade **-** Dois Poemas Acreanos 1 – Descobrimento 2 – Acalanto do Seringueiro Obra composta por encomenda de: Apollon Stiftung, Bremem, Alemanha Estreia: 24/09/2003 – Berlim. Barítono: Renato Mismetti; piano: Maximiliano de Brito; flauta**:** Carin Levine; cello: Cordula Rohde; percussão: Claudia Sgarbi; trombone**:** Abbie Conant Dedicada a Renato Mismetti e Maximiliano de Brito
2003/ 2014 30	Mosaicos sulamericanos 1 - Lautaro 2 - La Isla 3 - Vozes no Pacífico	2 sopranos**,** 1 barítono**,** flauta**,** 2 flautas andinas**,** percussão, piano		ms	“Mosaicos sulamericanos”, Ciclo de canções 1- Lautaro (texto de Pablo Neruda, “Canto General”) Madrid: Cátedra, 1998. 2 - La Isla (texto de Pablo Neruda, “La rosa separada”), Buenos Aires: Losada, 1997. 3 – Los hombres (texto de Pablo Neruda, La Rosa Separada). Colagem sobre texto de Bartolomé de las Casas. (Fragmento de carta de 1559 ao Rei Felipe II da Espanha) In: Isácio Perez Fernandes: “Fray Bartolomé de las Casas”, Burgos: OPE, 1984
2010 31	Improviso do mal da América, ou Entretempo	Barítono, piano, percussão, cello, acordeón, trombone	25´00	ms	Texto: Mário de Andrade – Improviso do mal da América, Marco da Viração**,** Remate de Males. In: Poesias completas. São Paulo, 1966.
2010/ 2011 32	Pela noite de barulhos espaçados, ou Ocaso	Barítono, piano, cello, acordeón, trombone, contrabaixo,	20'00	ms	Textos: Mário de Andrade - Pela noite de barulhos espaçados, Marco da Viração, Remate de Males. In: Poesias completas. São Paulo, 1966.

		percussão			Obs.: As três peças formam a série/ tríptico: “Três Cantos em Expansão”: 1- Acre Noturno 2 - Entremeio 3 - Ocaso. A primeira parte, Acre-Noturno, teve sua estreia em 2003 na Alemanha. A estreia do tríptico deu-se em dezembro de 2012, no auditório da Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, no evento Mário de Andrade e Kilza Setti: Três cantos em expansão (início das comemorações aos 120 anos de nascimento do poeta). Barítono: Carlos Eduardo Marcos; piano: Horácio Gouveia; cello: Ji Yon Shim; percussão: Joaquim Abreu / Aquim Sacramento / Leonardo Labrada; acordeón: Gabriel Levy; trombone: Donizeti Fonseca; contrabaixo: Rubens de Donno. Regente: Lutero Rodrigues.
CORO A CAPELLA					
1958 33	Dois corais mistos - Obialá Korô - Yemanjá Otô	SABT	6’00	Ricordi Brasileira, São Paulo, 1958.	Textos e melodias de candomblés Gegê e Kêto recolhidos por Camargo Guarnieri, em Salvador. Estreia: 1964, São Paulo: Teatro Municipal. Coral Paulistano, Regente: Miguel Arquerons. Menção honrosa no “Concurso Brasileiro de Composição” em comemoração do 150 º aniversário de fundação de G. Ricordi e Cia. – Milão (1808-1958). Gravação - LP: New York: RCA, Madrigal da UFBA. Regência: Ernst Widmer. Gravação – CD: Canto Brasilis 2 pelo Madrigal de Brasília AA0002000
1958 34	Balada do rei das sereias	SABT	15’00	Ed. Novas Metas, São Paulo, 1979, 2ª edição,	Texto: Manuel Bandeira. Prêmio: 1958 - 2.° Prêmio no Concurso Brasileiro de Composição. São Paulo: Comissão Estadual de Música, Governo do Estado de São Paulo**,** 1958

				1987.	
1973 35	Poesia II	SABT	5’00	ms	Texto: José Gomes Ferreira
1981 36	Encontro de Nuvem	SABT	8’00	ms	Texto: Carlos Drummond de Andrade - Ser
1982 37	Canoa em dois tempos	SABT	20’00	Ed. Pró-Memus, Rio de Janeiro, 1988.	Texto popular recolhido pela autora. Menção honrosa: 1982 - Concurso Nacional de Arranjos Corais, Rio de Janeiro: INM/FUNARTE/ MinC (Projeto Memória Musical Brasileira).
1982 38	Memória: valsinha do desalento	SABT	6’00	ms	Texto: Carlos Drummond de Andrade - Memória
CORO E INSTRUMENTOS					
1962 39	Lenda do céu	SABT e percussão: tímpanos, madeira, chocalho, tantã, pratos, triângulos, caixa, tambor militar, reco-reco, agogô.	15’00	ms	Texto: Mário de Andrade. Estreia: 1962, São Paulo, Teatro Municipal. Coral Paulistano; soprano: Mariângela Réa. Regente: Miguel Arquerons
1972 40	Lundu	SABT e quarteto de cordas	5’00	ms	Composto para a peça teatral “Dom Pedro abriu passagem”. Texto: Delmar Mancuso. Estreia: 1972, Porto Alegre: Teatro São Pedro. Coral Universitário de Porto Alegre e instrumentistas da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Regente: Zacarias Valiati
1973 41	Jogo da Condessa	SABT e percussão: 2 instrumentos de timbres diferentes	5’00	Ed. Novas Metas, São Paulo, 1985	Texto: Popular português do livro de F. de Castro Pires de Lima: "A condessinha de Aragão".
1976 42	Fragmentações	piano; vibrafone, xilofone, tímpano, temple-block;	8’00	ms	Escrita para o Festival “Música Brasileira, Hoje” Estreia: 1976, São Paulo: Teatro Municipal. Grupo de Percussão do

		caixa clara, 2 atabaques, bumbo, prato suspenso, tantã, 3 paiás (guizos) de diferentes alturas e intensidades; vozes: SATB			Conservatório Musical Brooklin Paulista e Madrigal Ars Nonimus. Regente: Cláudio Stephan.
1990 43	Missa Caiçara - Kyrie - Glória - Credo - Sanctus - Benedictus - Agnus Dei	SABT, vozes solistas, violino / rabeca, 2 violas caipiras de 10 cordas, caixa	38’	ms / dig.	Texto: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei. Obra composta por encomenda de: Prefeitura Municipal de Peruíbe e Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. Estreia: 16/07/1996, São Paulo: Santuário Nossa Senhora de Fátima, II Festival de Música Sacra de São Paulo. Coral Paulistano. Solistas vocais - soprano: Graziela Sanches; soprano: Rosemeire Moreira; mezzo soprano: Magda Paino; tenor: Nelson Campacci; baixo: Jan Szot. Solistas instrumentais - violino: Sara Szilágyi; flauta: Marco Cancello; violas caipiras: Gualtieri Beloni e Fernando Deghi; percussão: Nestor Gomes e Reinaldo Calegari, órgão: Dorotea Kerr. Regente: Samuel Kerr Registro em DAT: Rádio Cultura FM, São Paulo Dissertação (Mestrado), ECA/USP,
CORO, ORQUESTRA E SOLISTAS VOCAIS (EM PREPARAÇÃO)					
Início: 1998/(...) 44	Finis Tietê	Narrador, coro SABT, solistas vocais, orquestra		ms	Texto: Mário de Andrade - Meditação sobre o Tietê, do livro: Lira Paulistana. (em preparação).
INSTRUMENTO SOLO					
1955 45	Toada	Piano	5’00	ms	Gravada pela autora, em 1962, para divulgação da música brasileira no exterior — Convênio Itamaraty - Rádio MEC. (Rio de Janeiro)

1958 46	Duas peças para piano 1 - Roda 2 - Tanguinho	Piano	2’00	1ª Edição, 1979 Ed. Novas Metas	(Peça introduzida posteriormente por Raquel Braga, dado que não constava na catalogação fornecida pela compositora.)
1958 47	Seis peças em clave de Sol	Piano	7’00	ms	Estreia: 1960, Rio de Janeiro: Rádio MEC — Programa “Música e Músicos do Brasil”. Piano: a Autora. Acervo Funarte
1958 48	Primeira Valsa	Piano	5’00	Ricordi Brasileira, São Paulo, 1970.	Gravada com o título Primeira Valsa – CD: Encontros com a Música de São Paulo, Compositores Paulistas. Piano: Sylvia Maltese. São Paulo, 2012 (PROAC, Governo do Estado de São Paulo). SM1012,
1958 49	Oito variações para piano (sobre um tema popular)	Piano	15’00	Ricordi Brasileira, São Paulo, 1972.	Obra sobre um tema popular de Bragança / São Paulo. Mário de Andrade - Ensaio sobre Música Brasileira Estreia: 1960, Rio de Janeiro: Rádio MEC — Programa “Música e Músicos do Brasil”. Gravada em 1962, para divulgação da música brasileira no exterior — Convênio Itamaraty - Rádio MEC. Gravação – LP: Músicas e Músicos de São Paulo. Governo do Estado de São Paulo: Museu da Imagem e do Som. Piano: Attilio Mastrogiovani. MIS 002
1959 50	Interlúdio (Em memória de Joaquim Carlos Nobre)	Piano	2’00	ms	Estreia: 1960, Rio de Janeiro: Rádio MEC — Programa “Música e Músicos do Brasil”. Piano: a Autora.
1960 51	À moda do Gonzaga	Piano	2’00	ms	Estreia: 1960, Rio de Janeiro: Rádio MEC — Programa “Música e Músicos do Brasil”. Piano: a Autora.
1960 52	Suíte para piano: -Ciranda -Samba-lenço -Valsa -Lundu -Catira	Piano	8’00	ms	Estreia: 1960, Fortaleza. Piano: Flávio Campos.

1960 53	Série para piano: Cinco peças sobre Mucama Bonita	Piano	6’00	1ª Edição, 1978 Ed. Novas Metas 2° Edição, 1986 Ed. Novas Metas	Obra de caráter didático, em forma de Variações. Menção honrosa no Concurso Brasileiro de Composição — Comissão Estadual de Música, Governo do Estado de São Paulo**,** 1960. Gravação - CD: *Piano Music by Brazilian Women*, pela pianista Luciana Soares S.Mississipi University
1972 54	Dois momentos	Flauta doce	4’00	Ricordi Brasileira, São Paulo, 1972	Obra composta como peça de confronto para o II Concurso de Flauta Doce Estreia: 1973, São Paulo: Museu de Arte Assis Chateaubriand de São Paulo, II Concurso de Flauta Doce. Solista: Sérgio Suero Baguiara
1972 55	Duas peças 1 - Canto de Yemanjá 2 - Canto de Erê	Piano	2’00	ms	Inédita, melodias de candomblê de caboclo recolhidas pela compositora em São Paulo (1962)
1987 56	Multisarabanda (em homenagem a Camargo Guarnieri)	Piano	8’00	ms Ed. S.D.P. ECA/ USP. São Paulo, 1988.	Obra composta por encomenda de: Diretoria do Serviço de Biblioteca e Documentação da ECA/USP, em comemoração ao 80° aniversário de Camargo Guarnieri. Gravação – CD: Mulheres Compositoras França/Brasil. São Paulo, Piano: Sylvia Maltese, AA001000
2005 57	XIV Estação da Via Sacra “Jesus é sepultado”	Piano		ms	Obra composta por encomenda de: maestro Igor Chnee Gravação – CD: Via Sacra – Piano Brasileiro Contemporâneo. Intérpretes: Gazzaneo e Igor Chnee. São Paulo, 2016
2018/ 2019 58	Série para oboé solo: Mirim-mirim, pequena suite I – Ária-lamento (porahey aruru)	Oboé solo		ms/dig	Dedicada ao oboísta Lucius Mota

	II – No balanço do fox-blues (djuruá djeroky – canto/dança dos brancos) III – Valsa- (mba ´ekatu - canto alegre) IV – Tempo de Lundu (kambá pererek – dança dos negros)				
2018/ 2019 59	Três peças para fagote solo: I – Monólogo II – Solilóquio III – Valsa do desconsolo	Fagote solo		ms/ Editado por Raquel Braga, Santa Maria, 2020	Dedicado a meu irmão Paulo Roberto Fabiano Setti *In Memoriam* - Primeira audição mundial de *Monólogo* e *Solilóquio* realizada por Raquel Braga no Recital da 1ª turma de Pós-Graduação - Especialização em Música no dia 12 de julho de 2019, na Sala Sebastian Benda da Universidade Federal de Santa Maria.
DUO INSTRUMENTAL					
1959 60	Cantilena	Clarineta e piano	4’00	ms Ed. Novas Metas, São Paulo, 1978	Estreia: 1962, Rio de Janeiro: Rádio MEC, Auditório do Palácio da Cultura. Clarineta: Willfried Berk; piano: Luiz Carlos de Moura Castro.
1973 61	Dois momentos	Flauta doce e piano	5’00	Ricordi Brasileira, São Paulo, 1976	Obra composta como peça de confronto para o V Concurso Nacional de Flauta Doce. São Paulo: Museu da Imagem e do Som. 1978.
1983 62	Conversainvento 1	Fagote e piano	12’00	ms	Estreia: 1991 - Rio de Janeiro. IX Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Fagote: Noel Devos; piano: Míriam Braga.
2017 63	Seresta do flautista desapaixonado	Flauta e piano	07´00	ms	Estreia: 09/10/2018 Semana Hespérides – Música das Américas. São Paulo: Paço das Artes, Escola Municipal de Música. Flauta: André Fabiano; Piano: Rosana Civile.

CONJUNTOS INSTRUMENTAIS					
1978 64	Rito e jogo: dois estudos para percussão	Marimba, vibrafone, xilofone, piano, glock, tímpanos, bongos, temple block, caixa, pandeiro, prato suspenso, tantã, chicote, castanholas, bombo grande, bombo pequeno.	25’00	Ed. Novas Metas, São Paulo, 1979.	Estreia: 17/09/1979, Rio de Janeiro: Sala Funarte 18/09/1979, São Paulo: Sala Funarte. Grupo de Percussão do Conservatório Musical Brooklin Paulista. Regente: Cláudio Stephan.
1999 65	Gabby Gwynne	Clarineta**,** violão**,** trombone, fagote, afuxê**,** cuíca	8’00	ms / dig.	Choro-canção Da série Tasmanianas Nº 2 Estreia: 24/01/ 2004, Poços de Caldas: 3º Festival Internacional de Mulheres Compositoras. Violão: Camilo Carrara; fagote: Francisco Formiga**;** clarineta: Juliano Rosa**;** trombone: Donizete Fonseca**;** afuxê e cuíca: Carlos Tarcha
1999 66	Crying for the death of Truganini	Oboé, trompa e piano	15’	ms	Da série: Tasmanianas – Nº1
QUARTETO					
1957 67	Seis variações	Quarteto de cordas	6’00	ms / dig.	Tema popular recolhido por Mário de Andrade. Estreia: 1958?**,** Rio de Janeiro: Rádio MEC. Quarteto de Cordas da Rádio MEC: Mariuccia lacovino, Alberto Jaffé. Frederick Stephany, Iberé Gomes Grosso.
ORQUESTRA DE CÂMARA					
1961 68	Suíte	Orquestra de cordas, piccolo, flauta, clarineta	12’00	Ms	Estreia: 1961, São Paulo: Teatro Municipal. Orquestra Sinfônica de Amadores. Regente: Leon Kanievsky.
ORQUESTRA					
1958 69	Toada (orquestra)	2 flautas, 2 oboés, e clarinetas, 2 fagotes, 2 trompas,	5’00	Ms	Estreia: 1959, São Paulo: Teatro Municipal. Orquestra Sinfônica Municipal. Regente: Camargo

		harpa e cordas			Guarnieri.
1966 70	Folgança (suíte para orquestra)	1 flauta, 1 oboé, 1 clarineta, 1 fagote, 2 trompas, 2 trompetes, harpa e cordas	10’	Ms	Estreia: 1969, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura — TV Globo - Rio de Janeiro, Orquestra Sinfônica Nacional. Regente: Camargo Guarnieri.
Fonte: COMPOSITORES BRASIILEIROS KILZA SETTI - Catálogo de Obras Ministério das Relações Exteriores - Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica Colaboração: Escola de Comunicações e Artes - ECA/ Universidade de São Paulo					

ANEXO 4 – AS OBRAS PARA FAGOTE DE KILZA SETTI

As Obras para Fagote de Kilza Setti

Três peças para fagote solo

&

Conversainvento 1

ANEXO 4.1 Três peças para fagote solo

ANEXO 4 .1

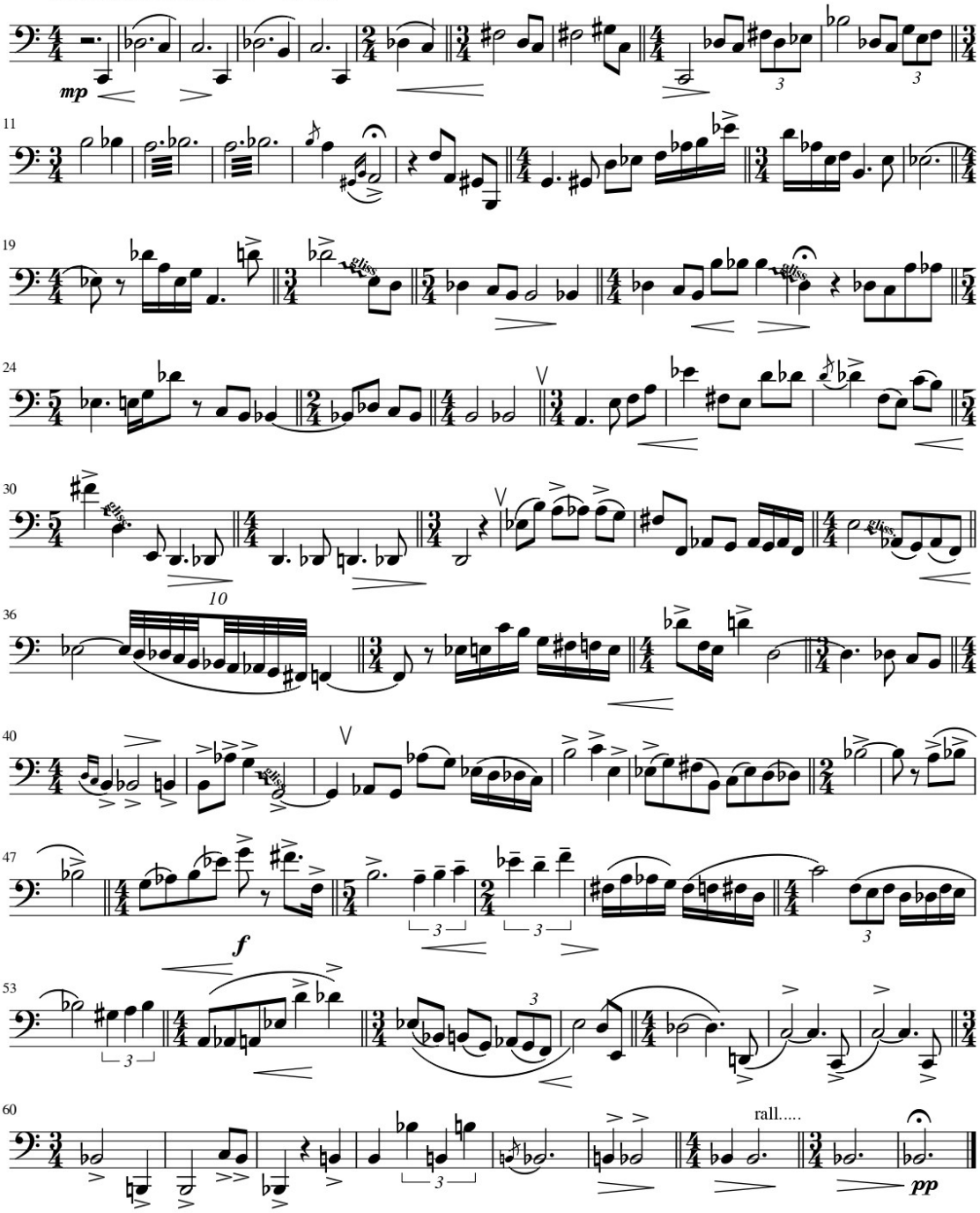
Três peças para fagote solo

Monólogo

Fagote Solo

Kilza Setti
SP, Out./Nov.2018

Sombrio, monótono (♩ = 72-76)



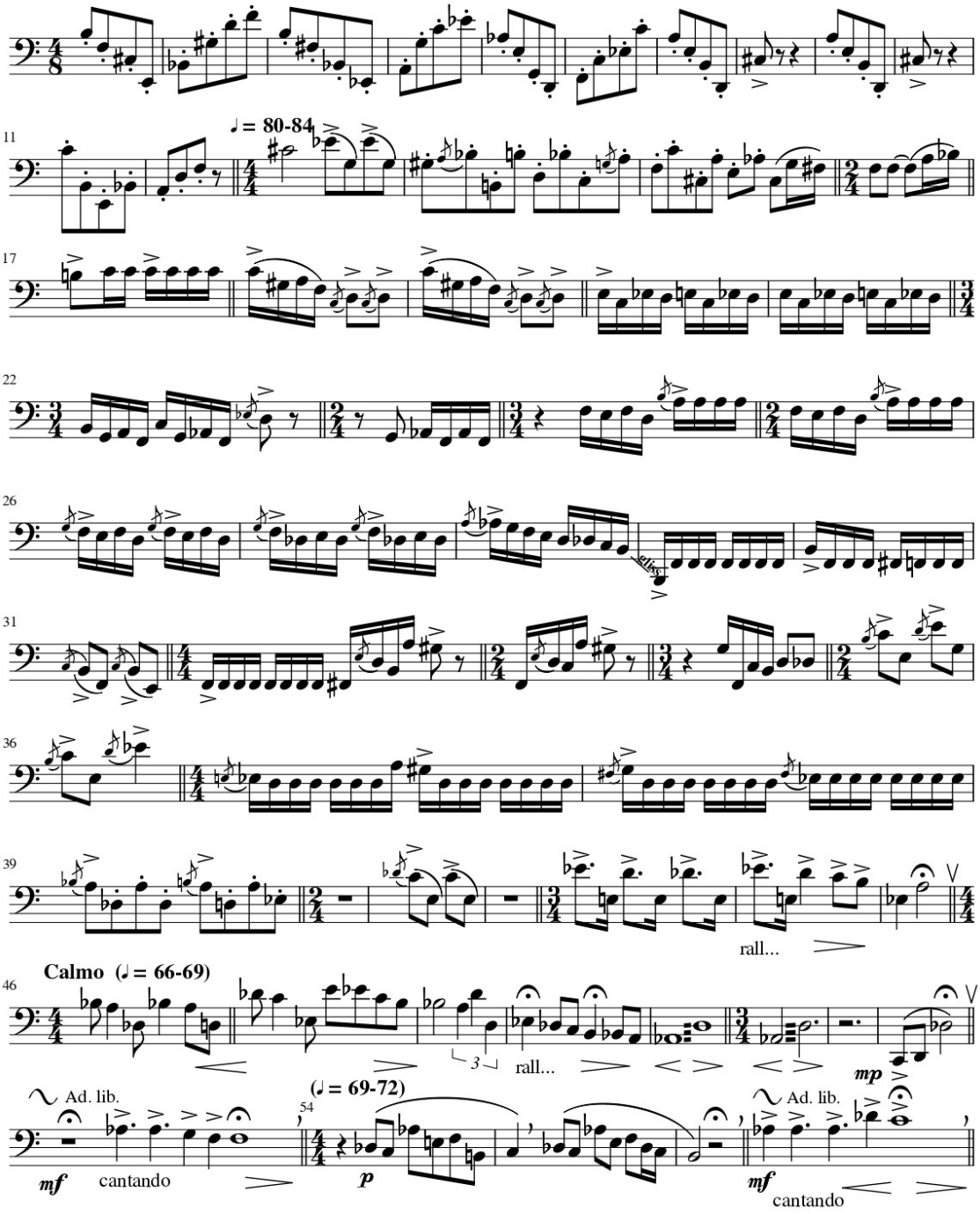
© R. Braga

Solilóquio

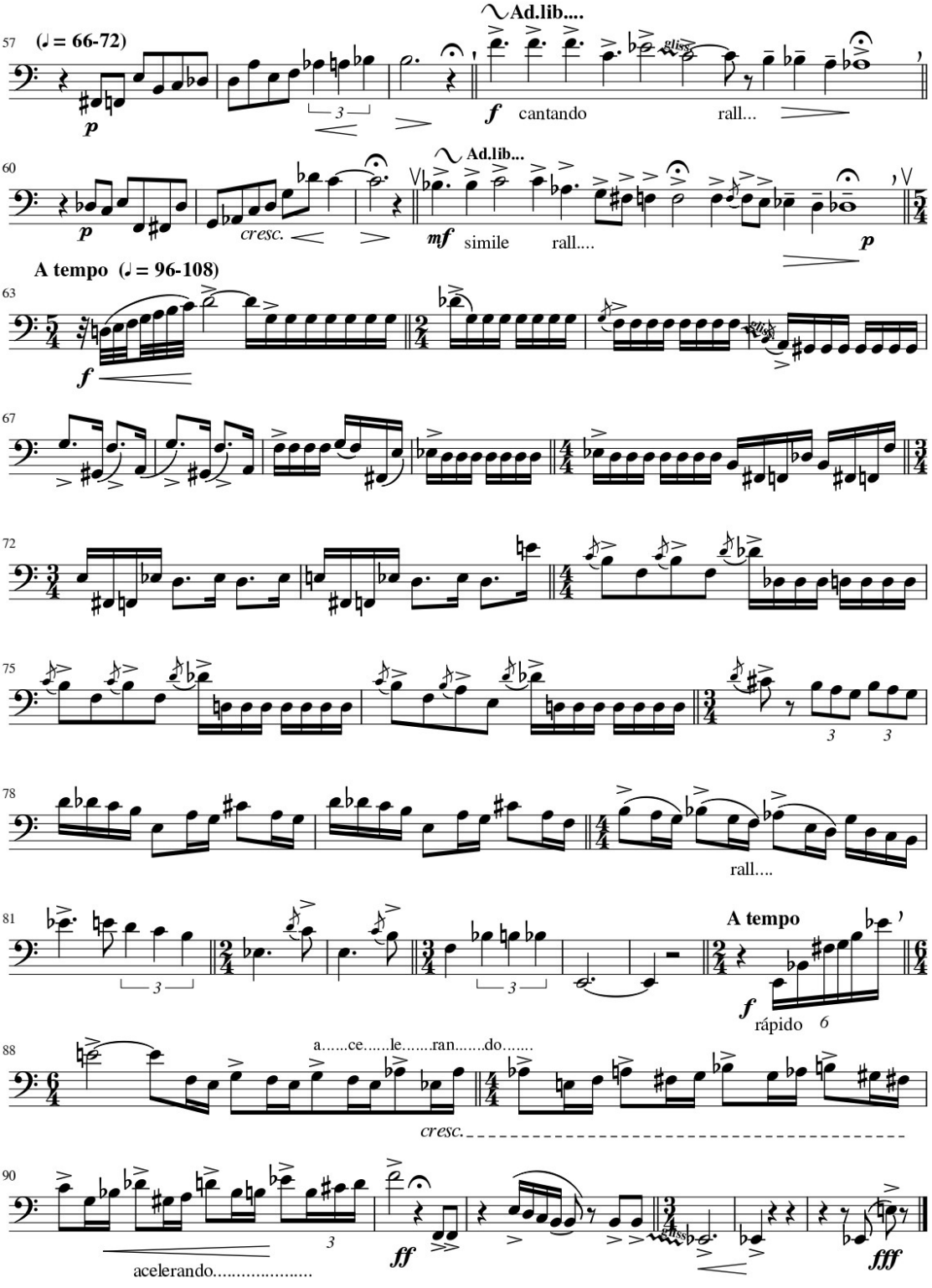
Fagote Solo

Kilza Setti
SP, Nov.2018

Indignado, Áspero (♩ = 112-116)



© R. Braga


57
(♩ = 66-72)
Ad.lib....
p
f
cantando
rall...
60
Ad.lib...
p
cresc.
mf
simile
rall....
p
A tempo (♩ = 96-108)
63
f
67
72
75
78
rall....
81
A tempo
f
rápido
6
88
a.....ce.....le.....ran.....do.....
cresc.
90
acelerando.....
ff
fff

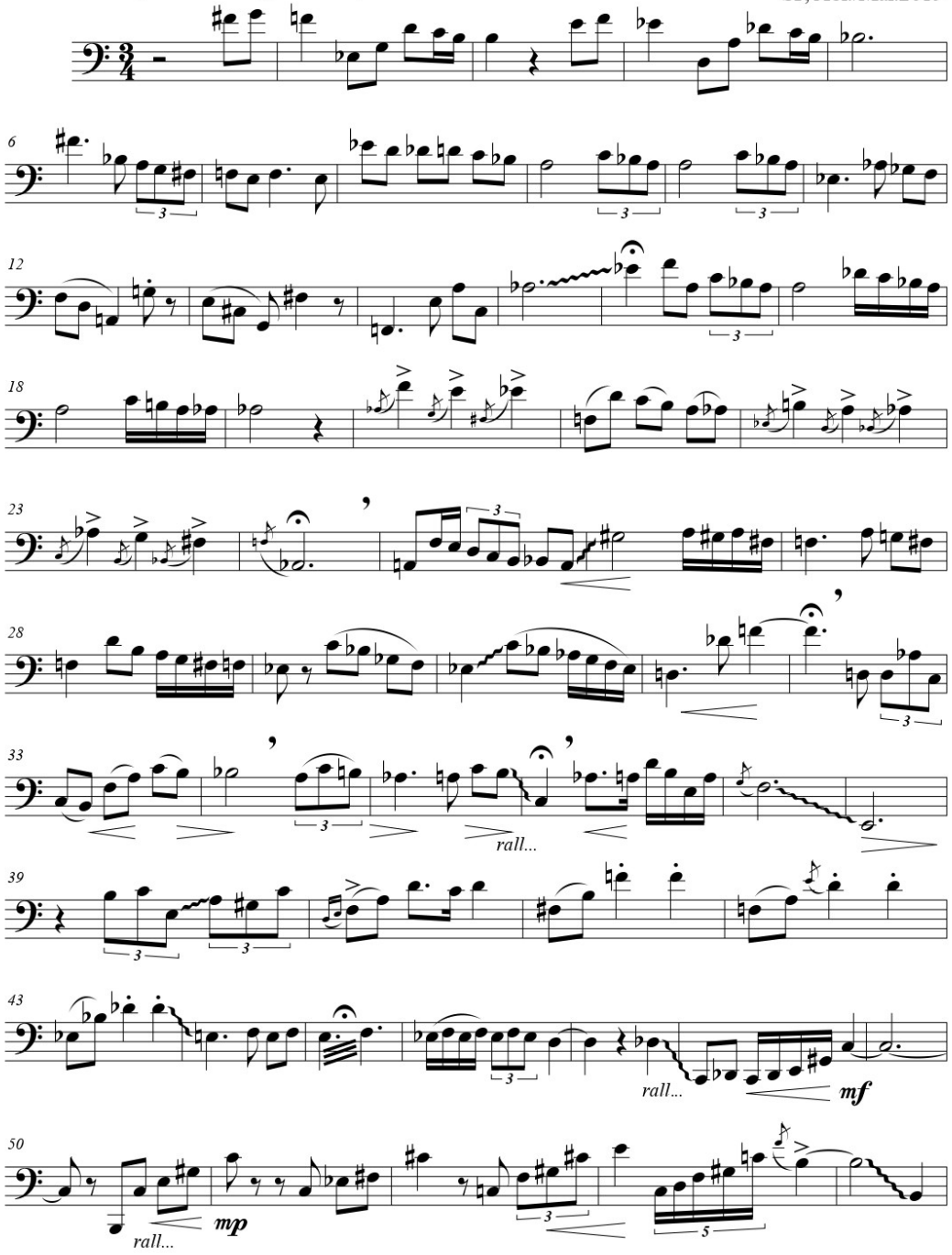
© R. Braga

Valsa do desconsolo

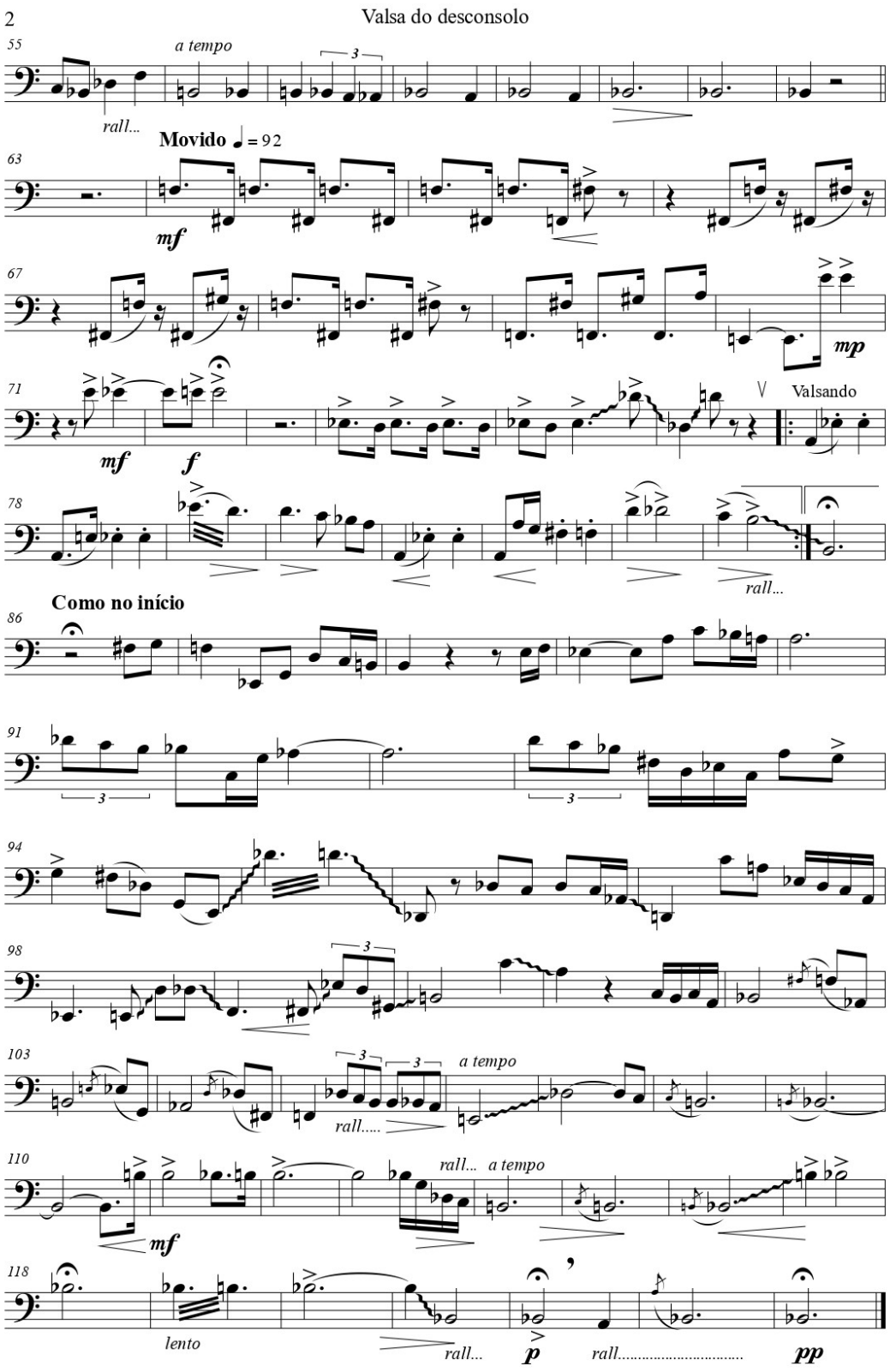
Fagote Solo

Kilza Setti
SP, Abr./Mar.2019

Tempo de Valsa (♩ = 76 - 80)



© R. Braga


2
Valsa do desconsolo
55
a tempo
rall...
Movido ♩ = 92
63
mf
67
mp
71
mf
f
Valsando
78
rall...
Como no início
86
91
94
98
103
rall.....
a tempo
110
rall... a tempo
mf
118
lento
rall...
p
rall.....
pp

ANEXO 4.2 Conversainvento 1

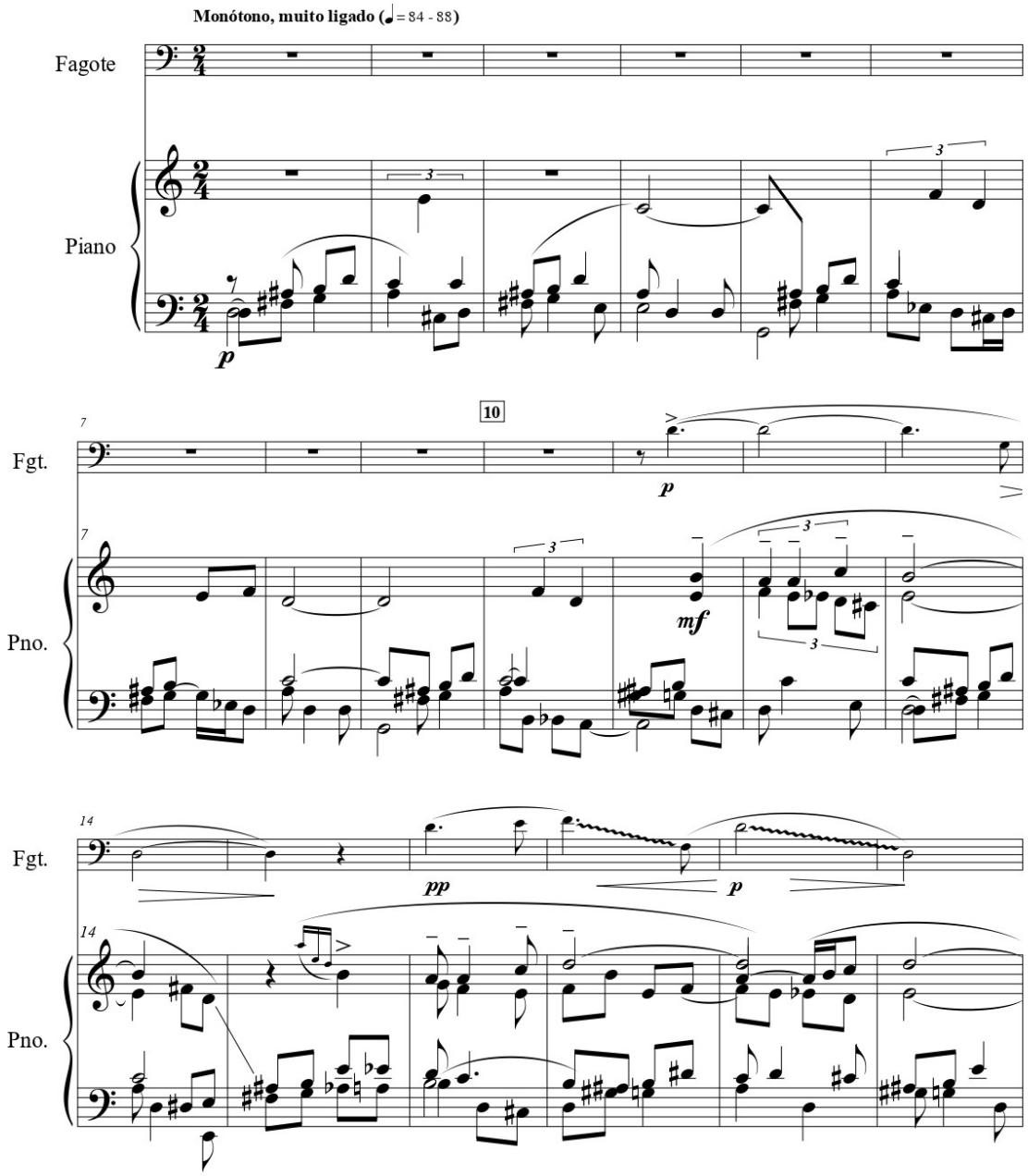
ANEXO 4 .2

Conversainvento 1

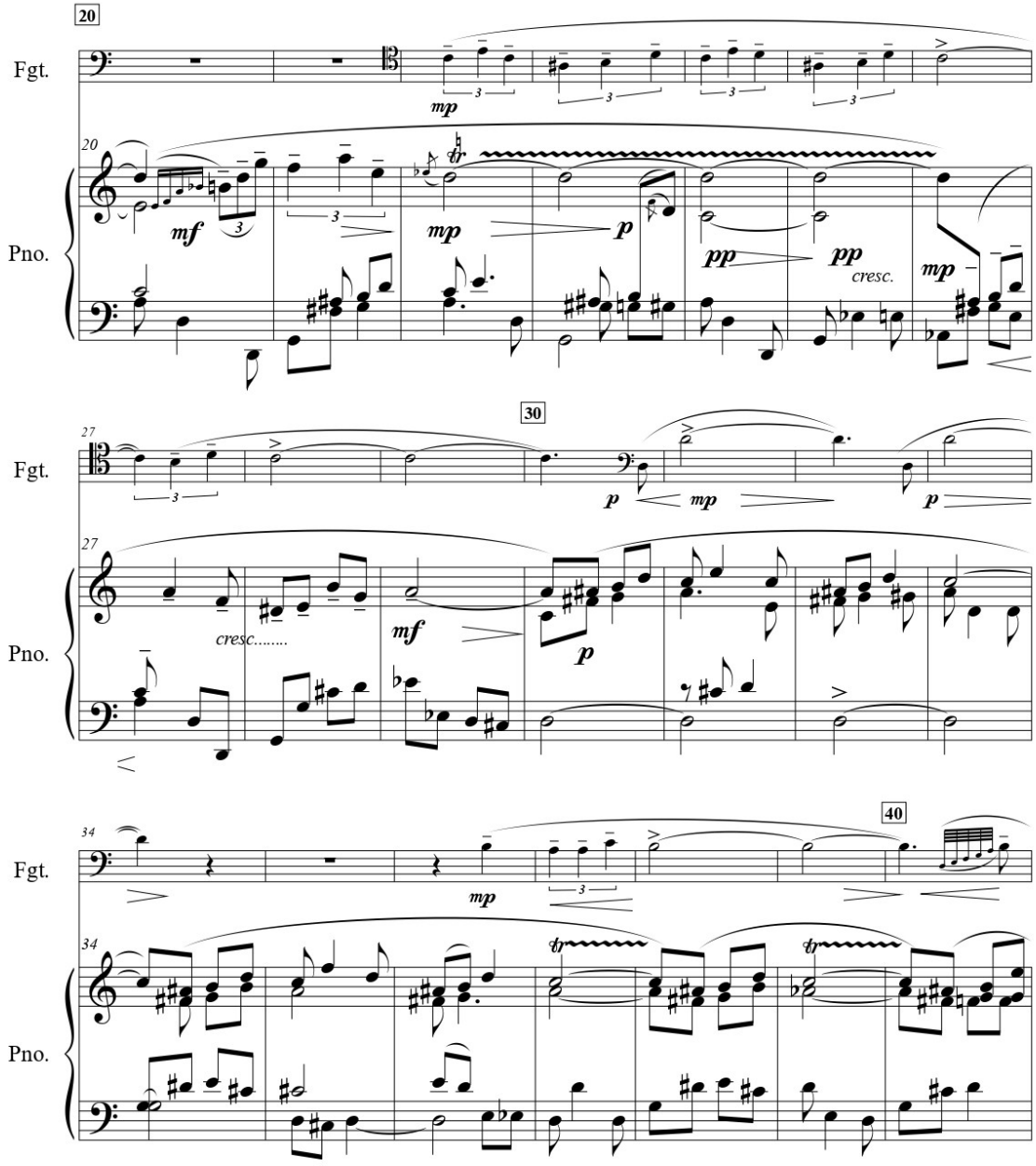
Conversainvento 1

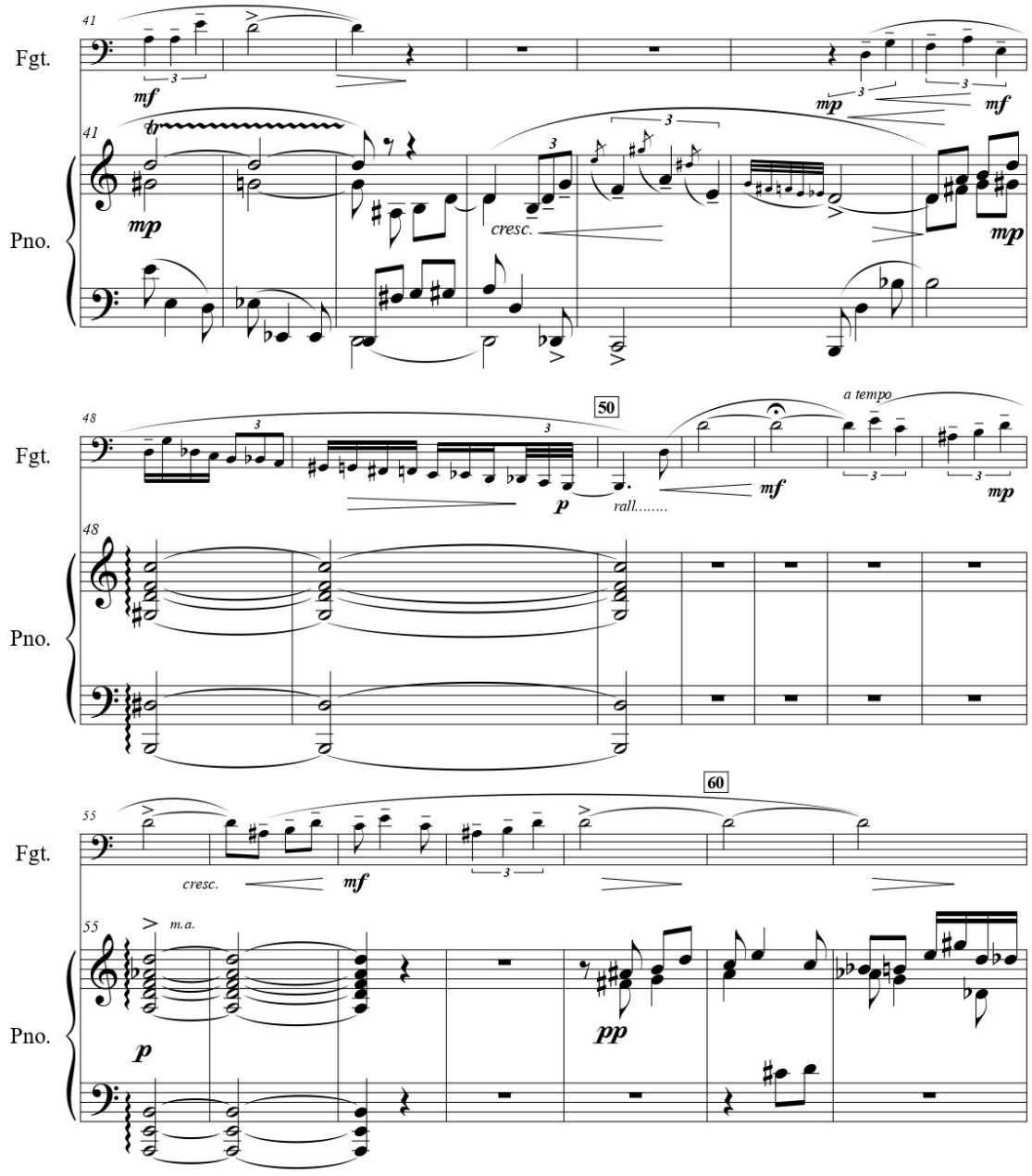
para Fagote e Piano

Kilza Setti
Brasília, Fev.'83

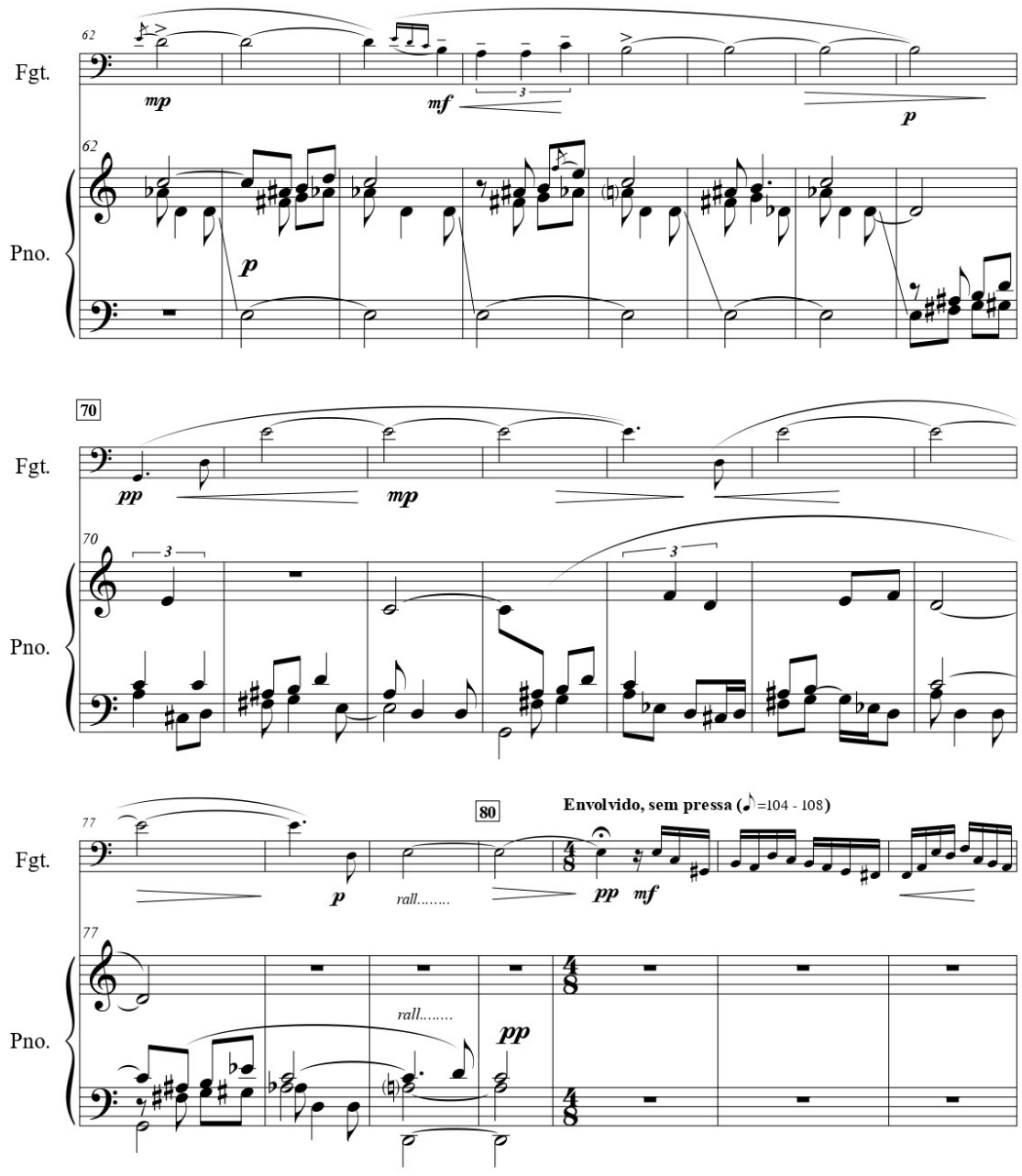


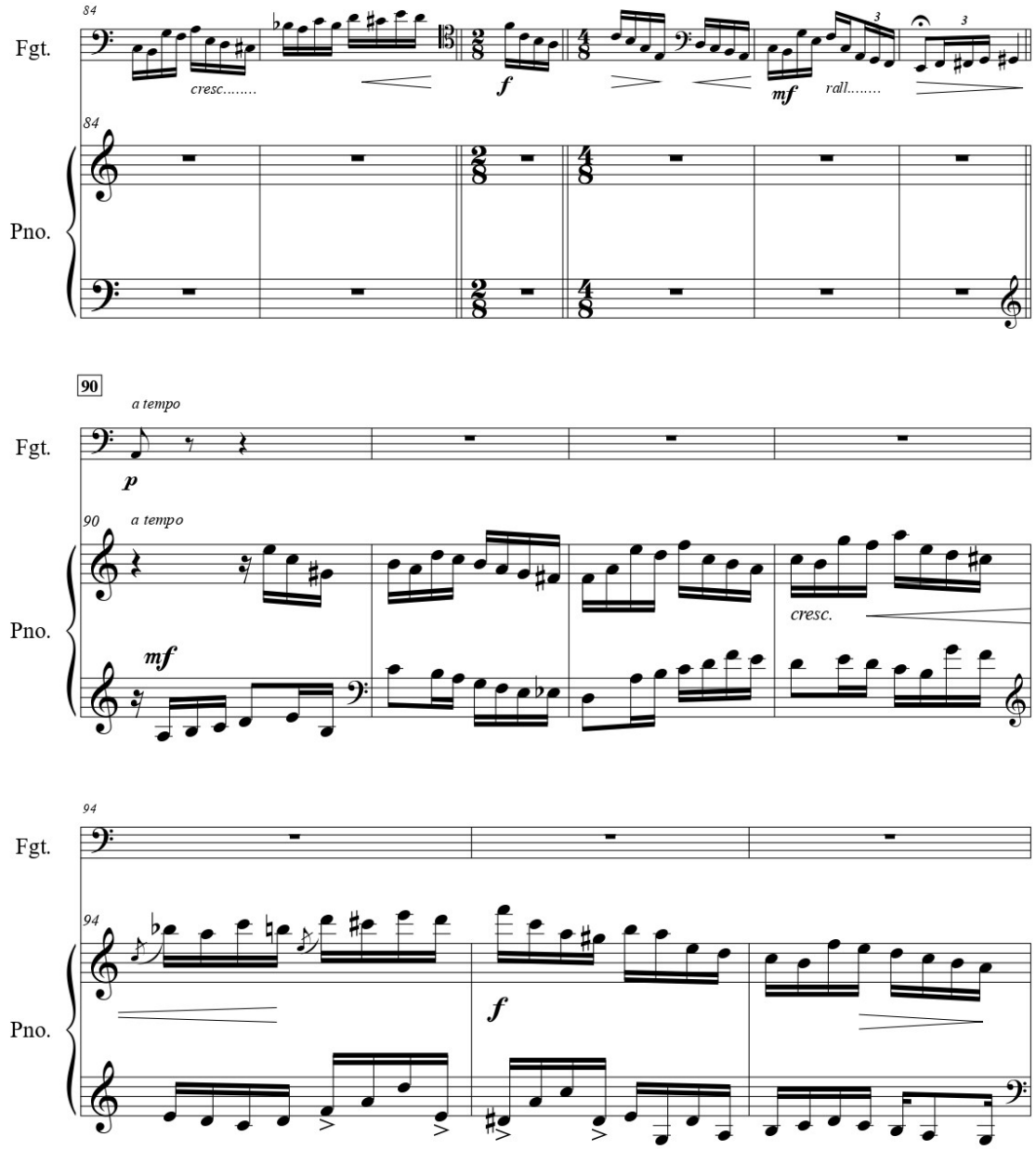
© R. Braga

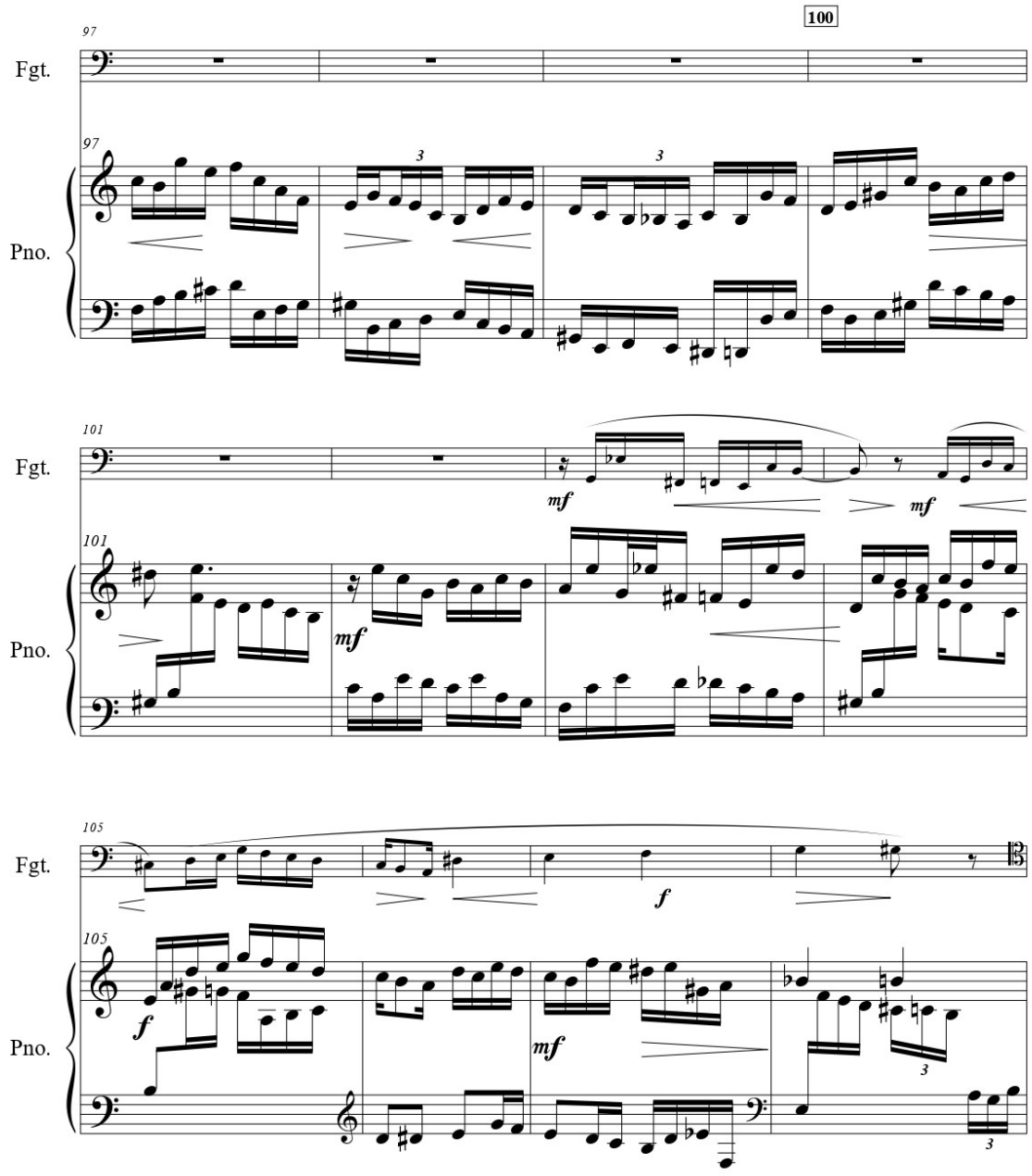

20
Fgt.
Pno.
mp
mf
p
pp
cresc.
30
cresc.....
40
tr

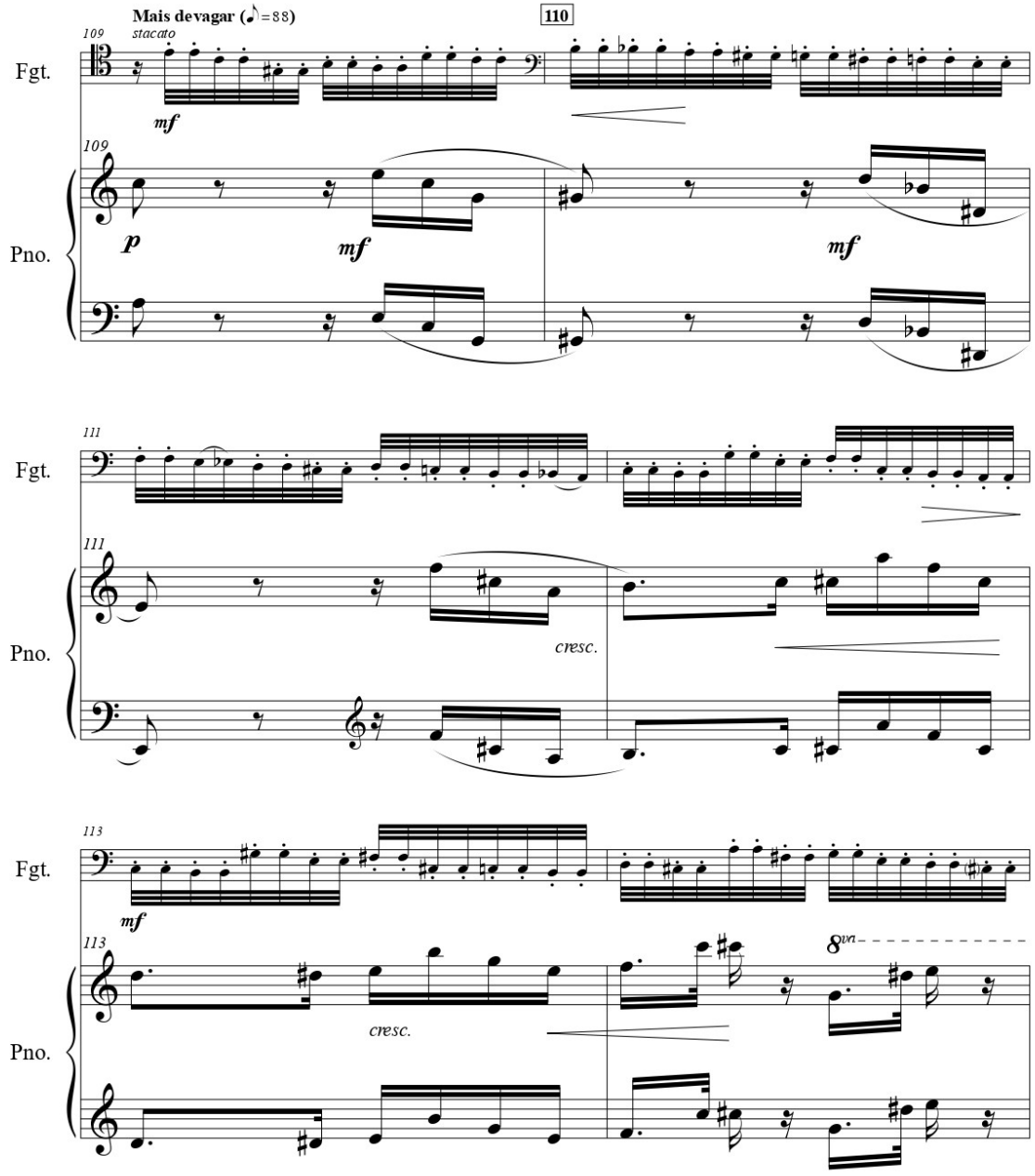


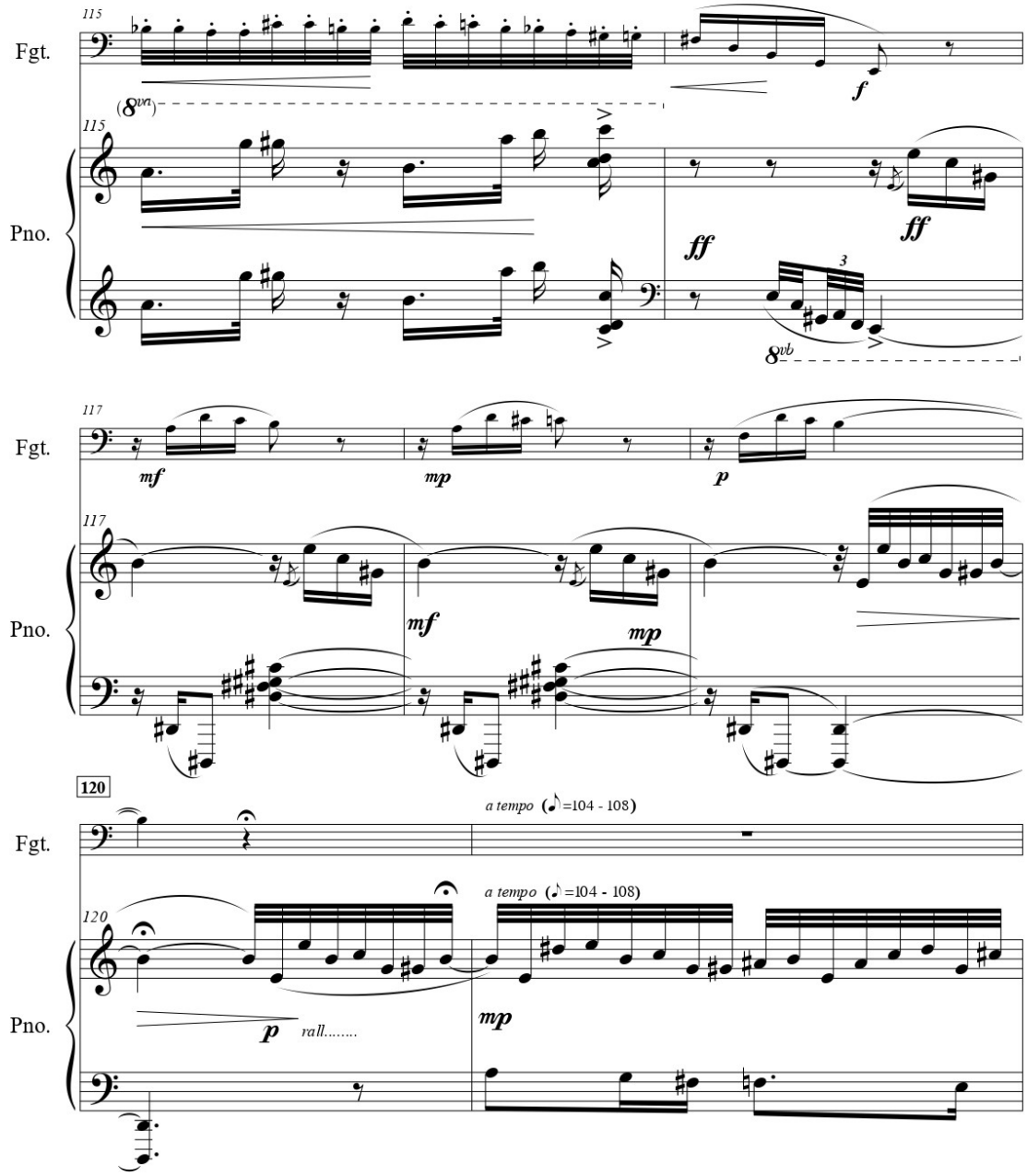
3 3

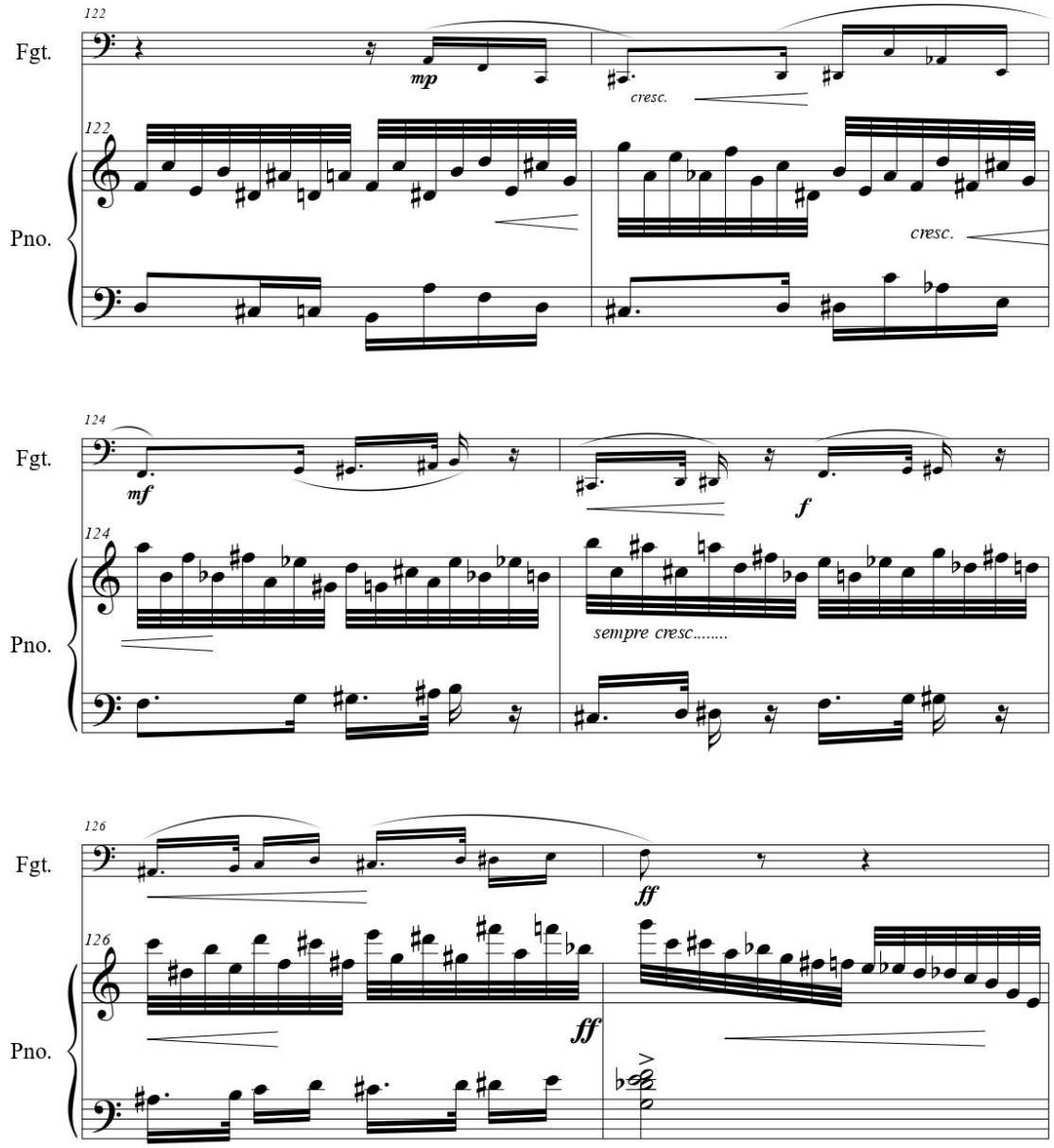

Fgt.
Pno.
62
mp
mf
p
70
pp
mp
77
80
Envolvido, sem pressa (♪=104 - 108)
rall.....
pp
mf

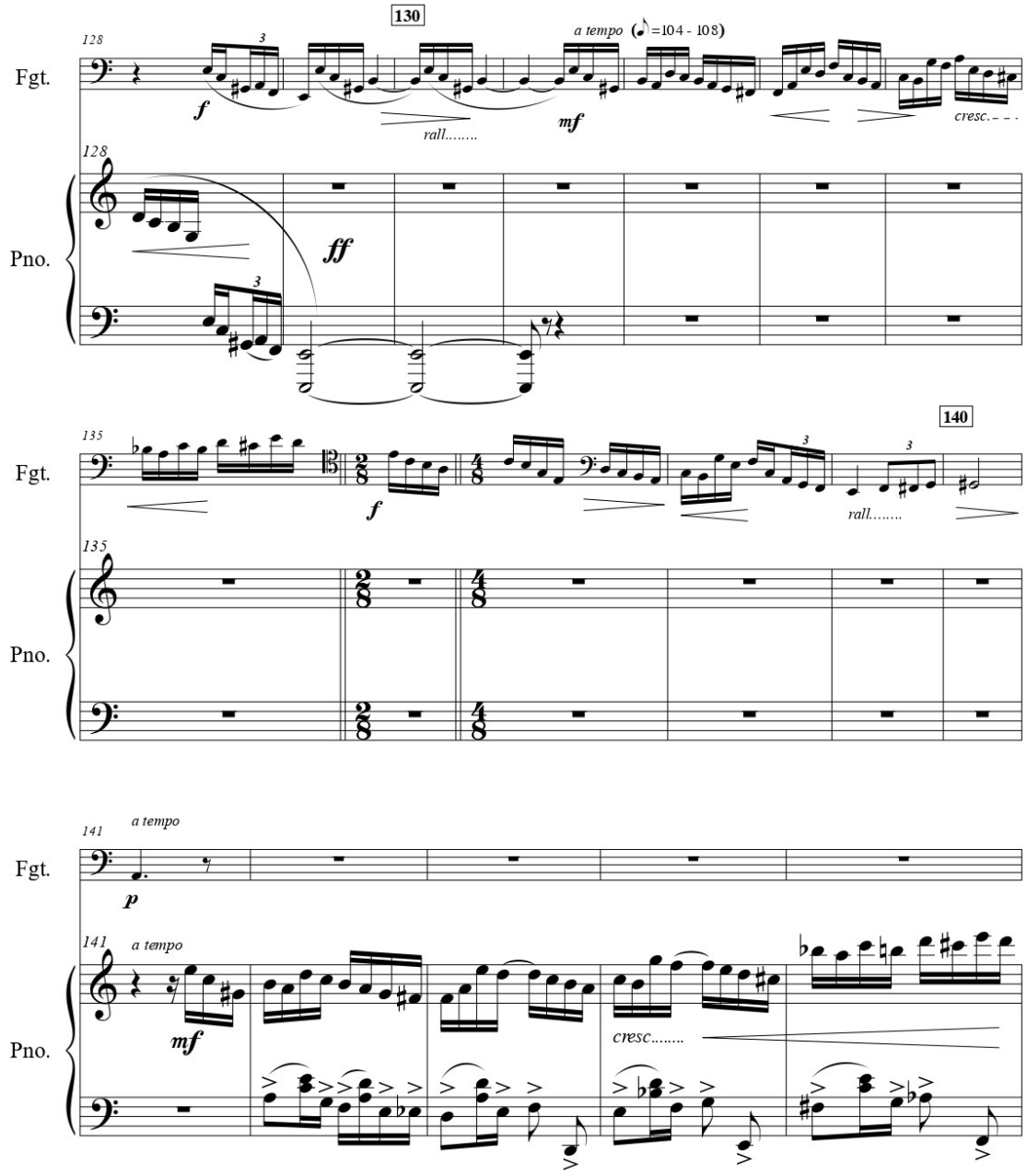

84
Fgt.
cresc.....
f
mf
rall.....
84
Pno.
90
a tempo
Fgt.
p
90
a tempo
Pno.
mf
cresc.
94
Fgt.
94
Pno.
f

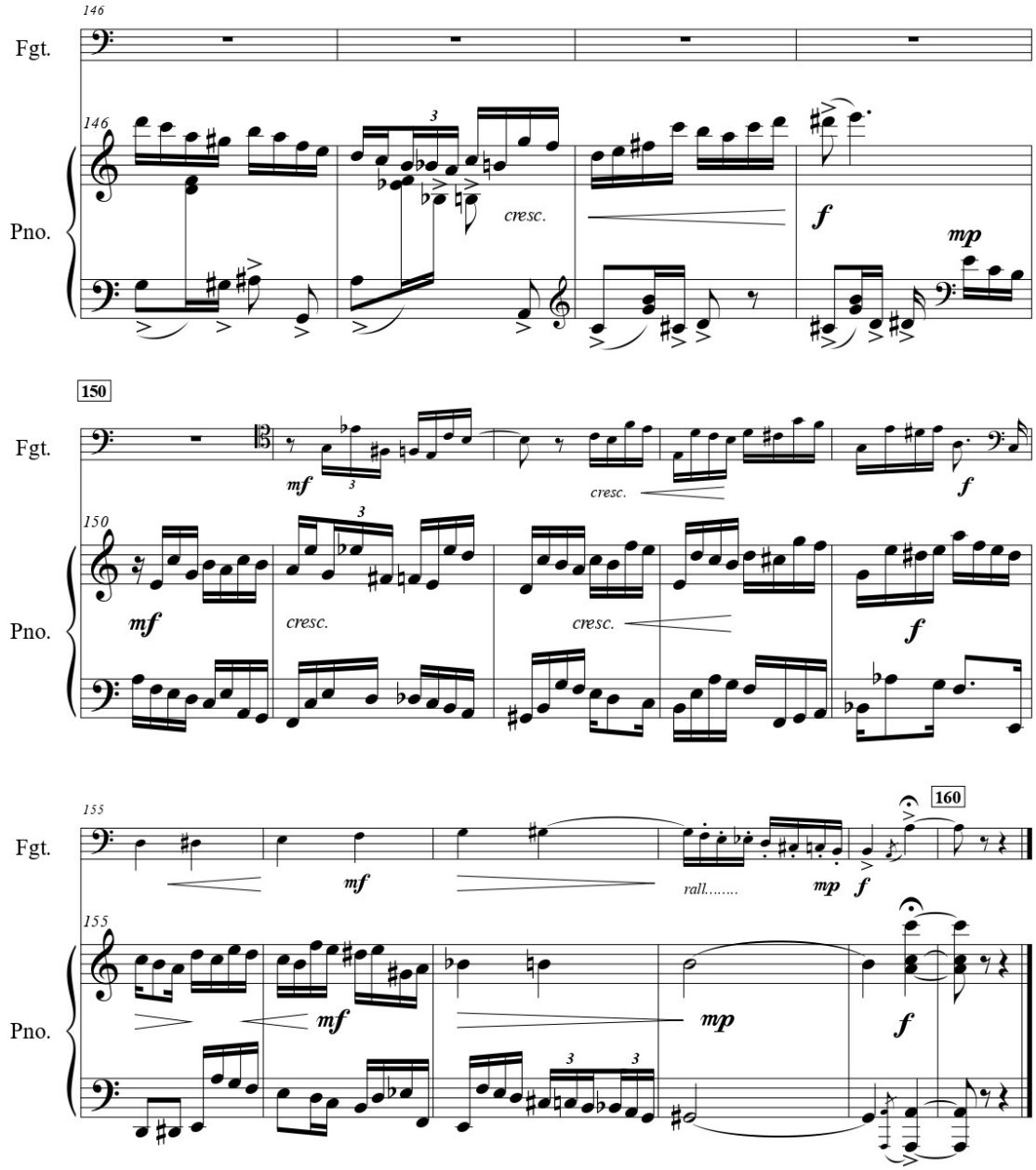

100
97
Fgt.
97
Pno.
101
Fgt.
mf
mf
101
Pno.
mf
105
Fgt.
f
105
Pno.
f
mf


Mais devagar (♪=88)
110
109
stacato
Fgt.
mf
109
Pno.
p
mf
mf
111
Fgt.
111
Pno.
cresc.
113
Fgt.
mf
113
Pno.
cresc.
8va


115
Fgt.
(8va)
f
115
Pno.
ff
ff
3
8vb
117
Fgt.
mf
mp
p
117
Pno.
mf
mp
120
a tempo (♪=104 - 108)
Fgt.
120
a tempo (♪=104 - 108)
Pno.
p
rall.....
mp


122
Fgt.
mp
cresc.
122
Pno.
cresc.
124
Fgt.
mf
f
124
Pno.
sempre cresc.....
126
Fgt.
ff
126
Pno.
ff


130
128
Fgt.
f
3
rall.....
a tempo (♪=104 - 108)
mf
cresc.
128
Pno.
ff
3
135
Fgt.
f
rall.....
140
135
Pno.
141
a tempo
Fgt.
p
141
a tempo
Pno.
mf
cresc.....

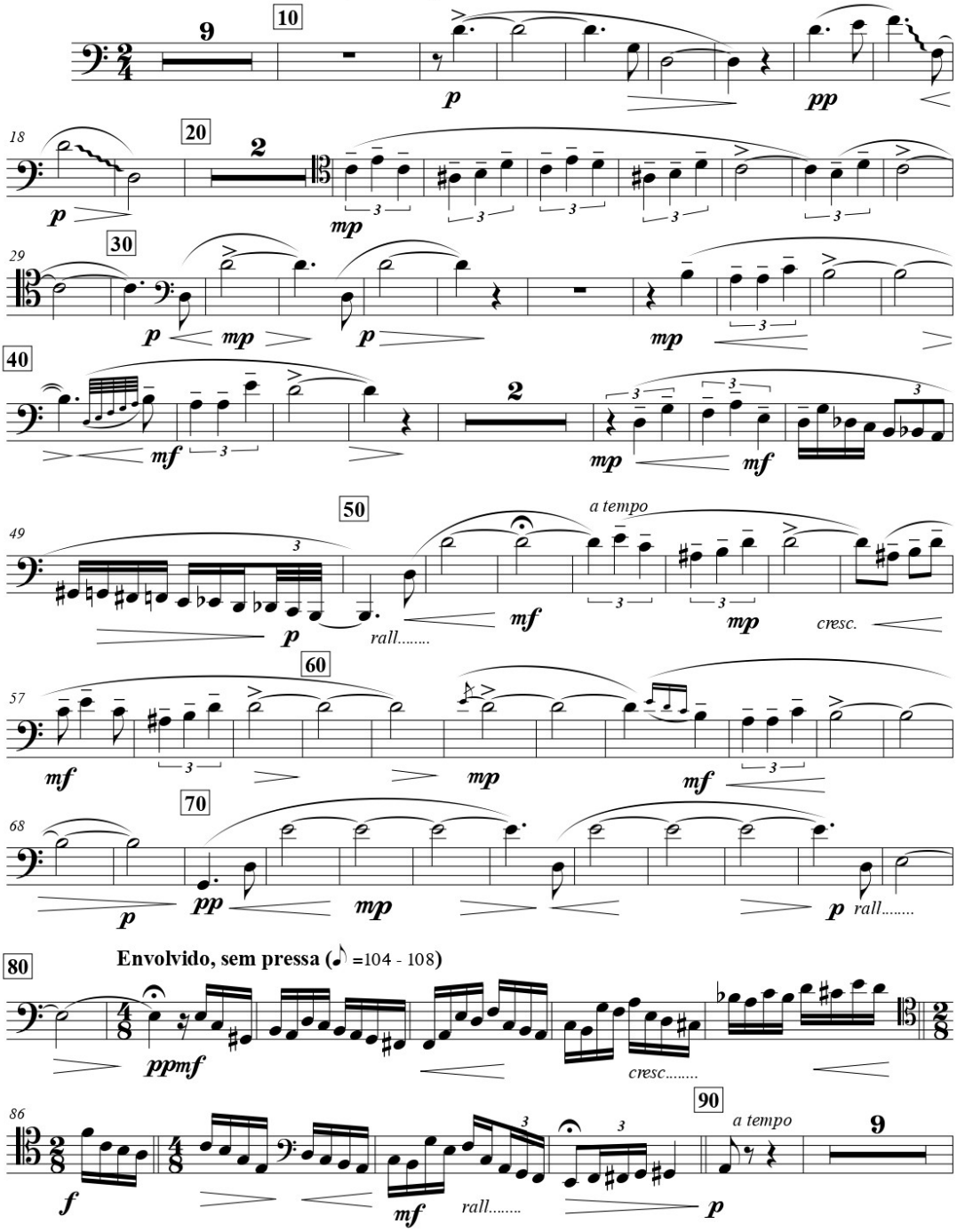

146
Fgt.
146
Pno.
3
cresc.
f
mp
150
Fgt.
mf
3
cresc.
f
150
Pno.
mf
cresc.
cresc.
f
155
Fgt.
160
mf
rall.....
mp
f
155
Pno.
mf
mp
f
3
3

Conversainvento 1

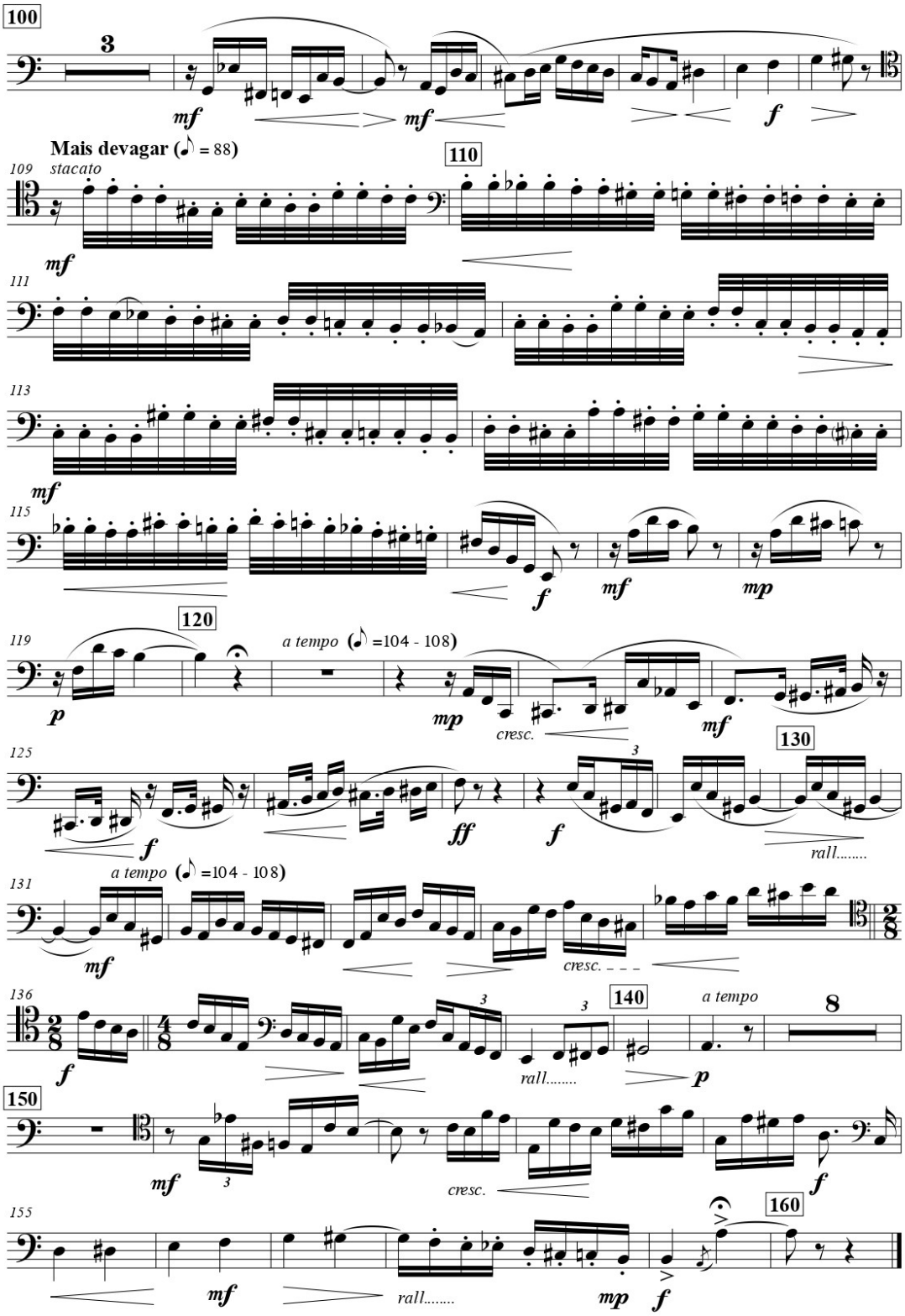
para Fagote e Piano

Kilza Setti
Brasília, Fev.'83

Monótono, muito ligado (♩ = 84 - 88)



© R. Braga


100
3
mf
mf
f
Mais devagar (♪ = 88)
109
stacato
110
mf
111
113
mf
115
f
mf
mp
120
119
a tempo (♪ =104 - 108)
p
mp
cresc.
mf
130
125
f
ff
f
rall.....
a tempo (♪ =104 - 108)
131
mf
cresc.
136
f
140
a tempo
8
rall.....
p
150
mf
cresc.
f
155
mf
rall.....
mp
f
160