



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

THARINE CUNHA DE OLIVEIRA

**REPRESENTAÇÕES DE MULHERES NA MÚSICA: UM ESTUDO
ICONOGRÁFICO DA ARTE ACADÊMICA NO BRASIL**

MANAUS/AM

2020

**REPRESENTAÇÕES DE MULHERES NA MÚSICA: UM ESTUDO
ICONOGRÁFICO DA ARTE ACADÊMICA NO BRASIL**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras e Artes, linha de pesquisa Arquivo, Memória e Interpretação, no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Luciane Viana Barros Páscoa.

MANAUS/AM

2020

Ficha Catalográfica

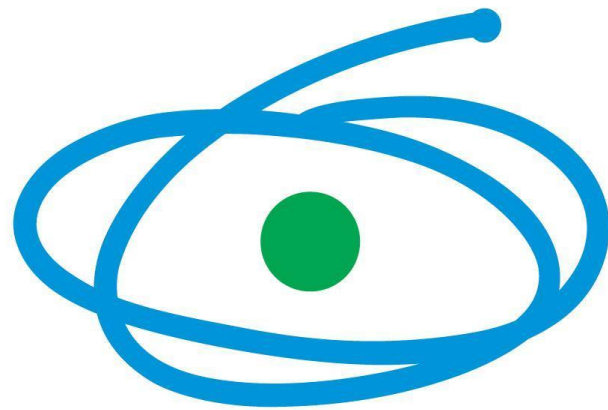
Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade do Estado do Amazonas.

O48r Oliveira, Tharine Cunha de
 Representações de mulheres na música : um estudo
 iconográfico da arte acadêmica no Brasil / Tharine
 Cunha de Oliveira. Manaus : [s.n], 2020.
 129 f.: color.; 30 cm.

 Dissertação - PGSS - Letras e Artes (Mestrado) -
 Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2020.
 Inclui bibliografia
 Orientador: Páscoa, Luciane Viana Barros

 1. Mulheres na música. 2. Século XIX - Brasil. 3.
 Academicismo. 4. Música Brasileira. 5. Iconografia
 Musical. I. Páscoa, Luciane Viana Barros (Orient.). II.
 Universidade do Estado do Amazonas. III. Representações
 de mulheres na música

Elaborado por Jeane Macelino Galves - CRB-11/463



CAPES

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de
Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

A todas as mulheres.

Agradecimentos

À Deus, que é minha força e meu Guia, e me ajudou a suportar e vencer as dificuldades do percurso. Que me inspira a ser e dar sempre o meu melhor a cada dia. Obrigada Pai, pelo cuidado e pela sabedoria dispensados a mim.

À minha família, que mesmo nos meus piores dias, me acolheu, compreendeu, amou, protegeu, auxiliou e patrocinou. Sem o apoio de vocês certamente não teria conseguido. Obrigada mãe (Maria dos Anjos Cunha), pai (Francisco Fernandes), irmã (Thaissa Oliveira), avó (Eulália Cunha) e a todos os meus tios, tias e primos.

À minha orientadora, Dr^a Luciane Páscoa, que desde a Iniciação Científica tem me ensinado a arte de interpretar e compreender as imagens. Obrigada querida professora, pela paciência, por emprestar seus preciosos materiais e por compartilhar seu tempo, experiências e conhecimentos. Sempre serás uma fonte de inspiração para mim.

Aos meus amigos, pelo incentivo, pelas conversas e trocas enriquecedoras de conhecimentos e experiências.

Aos meus professores, (todos) que com suas instruções e conselhos me fizeram sonhar e acreditar que o conhecimento é capaz de transformar pessoas. Continuo acreditando nisso.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo subsídio concedido para a realização desta pesquisa.

A todos os servidores e empregados das instituições que passei.

E claro, à todas as mulheres que já viveram, que vivem e que ainda viverão. Suas trajetórias me inspiram e é para elas que dedico este trabalho.

Resumo

Esta pesquisa pretendeu realizar a análise iconográfica de uma série de pinturas que representam mulheres em ambientes musicais, no período estilístico da Arte Acadêmica Brasileira no século XIX. Esta dissertação teve uma abordagem de cunho histórico, com ênfase na análise iconográfica pelo método de Erwin Panofsky. No primeiro capítulo foi contextualizado o cenário artístico brasileiro no século XIX. As fontes utilizadas revelaram que no início do século a figura masculina regia a cena e de meados a finais dos oitocentos a atuação feminina se vê mais efetiva e crescente. Foi mencionado ainda neste capítulo duas importantes instituições de artes no Brasil: a Academia Imperial de Belas Artes e o Conservatório de Música. No segundo capítulo, partiu-se do universo musical brasileiro no século XIX na tentativa de reconstruir algumas trajetórias femininas. Neste ponto, foi entendido que à semelhança dos países europeus, a atividade artística feminina passa a ser tratada como parte essencial da educação de mulheres. Assim, associado ao aspecto social dividimos três categorias: Amadora, Professora e Concertista. No terceiro capítulo foi realizada uma análise iconográfica comparativa de obras do Academicismo no Brasil que estão divididas em três seções, sendo elas: Mulher musicista - ideal de perfeição; Mulher musicista - Ambiente Doméstico; Mulher musicista - Ambiente mundano, na tentativa de elucidar a presença da figura feminina nestes tipos de representações, traçando um diálogo entre a história não contada das mulheres musicistas e os processos de invisibilização provocados pela luta por poder. É traçado ainda um paralelo entre as categorias apresentadas na análise iconográfica e a visão de mundo dualista de Platão, na qual estabelece dois cenários: o plano sensível que neste trabalho está associado ao ambiente doméstico e ao ambiente mundano; e o plano das ideias o qual ligamos ao item ideal de perfeição.

Palavras-chave: Mulheres na música; Século XIX - Brasil; Academicismo; Música Brasileira; Iconografia Musical.

Abstract

The current research seeks to carry out the iconographic analysis of a series of paintings that represent women in musical environments in the stylistic period of Brazilian Academic Art in the 19th century, this dissertation has a historical approach, with emphasis on iconographic analysis by the Erwin Panofsky method. In the first chapter, the Brazilian art scene in the 19th century is contextualized. The sources used reveal that, at the beginning of the century, the male figure reigned the scene and from the middle to the end the female performance became more effective and increscent. In this chapter it's also mentioned two important arts institutions that were established in Brazil: the Imperial Academy of Fine Arts and the Music Conservatory. In the second chapter, we started from the Brazilian musical universe in the 19th century in an attempt to reconstruct some female trajectories. On this point, it was understood that, like in the European countries, women's artistic activity began to be treated as an essential part of women's education. Thus, associating with the social aspect, we divided three categories: Amateur, Female Professor and Concertist. In the third chapter we have a comparative iconographic analysis of works of Academicism in Brazil that are divided into three sections named: Musician woman - ideal of perfection; Musician Woman - domestic environment; Musician woman - mundane environment, in an attempt to elucidate the presence of the female figure in these types of representations, tracing a dialogue between the untold history of women musicians and the processes of invisibility caused by the struggle for power. A parallel is also drawn between the categories presented in the iconographic analysis and Plato's dualistic worldview, in which he establishes two scenarios: the sensible world that in this work is associated with the domestic environment and the mundane environment; and the intelligible world which we link to the ideal item of perfection.

Keywords: Women in Music; 19th century - Brazil; Academicism; Brazilian Music; Musical Iconography.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Página 2 Decreto nº496/1847.	34
Figura 2: Página 2 do Decreto nº1542/1855	36
Figura 3: Páginas 44 e 45 da lista de documentos entregue à BN - Coleção Imperatriz Leopoldina	38
Figura 4: Lista de obras musicais - Coleção Imperatriz Leopoldina	39
Figura 5: Princesa Isabel ao Piano. Exposição Brasil: o Império nos trópicos.	51
Figura 6: Leonor Tolentino de Castro, primeira professora do Conservatório de Música.	58
Figura 7: Relatório do Instituto Nacional de Música (1895).	59
Figura 8: Léon Pallière (1823-1877), Alegoria às Artes (1855), Óleo sobre tela (297 x 410 cm), Museu Nacional de Belas Artes (Brasil). Crédito fotográfico: Equipe do Museu.	77
Figura 9: Domenico De Angelis (1852-1900), Pormenor: Glorificação das Artes no Amazonas (1899), Têmpera sobre Linho (14 x 7,5 m), Plafond do Salão Nobre – Teatro Amazonas. Crédito fotográfico: Raúl Falcón	83
Figura 10: Aurélio de Figueiredo (1856-1916). Pormenor: Lei Áurea ou Redenção do Amazonas (1884), Óleo sobre tela. Biblioteca Pública do Estado do Amazonas	85
Figura 11: A tentação de Santo Antônio, Roma, 1890. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes.	86
Figura 12: Oscar Pereira da Silva (1867-1939), Hora da Música, 1901. Óleo sobre tela (65 x 50 cm). Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Doação de Thereza de Toledo Lara, 1976. Crédito fotográfico: Isabella Matheus	91
Figura 13: Pormenor do quadro Hora da Música (1901) de Oscar Pereira da Silva.	93
Figura 14: Georgina Albuquerque (1885 - 1962). Lição de Piano, 1928. Óleo sobre tela. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Crédito fotográfico: flickr.	95
Figura 15: Aurélio de Figueiredo (1854 – 1916). Menina ao Piano, 1892. Óleo sobre tela (60 x 90 cm). Acervo Particular.	96
Figura 16: Pormenor do quadro Hora da Música (1901) de Oscar Pereira da Silva.	97
Figura 17: Pormenor do quadro Hora da Música (1901) de Oscar Pereira da Silva.	99

- Figura 18:** Retrato do Maestro Francisco Manuel ditando o Hino Nacional a suas enteadas (1850) de José Correia de Lima. 101
- Figura 19: Henrique Bernardelli** (1857 – 1936 **Tarantella, 1886.**) Óleo sobre tela (98 x 98 cm). Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil. 104
- Figura 20: Berthe Worms** (1868 – 1937). **Canção Sentimental, 1904.** Óleo sobre tela (80,5 x 65,5 cm). Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. 106
- Figura 21: Almeida Júnior** (1850-1899), **O violeiro, 1899.** Óleo sobre tela. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Crédito fotográfico: Isabella Matheus. 108
- Figura 22: Almeida Júnior** (1850 – 1899). **Descanso da modelo, 1882.** Óleo sobre tela (98 x 131 cm). Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil. 109

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
1.1. Arte Brasileira na Segunda Metade do século XIX	26
1.2. Institutos de Arte	28
1.3. Ensino Musical	32
CAPÍTULO 2 - MULHER MUSICISTA NO BRASIL - SÉCULO XIX	42
2.1. Amadora	46
2.1.1 Imperatriz Leopoldina	46
2.1.2 Imperatriz Teresa Cristina	49
2.1.3 Princesa Isabel	50
2.1.4 Elite Burguesa	52
2.2. Professora	57
2.3. Concertista	60
2.3.1 Cantoras de Ópera	60
2.3.2.1 Chiquinha Gonzaga	63
CAPÍTULO 3 - ANÁLISE ICONOGRÁFICA DAS OBRAS	65
3.1. Introdução ao Método Iconográfico	66
3.1.1. Descrição do Método de Panofsky	70
3.1.2. Utilização atual do método	72
3.2. Conjunto Pictórico Seleccionado	74
3.3. Mulher Musicista: ideal de perfeição	75
3.3.1 Modelo das Virtudes	76
3.3.1.1 Artista e obra	79
3.3.1.2. Análise das Alegorias	80
3.3.1.3. Os modelos alegóricos	81
3.3.2 Exemplo de Vício	86
3.4. Mulher Musicista: ambiente doméstico	89
3.4.1. A Hora da Música	91
3.4.2. Música Doméstica	93
3.4.3. Relação mulher e literatura	97
3.4.4. Presença da partitura	99
3.4.5 Exercício das Virtudes	101

3.5. Mulher Musicista: ambiente mundano	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	116
APÊNDICE	122

APRESENTAÇÃO

A emergência da pesquisa de gênero na Pós-modernidade proporcionou espaço para inúmeros temas não explorados, como é o caso das pesquisas sobre mulheres em diversos setores da sociedade. Os estudos históricos das mulheres na música costumavam ser tradicionalmente focalizados em relatos de mulheres excepcionais como intérpretes e compositoras, ou então associados com a literatura sobre a música como um componente tradicional de socialização e educação das mulheres. Como categoria contemporânea de investigação, o estudo das mulheres na música está diretamente relacionado à história das mulheres e às pesquisas acadêmicas associadas com o estudo sistemático do gênero. Neste contexto, o gênero é tratado como um conceito socialmente construído com base nas diferenças percebidas entre os sexos e uma forma primária de significar relações de poder. (TICK, et. al., 2014).

Mas para se falar de Pós-modernidade precisamos retomar o conceito de Modernidade no âmbito artístico. Para Vattimo (1992) a Modernidade iniciada no século XV traz, associado ao fazer artístico, a ideia da imitação de modelos como padrão de qualidade que, ao passar do tempo foi substituída pelo “culto ao novo”. Este culto liga os acontecimentos em uma estrutura linear na qual a história é considerada como um “progressivo processo de emancipação” que impulsionaria o homem numa espécie de evolução. Dessa forma, a História enquanto área de saber, passa a ter um sentido unitário sendo enunciada por aqueles que, segundo seus próprios critérios, estariam em melhores condições de fazê-lo – a Europa Central.

A construção desta narrativa se deu através das vicissitudes daqueles que a contam, assim a História contou sempre a versão dos vencedores, anulando ainda os momentos em que os próprios vencedores não se apresentavam como tal. Essa postura proporcionou inúmeras lacunas que contribuíram para o processo de invisibilização de tantas histórias que não foram contadas.

Vattimo apresenta como uma das causas para o fim deste período o momento em que não há mais como sustentar a história como algo unitário. O autor diz ainda:

Não há uma história única, há imagens do passado propostas por pontos de vista diversos, e é ilusório pensar que existe um ponto de vista supremo, global, capaz de unificar todos os outros (como seria “a história”, que

engloba a história da arte, da literatura, das guerras, da sexualidade, etc.).
(VATTIMO, p. 9, 1992)

Outro fator que contribui para esse rompimento foi o advento da “sociedade de comunicação” também conhecida como “sociedade dos *mass media*”. A era dos meios de comunicação permitiu que minorias tivessem voz à medida que a “própria lógica do «mercado» da informação exige uma contínua dilatação deste mercado”, transformando tudo em informação e encaminhando estas minorias ao início de um processo emancipatório. Dessa forma, as mídias proporcionaram o alargamento e multiplicação das *Weltanschauungen* – visões de mundo. Esta nova percepção alterou consideravelmente a maneira de enxergar a história.

A multiplicidade de ideias acarretou numa aparente perda de sentido para a realidade, já que emergiram várias realidades coexistentes. Num sentido mais amplo, a prometida emancipação que trariam os *mass media* vê-se prejudicada à medida que o surgimento de diferentes narrativas, agora não mais lineares, provocariam conflitos à compreensão, mas que Gianni Vattimo soluciona propondo o desenraizamento (trataremos adiante).

Desde a criação da revista *Annales* (janeiro/1929) iniciou-se um processo de distanciamento do padrão tradicional e unitário utilizado nos registros históricos. As transformações sociais despertaram novas mentalidades e por isso era necessário que se alterasse também a maneira como era vista a história. A expressão “nova história” tornou-se bem conhecida a partir de uma coleção de ensaios do medievalista francês Jacques Le Goff.

Para Peter Burke (1992), a “nova história é a história escrita como uma reação deliberada contra o ‘paradigma’ tradicional” e para explicar de maneira mais clara a diferença entre as duas abordagens o autor elenca alguns pontos, os quais serão brevemente mencionados a seguir.

Para o paradigma tradicional a história diz respeito essencialmente à política, já na nova história são considerados os outros aspectos da existência humana, como a história econômica, social ou cultural. Essa abertura acaba reorganizando a hierarquia dos eventos históricos, trazendo para discussão o que estava à margem. Quanto à narrativa, os historiadores tradicionais pensam a história como uma exposição dos acontecimentos, enquanto a nova história propõe a análise das estruturas.

Nesse ponto, François Dosse explica que a discussão dos anos 50 e 60 do século XX já implicava nas delimitações entre as funções do historiador e do sociólogo, no qual o

primeiro deveria apenas colher as informações enquanto o segundo trabalharia na análise do material coletado e que, portanto, a história não poderia ser considerada como ciência, mas apenas como ferramenta de coleta de dados das ciências sociais.

Outro fator decisivo para esta divisão, finca-se no fato de que para a “história tradicional são considerados apenas os feitos dos grandes homens, estadistas, generais ou ocasionalmente eclesiásticos, e ao resto da humanidade foi destinado um papel secundário no drama da história”. Há ainda a preocupação com “ações coletivas e individuais generalizantes”, essa postura recebeu críticas de historiadores mais recentes que não segmentam seus registros com tais divisões pois veem a importância de utilizar diferentes abordagens, ora referindo-se às tendências e ora aos acontecimentos. Por fim, a história tradicional deve ser objetiva, ou seja, relatar aos leitores os fatos e para tal deve valer-se de documentos oficiais como fontes, enquanto que a nova história permite e até certo ponto estimula a busca por fontes não convencionais, que muitas vezes conseguem registrar o que não está no cânone.

Pierre Bourdieu no livro *A dominação Masculina* (2002) apresenta a maneira como se estabeleceu ao longo dos séculos os esquemas de doutrinação que apresentavam a mulher como ser mais fraco e incapaz de agir socialmente em determinadas situações, tendo como principais agentes estruturantes desta mentalidade “a Família, a Igreja, e a Escola que, objetivamente orquestradas, tinham em comum o fato de agirem sobre as estruturas inconscientes”.

Bourdieu, destaca como um dos princípios práticos das antigas estruturas da divisão sexual, as funções que convinha às mulheres fazerem, situarem-se no prolongamento das funções domésticas, que seriam o ensino, o cuidado e o serviço. A compreensão destas mudanças deve partir da “análise das transformações dos mecanismos e das instituições encarregadas de garantir a perpetuação da ordem dos gêneros” (2002, p. 102).

Um dos elementos responsáveis por impor uma visão do mundo social e do lugar que cabiam às mulheres estava presente na Igreja e na Família como um tipo de doutrinação visual a qual Bourdieu chama de “propaganda iconográfica”. Destaca ainda a citação de Matthews Grieco, que diz:

Os meios de comunicação estão sempre em mãos do sexo forte: livros, imagens e sermões são compostos, desenhados, declamados por homens, ao passo que às mulheres é vetado, por sua falta de instrução mesma, o acesso à cultura e ao saber escrito. (BOURDIEU, 2002, p. 327)

Dessa forma, a pesquisa atual sobre as representações de mulheres musicistas no Brasil do século XIX, propõe a construção de uma nova historicidade a medida que rompe com os padrões estabelecidos pelo cânone e dá voz a até então silenciada trajetória destas mulheres que longe de ser inexistente, mostra uma nova abordagem para este fenômeno como forma de resistência e mais apropriadamente existência.

A existência de maneira a confrontar a indolência da razão revela a heterogeneidade existente no presente, o que acaba dilatando o mesmo e compondo a sociologia das ausências proposta por Boaventura de Souza Santos, que explica: “trata-se de uma investigação que visa demonstrar que o que não existe é, na verdade, ativamente produzido como não existente, isto é, como uma alternativa não-credível ao que existe.” (2002, p. 246)

Partindo desse pressuposto, temos refletido este processo na história geral da música ocidental e mais especificamente na história da música no Brasil. Assim sendo, a pesquisa procura registrar como fontes documentais arquivos não convencionais, a citar: as fontes iconográficas.

Com o objetivo de desenvolver um estudo iconográfico de uma série de pinturas que representaram mulheres atuando em ambientes musicais, dentro do recorte estilístico da Arte Acadêmica Brasileira, realizou-se o levantamento das obras correspondentes ao tema proposto, nos museus e catálogos nacionais. O material pesquisado foi organizado, a partir do levantamento, por categorias temáticas e analisado conforme os métodos de investigação propostos por Panofsky.

Como fontes primárias foram consultados, presencialmente, os acervos da Pinacoteca do Estado do Amazonas, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu Nacional de Belas-Artes (RJ); foram utilizados ainda, catálogos de arte com consulta online. As fontes secundárias compreenderam o suporte de publicações que dialogaram com o tema, sendo esses, história da arte, iconografia, iconografia musical e estudos de gênero. A partir das imagens selecionadas, foi desenvolvido um estudo iconográfico fundamentado pela teoria de arte de Panofsky.

O corpus da pesquisa é constituído por obras pictóricas de meados até finais do século XIX, que apresentem mulheres no fazer musical. Como fontes secundárias temos além de outros quadros datados do mesmo período, a consulta a periódicos e outros textos que contribuíram com a temática do trabalho.

A investigação iniciou na Pinacoteca do Estado do Amazonas, contudo, a falta de obras que preenchessem os requisitos propostos na pesquisa, encaminharam a busca para outros acervos. Os demais acervos escolhidos para a pesquisa foram dois museus de grande importância em âmbito nacional, com obras do século XIX e que estavam no eixo acadêmico brasileiro, já que a proposta da pesquisa era analisar quadros do Academicismo Brasileiro.

Assim, o primeiro acervo consultado foi o Museu Nacional de Belas Artes situado na cidade do Rio de Janeiro (RJ/BR)¹. Este acervo teve origem com o conjunto de obras de arte trazidas pela corte portuguesa em 1808 - D. João VI - e ampliado pela Coleção reunida por Joachin Lebreton. A partir deste núcleo original, foram somadas algumas obras produzidas no país através da Academia Imperial de Belas Artes, posterior Escola Nacional de Belas Artes, e hoje Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foram incorporadas ainda doações e premiações adquiridas ao longo do século XIX e início do século XX. O museu continua crescendo e possui a mais abrangente produção visual do país. Parte da Coleção do Museu foi reconhecida pela UNESCO, motivo pelo qual recebeu o título de Patrimônio da Humanidade.

Outro acervo selecionado para a pesquisa foi o da Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP/BR)². Criada a partir de um museu no interior do prédio do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, a Pinacoteca é fundada pelo poeta e mecenas Freitas Valle, pelo político Sampaio Vianna, pelo engenheiro Adolpho Pinto e por Ramos de Azevedo. Concebida inicialmente para ser uma galeria, em seus primeiros anos abrigou diversas exposições de obras. O acervo inicial contava com 59 obras de artistas consagrados no Rio de Janeiro e em São Paulo. Com o passar dos anos o acervo é ampliado devido doações privadas e aquisições de obras pelo Estado de São Paulo. Entre as obras internacionais encontram-se as pinturas de alguns pensionistas, de acordo com as regras do Pensionato Artístico de São Paulo. A Pinacoteca possui um grande acervo de arte brasileira, e tem sua importância reconhecida devido a significativa coleção de artistas nacionais do século XIX.

Para consulta presencial a estes acervos foi necessário o deslocamento da pesquisadora, o que proporcionou a consulta a outras fontes de pesquisa complementares. Na cidade do Rio de Janeiro (RJ) foram consultados, além do Museu Nacional de Belas Artes: Fundação Biblioteca Nacional (e Hemeroteca Digital, Acervo Digital), Arquivo Nacional, Fundação Casa Rui Barbosa, Instituto Nacional Moreira Sales, Colégio D. Pedro II, Escola

¹ <http://mnba.gov.br/portal/museu/historico>

² <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao111664/pinacoteca-do-estado-sao-paulo-sp>

de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu D. João VI, Sistema de Bibliotecas presencial e digital da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Biblioteca Mediateca Araújo Porto Alegre (biblioteca integrada ao Museu Nacional de Belas Artes), Redarte/RJ (Rede de Bibliotecas e Centros de Informações em Arte do Estado do Rio de Janeiro).

Na cidade de São Paulo, além da Pinacoteca do Estado de São Paulo, foram consultados: Biblioteca Walter Wey (integrada a Pinacoteca), Sistema de Bibliotecas presencial e digital da Universidade de São Paulo (USP), Sistema de Bibliotecas presencial e digital da Universidade Estadual Paulista (Unesp), Sistema de Bibliotecas presencial e digital da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

A narrativa desenvolvida neste trabalho, pode em parte parecer tendenciosa, ao reproduzir fontes que endossam o cânone brasileiro de centros artísticos (Rio de Janeiro - São Paulo). O fato é que a História se conta através do contato, da leitura e da interpretação de documentos, convencionais ou não. E estes, por ora, ainda são os locais onde há a maior concentração destes documentos no país. Todavia, vale registrar que nas últimas décadas, inúmeros estudos dedicaram-se a mapear as atividades musicais deste período em outras regiões do Brasil, e tivemos o cuidado de registrar alguns destes valorosos trabalhos, salvo limitações temporais. Como é o exemplo dos trabalhos do Dr. Márcio Páscoa, que registraram intensa atividade musical no Norte do país, a citar Belém e Manaus. Outros trabalhos nesta linha, citados no decorrer do trabalho, evidenciam práticas similares no Nordeste e no Sul do país, em finais do século XIX.

O trabalho estrutura-se em três capítulos. No primeiro, temos a contextualização histórica e social da arte abordando desde a chegada da “Missão Francesa” ao Brasil - compreendida e nomeada aqui como afluência dos artistas europeus ao Brasil no século XIX - e o estabelecimento dos padrões neoclássicos na pintura até a ruptura destes mesmos padrões e a mudança dos rigores de composição segundo as preferências do novo governo. Nesta parte do capítulo abordamos duas instituições de ensino de arte, na tentativa de explorar em formato de pirâmide invertida, partindo de temas mais abrangentes para mais específicos, resgatando a história das mesmas e interagindo com a temática das mulheres na música. As instituições escolhidas foram a Academia Imperial de Belas Artes e o Imperial Conservatório de Música.

No segundo capítulo temos três funções, percebidas no século XIX, que ligavam as mulheres com a música, abaixo segue breve descrição destas categorias. Nesta parte do texto foram utilizadas fontes complementares na tentativa de ampliar a visão sobre as mulheres musicistas no Brasil. Temos a mulher enquanto musicista em dois ambientes. O primeiro trata-se do que era socialmente aceitável para a mulher, o aprendizado musical como prenda doméstica utilizado como distinção da família perante a sociedade. Nesta perspectiva, era ainda aceitável que a mulher atuasse como professora itinerante (segunda função), função na qual se ministrava aulas de música nas casas das famílias. Essas aulas geralmente eram destinadas às meninas, que tinham as lições em casa como forma de prezar sua integridade moral. Já o segundo ambiente trata-se da atuação profissional como musicista no âmbito da performance (terceira função), posição que era mal vista perante a sociedade e acarretava a imagem de mulher devassa com caráter desvirtuado.

No terceiro capítulo, foi proposta uma breve discussão acerca das teorias de análise da imagem corroborando na teoria da arte formulada por Erwin Panofsky, que foi o método utilizado para as análises. Neste item foi justificada a escolha do conjunto pictórico e ainda a hierarquização das obras no ato de analisar. No item Mulher musicista - ideal de perfeição foi analisada como obra principal o quadro *Alegoria às Artes* – Léon Pallière e como obras secundárias *Lei Áurea* - Aurélio de Figueiredo, *Glorificação das Belas Artes no Amazonas* – Domenico De Angelis. No item Mulher musicista - ambiente doméstico foi analisada como obra principal o quadro *Hora da Música* – Oscar Pereira da Silva e como obras secundárias os quadros *Lição de Piano* – Georgina Albuquerque, *Menina ao Piano* – Aurélio de Figueiredo e *Retrato do Maestro Francisco Manuel ditando o Hino Nacional a suas Enteadas* - José Correia de Lima. No item Mulher musicista: ambiente mundano foi analisada como obra principal o quadro *Tarantella* – Henrique Bernardelli, e como obras secundárias *O violeiro* – Almeida Júnior, *Canção Sentimental* – Berthe Worms e *Descanso da Modelo* – Almeida Júnior.

CAPÍTULO 1 - CONTEXTO SOCIAL DA ARTE NO BRASIL NO SÉCULO XIX

1. Contexto Social da Arte no Brasil no século XIX

A vinda da Família Real para o Brasil, no início do século XIX, alterou profundamente o cenário artístico do país. Junto à comitiva real estavam artistas que traziam consigo as tradições europeias, rompendo com o sistema artístico colonial de temática sacra – Barroco Brasileiro -, demarcando o que seriam as características da Pintura Oitocentista.

Dom João VI, dentre outras iniciativas, resolveu garantir algumas condições indispensáveis a uma vida cultural. Assim sendo, o Conde da Barca (Dom Antônio de Araújo e Azevedo), vindo na comitiva de Dom João VI, sugeriu que fossem contratados em Paris uma equipe de artistas e artífices que pudessem proporcionar através do ensino o desenvolvimento cultural e industrial do país. (CAMPOFIORITO, 1983, p.48)

Expedida a ordem junto à Corte de Luís XVIII, a tarefa de contratar esses artistas e artífices foi destinada à Joachim Lebreton, ex-secretário do Institut de France. O grupo coordenado por ele chega ao Brasil em 20 de março de 1816, sendo composto por:

Artista/Artífice	Função
Auguste-Henri Victor Grandjean de Montigny	Arquiteto
Nicolas Antoine Taunay	Pintor de História
Auguste-Marie Taunay	Escultor
Charles Simon Pradier	Gravador de Medalhas
François Ovide	Especialista em Mecânica
Charles Henri Lavasseur	Especialista em Estereotomia – auxiliar de Grandjean de Montigny
Louis Symphorien Meunier	Especialista em Estereotomia – auxiliar de Grandjean de Montigny
François Bonrepos	Escultor ajudante de Auguste-Marie Taunay
Nicolas Magliori Enout	Mestre Serralheiro
Jean Baptiste Level	Mestre Ferreiro e perito em construção naval
Louis-Joseph	Carpinteiro e construtor de carros
Hippolythe Roy	Carpinteiro e construtor de carros

Fabre	Surrador de peles
Pilitié	Surrador de peles

Quadro 1 – Artistas e Artífices vindos da França na primeira metade do século XIX.

Este grupo ficou conhecido com o epíteto de “Missão Francesa”, todavia neste trabalho ao nos referirmos ao seletto grupo de profissionais vindos da França não iremos adotar a nomenclatura de missão, já que entendemos que esta denominação pode soar tendenciosa pois o título faz alusão às campanhas colonizadoras empenhadas a função de civilizar/domesticar o exótico e desconhecido. Assim, ressaltamos a importância das mudanças trazidas ao cenário artístico brasileiro sem, contudo suprimir a expressiva produção artística já existente no país.

A exemplo de Portugal, a arte brasileira começando pela pintura histórica “correspondia mais diretamente ao desejo corrente nas cortes europeias de encomendar telas que documentassem os acontecimentos de seu interesse”. Dessa forma, muitas das representações eram fantasiosas.

O que se desejava da pintura igualmente era encomendado à arquitetura, à gravura e à escultura, mediante os aparatosos palácios da classe dominante e através de bustos, estátuas e medalhas, completando toda a exuberante fixação documental de fatos e personalidades cuja memória cumpria perpetuar. (CAMPOFIORITO, 1983, p. 49)

A vinda dos artistas franceses e o crescente ambiente cultural do país incentivaram a imigração de artistas de outras nacionalidades, a citar, italianos, alemães e portugueses. Os pintores que aqui chegaram, dedicaram-se aos temas que já estavam sendo utilizados e dessa forma eram feitos “retratos imperiais ou de personalidades políticas e da elite social sempre muito aproximadas à Corte, eram as oportunidades mais habituais de trabalho para os pintores que chegavam.” (CAMPOFIORITO, 1983, p.75)

Entendendo que os registros históricos até tempo recente se delineavam por meio das biografias de grandes homens, temos o equivalente na história da arte brasileira. Assim, seguindo a proposta deste capítulo, como revisão bibliográfica a respeito do tema, faz-se necessário citar alguns nomes importantes do período acompanhado de breves relatos de seus feitos.

Dentre os artistas que aqui chegavam, destacamos que o primeiro a aportar foi Armand Julien Pallière, vindo no mesmo navio que trouxe a princesa Dona Leopoldina. Sua intenção inicial era fazer a exposição de seus quadros e retornar à Paris, contudo o ambiente acolhedor e as encomendas de retratos para a Corte o animaram a ficar. Além dos retratos, era prestigiado pintor de história, expunha regularmente em Paris sendo membro das Academias da França, da Bélgica e da Holanda. Enquanto esteve no Brasil passou a oferecer aulas de desenho em sua casa. Registrou ainda, por ordens de Dom João VI, pinturas de panoramas das províncias do Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo, as quais procurava retratar com exatidão as cenas da paisagem brasileira.

Outro pintor atraído pelas condições favoráveis foi o francês Louis Alexis Boulanger (1800-1873), fundador do primeiro estabelecimento litográfico do país. Este feito se configurou na contribuição inicial para o crescente desenvolvimento da indústria gráfica. Em sociedade com o italiano Carlo Riso inaugurou uma oficina que muito trabalhou para a Corte. Boulanger atuou ainda como professor de desenho e caligrafia dos filhos do imperador.

Entre os gêneros que garantiram a aprovação desses pintores, destacamos os retratos e as composições históricas. Nesse sentido apontamos Claude Joseph Barandier (1812-1867) que exibiu seus quadros nas coletivas oficiais e em 1840 e 1844 se destacou com as composições *A Morte de Camões* e *A Filha de Jefté*, respectivamente; os irmãos François René Moreaux (1807-1860) e Louis Auguste Moreaux (1818-1877), entre os trabalhos mais importantes podemos citar o *Retrato de Dom Pedro II*, *A Proclamação da Independência* (1844) e o *Ato de Coroação de S. M. o Imperador*, obras de François René Moreaux, já Louis Auguste Moreaux no início da carreira dedicou-se a temas não convencionais como *Negra Lavadeira no Rio* e *Gaúcho Tomando Mate*, a obra *Jesus Cristo e o Anjo* rendeu-lhe um prêmio concedido pelo imperador – o título de Cavaleiro da Ordem Imperial da Rosa, pintou ainda muitos retratos encomendados pela Corte e por autoridades da época; Jules Le Chevrel (1810-1872) professor da Academia de Belas Artes nas cadeiras de Desenho e Pintura de História, ganhou medalha de ouro em 1847, e em 1850 recebeu de Dom Pedro II o grau de Cavaleiro da Ordem Imperial da Rosa; François Auguste Biard (1798-1882) pintor experiente, antes de vir ao Brasil já tinha viajado para Espanha, Grécia, Síria, Egito, Estados Unidos da América e Groenlândia, retratista da Corte francesa foi calorosamente acolhido pela Corte brasileira, contudo pouco se demorou aqui, sua produção também foi reduzida, entre suas telas mais conhecidas temos *Retrato de Senhora*; Alessandro Cicarelli (1811-

1879) pintor italiano, recebeu em 1844 a Comenda de Cavaleiro da Ordem de Cristo, foi designado professor de desenho da Imperatriz Teresa Cristina e incumbido de registrar o casamento de Dom Pedro II e Dona Teresa Cristina, atuou também como retratista de outros membros da Corte dos quais assinalamos os quadros *Comendador Rodrigo de Souza da Silva* e da *Condessa de Aljezur*.

Abraham Louis Buvelot (1814-1888), ao chegar ao Rio de Janeiro em 1840, se depara com uma Corte sedenta por artistas e uma Academia de Belas Artes com Exposição Geral, este cenário propiciou que o artista mostrasse o trabalho que vinha desenvolvendo com temas de natureza. Buvelot foi o primeiro a se dedicar diretamente a este gênero, sua sensibilidade agradou a comunidade artística, em 1843 foi premiado com medalha de ouro e por encomenda da imperatriz pintou *Floresta Brasileira* e recebeu do imperador o título de Cavaleiro da Imperial Ordem da Rosa.

Henri-Nicolas Vinet (1817-1876) alcança grande sucesso pintando paisagens. Suas telas foram premiadas nas Exposições Gerais com medalha de prata em 1862 e medalha de ouro em 1864. Entre as telas mais conhecidas estão *Cascatinha da Tijuca*, *Entrada da Barra do Rio de Janeiro*, *Cascata da Tijuca* e *Cantagalo*. Como de costume o imperador concedeu a este também o grau de Cavaleiro da Imperial Ordem da Rosa no ano de 1865.

Ferdinand Krumholz (1810-1878) pintor alemão trouxe em suas composições certo romantismo que acrescentou um tom nórdico à pintura brasileira, mais especificamente ao gênero de retratos que foi o que mais utilizou aqui. Krumholz conquistou o apreço da família imperial para os quais confeccionou os retratos do *Imperador Dom Pedro II* e da *Imperatriz Dona Teresa Cristina*, pintou ainda os retratos da *Condessa de Iguçu* do *Comendador Manuel Mesquita de Aguiar* e de *Manuel de Araújo Porto-Alegre*.

Jean-Baptiste Borely (1815-1880) pintor francês, foi o primeiro a introduzir a técnica de pastel. Apresentou na Exposição Geral de 1840, o retrato do professor *Joaquim Caetano da Silva* diretor do Colégio Pedro II, que lançou a técnica até então desconhecida no país. Certamente teria tido maior sucesso não fosse seu problema com o álcool que reduziu a qualidade de seu trabalho e conseqüentemente a procura do mesmo.

Nicolao Antonio Facchinetti (1824-1900) pintor italiano realizou trabalho em diversos gêneros muito embora tenha se dedicado com maior afinco às paisagens. Entre seus quadros temos: *São Tomé das Letras*, *Bico do Papagaio*, *Vista de Niterói* e *Serra dos Órgãos*. Sua personalidade artística incluía alguns passos para execução de suas obras, as quais eram

desenhadas a lápis no local de observação, em seguida ampliadas a carvão para a tela, e apuradas com grafite e por fim antes da pintura fazia um traçado a pena com tinta de escrever. Esse procedimento garantia que os pequenos detalhes não se perdessem o que fazia de seu meticuloso trabalho uma cópia fiel que transportava a realidade da cena para a tela.

Edoardo de Martino (1838-1912) chega ao Brasil na década de sessenta, contribuiu com o desenvolvimento da pintura no Brasil. Ex-tenente da Marinha Italiana, pintava amadoramente. Contudo, seu talento precoce e disposição para temas relacionados a barcos de guerra fizeram com que o imperador o nomeasse pintor oficial para acompanhar a Marinha brasileira na Guerra do Paraguai. Algumas de suas telas são: *Bombardeio de Curuzu*, *Aprisionamento da Corveta Bertiooga*, *Passagem de Humaitá*, combate dos encouraçados barroso e Rio Grande, e Combate Fluvial de Riachuelo.

Percebemos ainda através destes breves relatos sobre os artistas que aqui aportaram, que apesar das tendências trazidas de outros cenários tanto para o realismo como para o romantismo, neste momento estas influências não foram introduzidas no difundido padrão Acadêmico. Os prêmios de viagem ao estrangeiro e as Exposições Gerais revelam mais adiante a adesão a estas mudanças estéticas na pintura brasileira, em resposta ao contato com o cenário estrangeiro.

1.1. Arte Brasileira na Segunda Metade do século XIX

A segunda metade do século XIX é marcada pela primeira geração de pintores brasileiros formados pelo Ensino acadêmico instaurado no início do século. Alguns dos nomes mais importantes que representam a pintura oitocentista são Vítor Meireles, Pedro Américo, Zeferino da Costa, Almeida Júnior, Rodolfo Amoedo e Henrique Bernardelli.

Vítor Meireles (1832-1903), aluno na Academia de Belas Artes, estudou em Roma no ano 1853 através do Prêmio de Viagem que lhe foi concedido. Foi o primeiro pintor brasileiro a expor num certame de artistas franceses, em 1861 no Salon de Paris o quadro *Primeira Missa no Brasil*, obra que foi acolhida com bastante sucesso. Retornando ao Brasil, recebeu encomendas do Governo para que registrasse temas históricos na Guerra contra o Paraguai. Mesmo contra recomendações viajou para o local do combate a fim de melhorar a ambientação do tema. Desta encomenda surgem os quadros *Passagem de Humaitá* e *Riachuelo*. Sua produção foi extensa, atuou ainda como professor na Academia de Belas Artes, influenciando não somente sua geração, mas também as futuras.

Pedro Américo (1843-1905) pintor brasileiro mostrou desde cedo aptidão para as Artes Plásticas. Estudou na Academia de Belas Artes e logo ganhou o apreço do Imperador que em 1859 concedeu uma bolsa de estudos particular para a Europa. Em Paris, na Academia de Beaux Arts, e depois de algumas idas e vindas retornou à Europa onde obteve o título de Doutor pela Universidade de Bruxelas. Em 1870, no Rio de Janeiro, assumiu a cadeira de pintura na Academia. Entre suas obras mais conhecidas temos a *Batalha do Avaí* e *Grito do Ipiranga*, obras de tema histórico e estético neoclássico, aos moldes acadêmicos, segmento ao qual sempre foi rigorosamente adepto.

João Zeferino da Costa (1840-1915) foi um pintor de qualidade equiparada aos anteriores, contudo sua obra foi menos numerosa. Aceito para Academia de Belas Artes em 1857, recebeu em 1868 o Prêmio de Viagem com o quadro *Moisés Recebendo as Tábuas da Lei*. Seguiu seus estudos em Roma na Pontifícia Academia de San Luca. Teve duas de suas telas premiadas no estrangeiro, sendo estas uma pintura de nu e uma tela histórica *O Profeta Natan Quando Reprova ao Rei Davi pelo Delito que este Cometeu à Mulher de Uria*. Lecionou na Academia de Belas Artes (Rio de Janeiro) às disciplinas de desenho e pintura histórica até fixar-se na cadeira de desenho de modelo vivo, cargo que ocupou até seu falecimento.

José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899) notável pintor, demonstrou em sua obra um afastamento dos padrões neoclássicos que previam como gêneros as pinturas de retratos e as cenas históricas. A temática que Almeida Júnior utilizou se volta para a realidade brasileira, registrando cenas do cotidiano da vida caipira. Campofiorito (1983, p.181) diz “Com ele, finalmente, um artista, sem perder os cuidados da composição e do desenho objetivo, toma contato com a realidade de sua terra. É essencialmente o pintor da vida interiorana paulista”. Entre suas telas mais famosas destacamos *Derrubador Brasileiro* (1879), *Caipira Picando Fumo* (1893) e *Violeiro* (1899), esta última integra o corpus desta pesquisa por apresentar uma cena musical com a figura feminina atuando na mesma. Outra tela deste autor pertencente ao corpus é *O Descanso da Modelo*, pintada em Paris, uma cena de interior de ateliê que apresenta um pintor e uma modelo. A mulher sentada frente ao piano oferece indicações de prática musical.

Rodolfo Amoedo (1857-1941) ingressou na Academia de Belas em 1874, nesta instituição estudou com Vítor Meireles, Zeferino da Costa e Agostinho da Mota. Em 1878 conseguiu, através do Prêmio de Viagem, estudar em Paris na École Nationale des Beaux Arts. Seu percurso artístico contribuiu para uma sólida formação acadêmica, formação a qual manteve fidelidade até o fim de sua vida. Após o período de estudos, Amoedo retornou ao Rio de Janeiro e foi incorporado ao corpo docente da Academia de Belas Artes. Nesta instituição ensinou o mesmo padrão que lhe foi ensinado, muito embora o ambiente artístico brasileiro estivesse num momento de reviravoltas abrindo espaço para novas tendências. Com relação aos temas de suas pinturas, Amoedo deu preferência aos clássicos e bíblicos. Quanto aos processos de pintura, utilizou técnicas como a aquarela, a têmpera a ovo e a encáustica, conhecimentos que além de utilizar passou a ensinar a seus alunos. Entre suas telas mais famosas destacamos *Partida de Jacó* que é apontada por Campofiorito como sendo o obra prima de Amoedo.

Henrique Bernardelli (1858-1936), nascido fora do Brasil chega nesse território ainda criança trazido por seus pais – um casal de artistas. Cresceu no Rio de Janeiro e em 1870 ingressou na Academia de Belas Artes. Nesta instituição concorreu ao Prêmio de Viagem mas ficou empatado com Rodolfo Amoedo que por fim recebeu o prêmio. Sem este financiamento, Bernardelli aceitou convite de seu irmão, que já estava em Roma em decorrência de um Prêmio de Viagem que recebera. Desta forma, visitou Paris mas passou a maior parte do tempo em Roma. O fato de estudar custeando seus estudos possibilitou uma maior abertura às novas tendências de pintura que vinham acontecendo, as quais eram

ignoradas pelos pensionistas do governo. Deve-se a isto à fama que recebeu ao retornar ao Brasil e que para muitos foi artista incompreendido. As inovações de Bernardelli foram explicadas por Campofiorito (1983):

O que havia de mais particular na obra trazida pelo jovem pintor recém-chegado, era o aspecto de uma pintura nova para o que aqui se conhecia. Não exatamente a diferença de um academicismo francês em relação a outro italiano, mas principalmente pelo artista desfazer-se de preocupações técnicas e estéticas conservadoras e abrir uma nova visão para a pintura: a natureza com seus encantos diretos e a imperiosa necessidade que lhe estava faltando, além de uma mentalidade outra para as preferências de temas, estes agora longe das restrições que o neoclassicismo impunha. (p. 194)

Dentre as telas que trouxe de Roma destacamos *La Tarantella* (1884) – uma cena popular romana – por integrar o corpus desta pesquisa.

Num primeiro momento, os registros que tratavam das mulheres nas artes, mostravam-nas unicamente como musas inspiradoras. Embora fosse abundante a presença feminina nos temas das composições, o ambiente artístico não era apropriado para elas. A predominância do universo masculino no ambiente da Arte Brasileira e da Academia Imperial de Belas Artes, reservavam às mulheres um papel meramente ilustrado e forjado pela imaginação masculina sobre a figura feminina. A mulher nesse momento é apenas uma musa para as obras.

1.2. Institutos de Arte

A Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios surgiu por iniciativa do Governo Imperial com o objetivo de instruir os jovens nos serviços da indústria e nas belas artes.

Tratava-se naquele momento, de modo mais específico, da criação de uma instituição que formasse adequadamente o artífice para os diferentes ramos da indústria e o artista para o exercício das belas artes, atividades que deveriam ser exercidas por profissionais e artistas formados com base em conhecimentos teóricos adequados à sua profissão.

Essa instituição foi a precursora da Academia Imperial de Belas Artes – AIBA – inaugurada em 5 de novembro de 1826. Quanto à estrutura de ensino na Academia Imperial de Belas Artes, Fernandes salienta:

A Academia deveria estar provida com objetos necessários à aprendizagem: desenhos, preferencialmente executados pelos professores, ou mesmo gravuras de estampas europeias de partes do corpo humano (mãos, pés, olhos, orelhas, bocas, partes do rosto); desenhos de corpos nus, completos, nas mais diversas posições (as “academias”). O aluno passaria, posteriormente, ao desenho à frente dos modelos de gesso, cópias de originais gregos e romanos. A orientação nessa etapa seria dada pelos professores de pintura, escultura e gravura, que se revezariam. A última etapa era o desenho à frente do modelo vivo, etapa mais importante e demorada, pois o aluno deveria captar plenamente as formas do corpo, a sua realidade, a sua carnção, a sua vida. Essa etapa era desenvolvida no ateliê do professor de pintura histórica, que não dispensaria mesmo as lições de anatomia, como o fizeram Debret e Porto-Alegre. Não havia um tempo determinado para percorrer cada etapa, devendo aluno vencê-las a partir do seu sincero empenho e dedicação. (FERNANDES, 2002, p.14)

Os primeiros professores da AIBA e responsáveis pela implantação do sistema neoclássico foram os artistas e profissionais franceses contratados por Joachim Le Breton. Um destes pioneiros foi o pintor Jean Baptiste Debret que mantinha relações diretas com pintores da Corte francesa. Dentre estes pintores, Jacques Louis David pintor oficial de Napoleão, delineou as características da pintura neoclássica com o quadro *Horacios* exposto em Roma e Paris (1785) considerado o primeiro desta estética. Fernandes (2002, p.10) ao discorrer sobre as particularidades desta pintura destaca:

O espaço é definido com precisão, onde a composição resulta da economia dos elementos e exalta a figura humana na nudez dos corpos. Os temas predominantes na pintura desse período, conseqüentemente, são os retratos as narrativas históricas, o culto à moral e às virtudes, a mitologia, e finalmente as paisagens e naturezas mortas.

O falecimento dos dois organizadores do Projeto da Escola Real de Ciências Artes e Ofícios – Conde da Barca e Joachim Le Breton – e o afastamento de D. João VI em virtude de seu retorno à Portugal, facilitaram com que o pintor português Henrique José da Silva assumisse como diretor. Frisa-se aqui que desde a chegada dos artistas franceses houve animosidades quanto aos processos de ensino que divergiam entre as escolas francesa e portuguesa. Assim sendo, seguiram-se inúmeros episódios de conflitos motivados pela discordância entre estas duas correntes de ensino.

O primeiro diretor da Academia Imperial de Belas Artes foi o português Henrique José da Silva (1772-1834). Sua gestão se inicia logo após um período de 10 anos de espera para que o prédio da Academia estivesse em condições de funcionamento. Neste período alguns profissionais ensinaram por conta própria, como foi o caso de Grandjean Montigny

que lecionou no seu ateliê de 1818 até 1826. No período que Lebreton coordenou a então chamada Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, Montigny usufruiu de bastante prestígio como Arquiteto e professor de arquitetura, contudo na gestão seguinte encontrou hostilidade por parte da direção que se desenrolaram em várias querelas.

Henrique José da Silva organizou o regimento dos estatutos interinos assim como o currículo dos cursos, este último inspirado no currículo francês, “esse modelo de ensino centralizava o conteúdo completo de cada curso sob a responsabilidade de um só professor” (UZEDA, 2002, p.44).

Muitos professores, de arquitetura principalmente, reclamavam deste sistema. As animosidades com os mestres franceses perduraram até o fim da gestão de José da Silva. Sobre este fato Uzeda (2002) discorre: “A polêmica administração do diretor português que, segundo Morales de Los Rios Filhos, representou quatorze anos de martírio para os mestres franceses”. Nesse período a Academia sofreu com grande evasão de alunos no curso de arquitetura, não somente pelos problemas já mencionados mas sobretudo pela falta de aparatos acadêmicos e a valorização dos estudos civis na Academia Imperial Militar.

Félix Émile Taunay (1795-1881) pintor francês, assumiu a direção da Academia em 1834, com a intenção de resgatar o modelo de ensino francês. Uzeda diz:

Seu desejo era montar a pinacoteca da escola - reunindo as obras que Lebreton trouxera com essa finalidade e outras que haviam pertencido ao Conde da Barca – introduzir a disciplina de História da Arte e organizar um arquivo e uma biblioteca para a Academia, retomando os princípios do modelo francês que fora negligenciado. (p.47)

Durante o período de gestão, Taunay além das funções de diretor acumulou a cadeira de pintura de paisagem, ainda assim deu atenção aos outros cursos – como o de Arquitetura. Para os alunos de Arquitetura, Taunay cobrou do governo uma antiga promessa de contratação e conseguiu com que em 1844 fosse aberto um concurso para a Repartição de Obras Públicas da Corte e deste certame foram vencedores Antônio Batista da Rocha (1818-1854) e Miguel Francisco de Souza oficializados pelo Imperador.

F. E. Taunay exonerou-se da Academia em 1851 após 27 anos de serviços acadêmicos, 17 deles à frente da diretoria da escola. Foi substituído pelo arquiteto Job Justino de Alcântara Barros, que durante seus três anos de interinidade assistiu ao agravamento dos problemas da instituição, que resultou na apresentação de dois projetos para a reformulação dos estudos acadêmicos: um legislativo em 181 e outro proposto pela Comissão de Instrução da Assembleia em 1853. (UZEDA, 2002, p.50).

Manoel de Araújo Porto-Alegre, aluno de Debret, agraciado com o Prêmio de Viagem estuda na École des Beaux-Arts e viaja por vários países da Europa, período em que esteve em contato com grandes intelectuais e desfruta ambientes de alta erudição. Findado este período retornou ao Rio de Janeiro (1837) onde passou a lecionar e ocupou a cadeira de pintura histórica. Nesta instituição atuou ainda como diretor, cargo que recebeu do antigo diretor Job Justino em 1854. Porto-Alegre devido à sua trajetória no estrangeiro tornou-se muito crítico e desde que voltara ao Brasil sofreu inúmeras críticas de seus colegas de Academia. Essas animosidades permaneceram no período em que foi diretor. Contudo, apesar do ambiente hostil, Porto-Alegre propôs mudanças no conteúdo programático - principalmente do curso de Arquitetura - e mudanças na estrutura física do prédio como a criação de uma galeria para exposições de obras e instalação da Pinacoteca.

A reformulação pedagógica estabelecida pela Reforma de 1855 descentralizou o ensino, retirando a formação profissional do aluno da dependência exclusiva de um único mestre - pulverizando o currículo em disciplinas autônomas com professores especializados -, o que exigiu uma maior capacitação e ampliação, do corpo docente. O ensino acadêmico passou a ser dividido em seções de pintura, escultura, arquitetura, música e ciências acessórias. (UZEDA, 2002, p.52)

Neste período, apesar das mudanças que aconteciam no ensino acadêmico, não encontramos o registro de mulheres na Instituição. Não havia vagas para discentes e nem docentes mulheres. “A rigor, a primeira instituição a inaugurar classes para mulheres foi o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, ainda em 1881. Porém, dirigia-se a um público específico: mulheres humildes, as quais auxiliariam no sustento da casa.” (SIMIONI, 2015, p. 94). Percebemos que mesmo com o incentivo a inserção das mulheres na pintura, este se dava a um público específico, e não era visto como um adereço cultural, mas sim como uma prática profissional ainda que limitada.

No Brasil, até os tempos da República, a Academia nacional - Escola Nacional de Belas Artes - não recebeu matrículas femininas. Não havia nas atas de fundação de 1826 nenhuma discriminação explícita quanto às mulheres; ainda assim, o fato de que elas não estivessem claramente mencionadas pode ter sido interpretado como um impeditivo formal. Foi apenas em 1892, quando se promulgou o Decreto n. 1.159, que as matrículas para o sexo feminino em todo o ensino superior passaram a ser previstas. Dizia o artigo 187: “É facultada a matrícula aos indivíduos do sexo feminino, para os quais haverá nas aulas lugar separado”. Após esse decreto, despontaram matrículas femininas na instituição. (SIMIONI, 2015, p.93)

Simioni destaca ainda, que o acesso tardio a uma formação acadêmica plena, contribuiu para o distanciamento dos temas históricos, considerados os mais importante nesse tipo de formação. “Assim, seguindo tendências mais gerais disseminadas no campo acadêmico brasileiro, as pintoras brasileiras se dedicaram predominantemente a gêneros como retrato, a paisagem, a natureza-morta e a pintura de gênero.” (SIMIONI, 2015, p. 95)

Em condições de dificuldades variadas, que se somam às enfrentadas pelas mulheres que almejavam a formação e a profissionalização como pintoras e escultoras, as aspirantes de outras vertentes artísticas tinham formação restrita ao pouco letramento ou ao estudo da música, visto como aprendizado apenas para o entretenimento social, preferivelmente realizado no âmbito doméstico. No entanto, poetas como Francisca Júlia, romancistas como Chrysanthème, jornalistas e teatrólogas como Josefina Álvares de Azevedo, cantoras líricas como Camilla Conceição, caricaturistas como Nair de Teffé, ou musicistas como Chiquinha Gonzaga e Lucília Guimarães Villa-Lobos, cada uma a seu modo, romperam os limites do que se considerava como uma educação necessária para o futuro promissor de uma mulher. Puderam, com perseverança e decisão, ocupar espaços de maior amplitude e visibilidade na sociedade e cultura brasileiras. (SIMIONI, 2015, p. 17)

1.3. Ensino Musical

A atividade musical foi exercida no Brasil desde a época colonial pelos Padres Jesuítas, como parte da doutrinação a qual foram submetidos os indígenas. A percepção que esses padres tiveram ao aportarem aqui, foi de que a sensibilidade artística dos nativos seria um facilitador no processo de catequese. Por isso, introduziram na liturgia das missas, melodias utilizadas pelos indígenas na tentativa de atraí-los através da similitude dos sons.

Principiando nesse contato, foi que as artes plásticas e musicais se desenvolveram no Brasil colonial, utilizadas majoritariamente para finalidades religiosas.

A música produzida na colônia era sobretudo sacra, pois o clero português foi o responsável pelo ensino musical no Brasil colonial. Poucas obras dos compositores dessa época chegaram, entretanto, até hoje, mas seguramente pode ser dito que a produção era intensa, enorme e de ótima qualidade. (PAOLA, 1998, p. 15)

Francisco Manoel da Silva nasceu no dia 21 de fevereiro de 1795 no Rio de Janeiro, tinha portanto 8 anos quando a Corte Portuguesa chegou ao Brasil. Estudou música com o Padre José Maurício Nunes Garcia e foi por este introduzido nas cerimônias religiosas na futura Capela Real. Atuou na Orquestra da Real Câmara, como primeiro Violoncelista e depois como Violinista, tocava ainda Piano e Órgão. Essa orquestra esteve ativa até a

abdicação de D. Pedro I, em 1831. Dadas as condições políticas do país este não era um momento favorável ao desenvolvimento das artes.

A Capela Real, outrora tão opulenta, decaiu a tal ponto que a dissolução da orquestra é decretada em 1831; por um almanaque de 1838 vemos seu efetivo, que antes se elevava a uma centena de músicos, entre cantores e instrumentistas, havia sido reduzido a 27, isto é, dois mestres de capela, dois organistas, 20 cantores e três instrumentistas. (HEITOR, 2016, p. 49)

Nesse período a música sacra estava em “completa degradação” (idem). Preocupado com a situação de seus colegas músicos e familiares dos mesmos, Francisco Manoel funda em 1833 a Sociedade de Música, que popularmente ficou conhecida como Sociedade Beneficente Musical e tinha como objetivo “prestar assistência aos artistas especializados, provendo auxílio aos músicos profissionais que pertencessem aos seus quadros”. (idem, p. 17 e 18)

Entre suas inquietações, dedicou tempo especial para requerer uma instituição que se encarregasse do Ensino Musical para as próximas gerações. Assim, apoiado pelo Governo Imperial, fundou em 13 de agosto de 1848 a primeira instituição formal de Ensino Musical no Brasil, intitulada de Imperial Conservatório de Música.

Conforme o Decreto nº 496 assinado em 21 de Janeiro de 1847 pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, Joaquim Marcelino de Brito, é por meio deste instituído as bases do Conservatório Imperial de Música e autorizado a retirada de duas loterias anuais por um período de oito anos que, desde de 27 de novembro de 1841 já tinham sido aprovadas por meio do Decreto nº238.

Assim temos expresso no art. 1º do Decreto nº496 de 1847 os objetivos almejados com a criação do Conservatório de Música.

Terá por fim não só instruir na Arte de Música ás pessoas de ambos os sexos, que a ma quizerem dedicar-se, mas tambem formar Artistas, que possão satisfazer ás exigencias do Culto, do Theatro. (p.2)

Logo de início, percebemos a intenção de que o Conservatório servisse como local para instrução de ambos os sexos e que além do ensino da Arte da Música, os alunos pudessem ainda atuar de maneira satisfatória tanto no Culto como no Teatro. Este primeiro artigo do decreto, se analisado unicamente o texto, nos levaria a crer que as funções musicais profissionais eram aceitas tanto para homens como para as mulheres. Todavia, segue-se o texto do Decreto com o segundo artigo estabelecendo as disciplinas que deveriam ser ministradas e neste particular temos disciplinas específicas para o sexo feminino e para o

sexo masculino, o que aparentemente separava os conhecimentos. A disciplina destinada às mulheres aparece nomeada como um resumo de outras duas disciplinas, certamente destinadas aos homens, conforme a imagem abaixo.

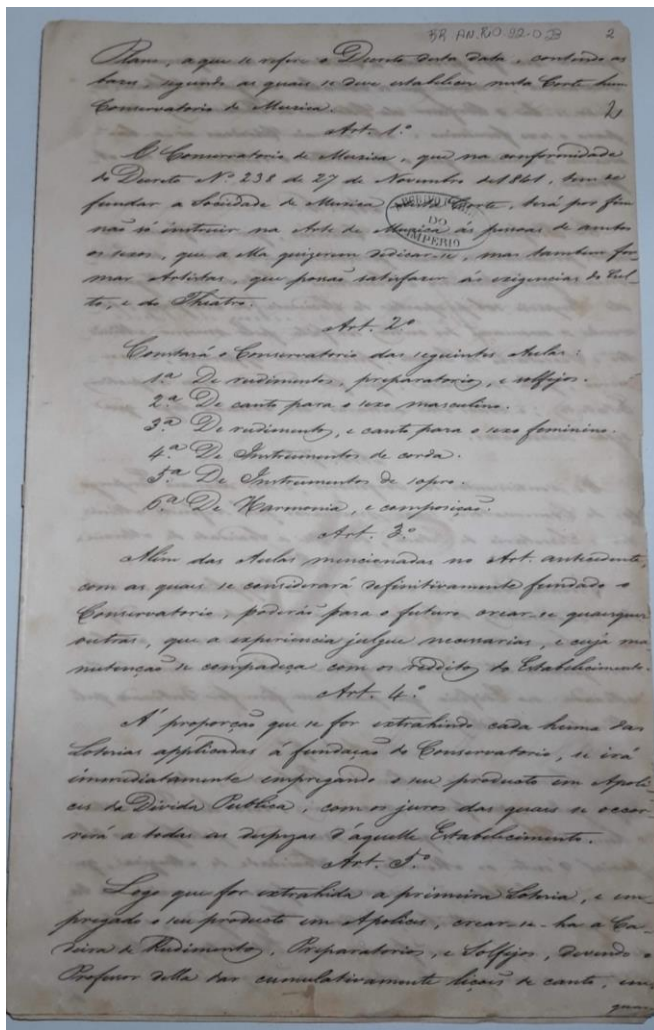


Figura 1: Página 2 Decreto nº496/1847. Coleção Decretos do Executivo - Período Imperial (BR AN Rio 22.0.2B). Acervo: Arquivo Nacional (RJ).

A instituição apresenta a abertura de seis aulas para o início das atividades do Conservatório, sendo elas: Rudimentos, preparatórios e solfejos; Canto para o sexo masculino; Rudimentos e canto para o sexo feminino; Instrumentos de corda; Instrumentos de sopro; Harmonia e composição.

A partir destes dados formulamos duas suposições. A primeira seria, conforme a sugestão dos nomes das aulas, de que os conteúdos dessas disciplinas também eram diferenciados. Por se tratar do ensino para mulheres, que em sua grande maioria eram de famílias nobres e que não necessitavam trabalhar para seu sustento, é possível que houvesse

essa supressão de conteúdos por motivos expressamente circunstanciais que envolveriam os papéis sociais dos gêneros no Brasil do século XIX.

Por outro lado, uma segunda hipótese - igualmente viável - seria que para resguardar a integridade física e moral das jovens que adentrassem à instituição, as turmas deveriam ser separadas, haja vista as regras do decoro e recato feminino não permitirem que as jovens frequentassem locais públicos desacompanhadas de um responsável. Dessa forma, para suprir a demanda social e devido a limitação de recursos, as disciplinas foram unidas criando uma turma que atendesse esses requisitos.

Nesse particular, temos a interpretação de Luiz Heitor no tocante a este quesito: “6) Princípios de música e canto para moças (devendo esse professor “lecionar em qualquer lugar ou estabelecimento público”, uma vez que a modéstia contemporânea não permitia que as jovens brasileiras se expusessem ao risco da coeducação ...).” (HEITOR, 2016, p.55)

O Conservatório nasce como uma Instituição particular, estabelecida pela Sociedade de Música, que receberia incentivo do Governo nos seus primeiros anos para entrar em funcionamento e beneficiar a sociedade. A inauguração do Conservatório, aconteceu no Salão do andar térreo do Museu Nacional, em 13 de agosto de 1848, com a presença do Ministro do Império Conselheiro José Pedro Dias de Carvalho, juntamente a outras autoridades civis e militares.

Devido aos atrasos do Governo no repasse dos provimentos, “os relatórios anuais de 1848 a 1852 mostram inúmeras dificuldades, dentre as quais o atraso para a implementação da disciplina de Rudimentos e Canto Feminino”, que só foi instalada em 10 de novembro de 1853, regida por Francisco Manuel, no Colégio de Santa Teresa, da Sociedade Amante da Instrução. Apesar do prestígio crescente de Francisco Manuel a situação do Conservatório piorava, foi então que o Imperador D. Pedro II interferiu, colocando o Conservatório sob o regime direto do Governo.

Assim, em 23 de setembro de 1854, através do Decreto nº 805, o Imperial Conservatório de Música foi anexado à Academia de Belas Artes, constituindo a 5ª seção desta Instituição que a saber, já possuía os cursos de Arquitetura, Escultura, Pintura e Ciências.

Em 23 de janeiro de 1855, é instituído por meio do Decreto nº1542 uma nova estrutura de organização do Conservatório. A imagem abaixo mostra a segunda página do documento, na qual podemos visualizar o primeiro artigo mantendo a antiga estrutura com a proposta de

ensino para ambos os sexos e a partir do segundo artigo uma mudança na grade de disciplinas. Há ainda, na nomenclatura das disciplinas, uma equivalência das disciplinas destinadas aos homens e às mulheres.

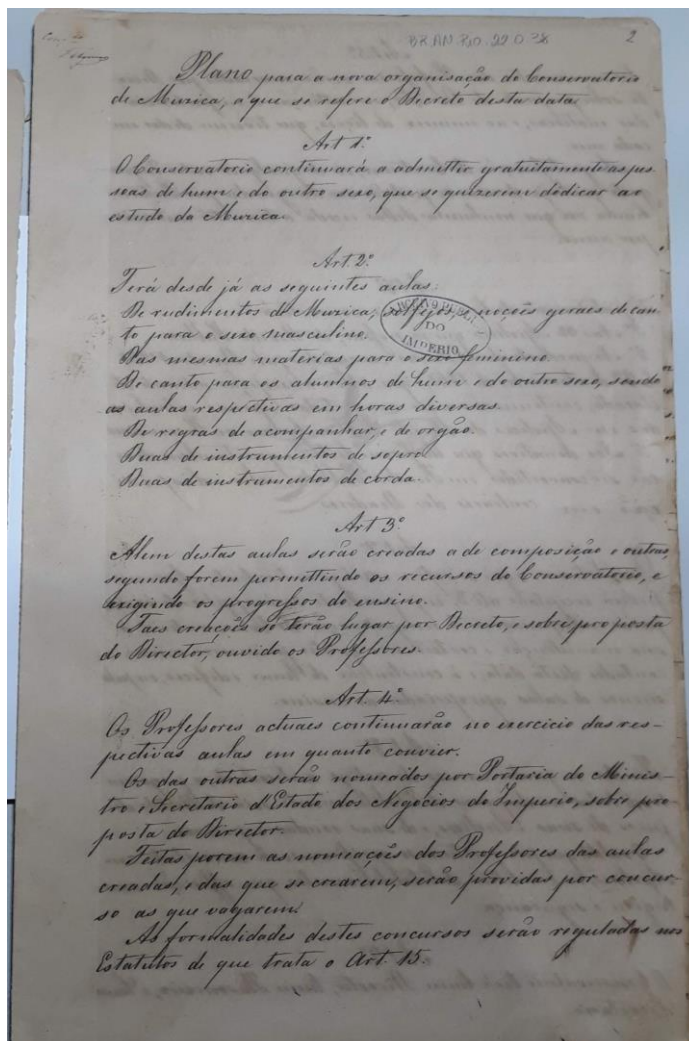


Figura 2: Página 2 do Decreto nº 1542/1855. Coleção Decretos do Executivo - Período Imperial (BR AN Rio 22.0.38). Acervo do Arquivo Nacional (RJ).

Entre as medidas admitidas pela nova administração, temos a ampliação do número de cadeiras, que deveriam ser providas a partir de então por regime de concurso; a criação do pensionato artístico na Europa, para os alunos que mais se destacassem; a mudança física da sede, sendo retirada do prédio do Museu Nacional para compor o prédio da Academia de Belas Artes.

A instalação do Conservatório de música nas dependências da Academia de Belas Artes foi comemorada em cerimônia solene, contando com a presença do Imperador D. Pedro II e família, do Ministro do Império, de altas autoridades, professores e alunos. Nesta ocasião,

o Diretor proferiu breve discurso seguido da apresentação de uma pequena orquestra formada pelos alunos do Conservatório, “dos quais 40 meninas e 60 meninos, constituíram uma pequena orquestra, cuja execução foi elogiada na imprensa” (PAOLA, 1998 p.32).

O expressivo número de alunas demonstra que, assim como estabelecido nas bases do Conservatório, a instituição apesar das dificuldades, mantinha o compromisso com a instrução feminina.

Após esse ato, o Diretor conseguiu a extração da 5ª loteria em 14 de março 1856. A partir de então, a preocupação passou a ser a aquisição de um prédio para situar a sede do Conservatório. Em 1857, foi autorizado pelo Ministro do Império Luiz Pedreira do Couto Ferraz - Visconde do Bom Retiro – a compra de um prédio próximo a Aiba, a casa 72 da Rua da Lampadosa, posteriormente foi autorizada a compra de outras duas casas na mesma rua. “As obras de construção do edifício sede para o conservatório tiveram início, em 15 de março de 1863, com o lançamento da pedra fundamental na rua Luiz de Camões, antiga rua da Lampadosa, com a presença de SS. MM. Imperiais e das princesas”. (PAOLA, 1998, p.34).

Apesar das dificuldades materiais, um golpe que abalou verdadeiramente o Conservatório foi “a perda em poucos anos de ilustres figuras de mestres que pertenciam aos seus quadros”. O falecimento de João Scaramella (cadeira de flauta) em 14 de março de 1857, vítima de cóleras-morbos. Em julho de 1959 o falecimento do 1º secretário, Francisco da Motta. Em agosto de 1860, faleceu Joaquim Giannini, professor das Regras de Acompanhar no Órgão e Contraponto. Em 16 de novembro 1860 o falecimento de Dyonísio Veiga, professor de rudimentos e solfejo para o sexo masculino. Em dezembro 1865, faleceu Francisco Manoel da Silva, aos 70 anos de idade, vítima de tuberculose na laringe.

Após o falecimento do idealizador do projeto do Conservatório, as autoridades imperiais deram prosseguimento à construção da nova sede, sendo a obra concluída em 1872, sob a fiscalização do Sr. Conselheiro Bittencourt da Silva, e inaugurada oficialmente com um concerto vocal e instrumental em 9 de janeiro do referido ano.

A direção do Conservatório ficou a cargo do Conselheiro Dr. Thomás Gomes dos Santos, de 1866 à 1874. O ensino foi ampliado para as disciplinas de: Rudimentos de música, solfejo coletivo e individual e noções de canto, para o sexo masculino; Idem para o sexo feminino; Canto; Piano (estudo de teclado, exercícios graduados, peças fáceis); Piano (peças difíceis); Flauta; Clarinete; Rabeca; Violoncello e Contrabaixo; Trompa e outros instrumentos de metal; Regras de harmonia e Harmonias e acompanhamentos práticos.

Foram ainda diretores do Conservatório o Conselheiro Antônio Nicolau Tolentino e o bacharel Ernesto Gomes Moreira Maia. Esse último permaneceu até a extinção e posterior substituição da condição do Conservatório junto ao novo Governo.

A atividade musical era intensa no Império, não somente pelo Conservatório de Música, mas como vemos nos documentos oficiais do Governo, há o registro de relatórios de atividades anuais de outras instituições que foram repassados da Biblioteca do Imperador para a Biblioteca Nacional. Constam na lista, conforme as imagens abaixo, na seção de Instrução Pública a presença do Lyceu de Artes e Offícios de Maceió atuante, pela data do relatório, em 1884 e o Lyceu de Artes e Offícios do Rio de Janeiro em atividade nos anos de 1878, 1879, 1880, 1882, 1883 e 1884. Dados observados respectivamente nas páginas 44 e 45 do documento.

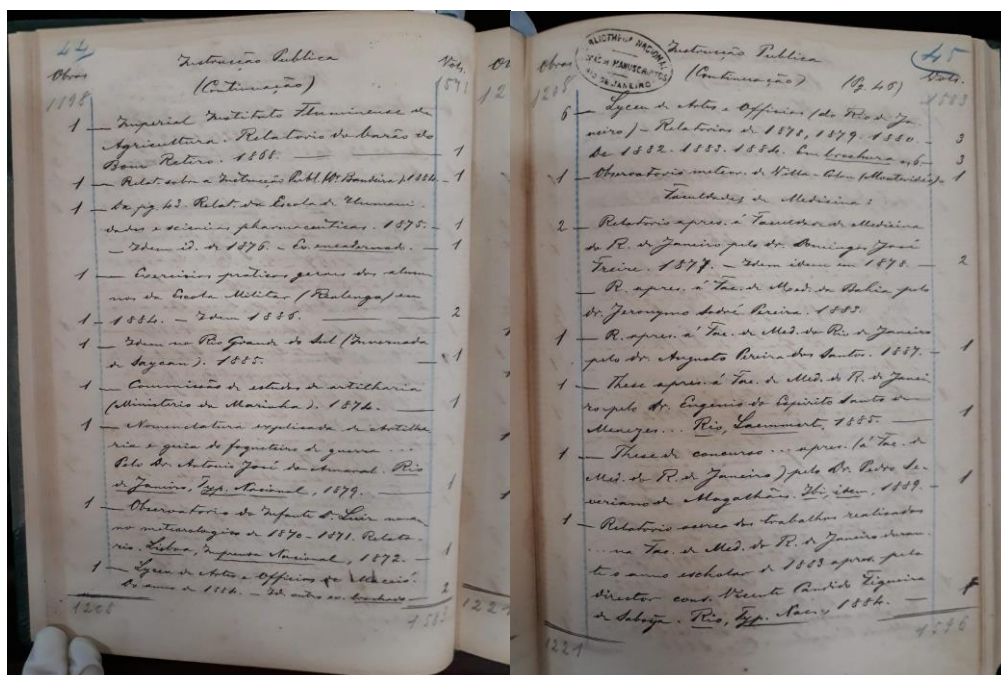


Figura 3: Páginas 44 e 45 da lista de documentos entregue à BN - Coleção Imperatriz Leopoldina.

Encontramos também os relatórios da Academia Imperial de Bellas Artes (p.41) e do Imperial Conservatório de Música (p.42), nos quais foram registrados ainda, outros formatos de documentos que foram repassados à Biblioteca Nacional, dentre os quais 877 eram obras musicais e estão listadas pela forma musical na figura abaixo:

Musicas:

<i>Notas emendadas</i>	200
<i>Brochuras volumosas</i>	63
<i>Obras de Alzant (Brochuras)</i>	15
<i>Em fascetas:</i>	
1 (<i>Sonatas de Dussek</i>)	1
1 (<i>idem do mesmo compositor</i>)	1
1 (<i>Sonatina de Beethoven</i>)	1
1 (<i>Obras de Marco Portogallo</i>)	1
1 (<i>Musicas diversas</i>)	1
1 (<i>Der Bergsteiger von A. T. Müller</i>)	1
1 (<i>Non so Herr Dupont</i>)	1
1 (<i>Prontis brilhantes de Ch. Czerny</i>)	1
2 (<i>Sonata by Leopoldo Hozeluch</i>)	2
1 (<i>Ultimos momentos da rainha de Portugal</i>)	1
1 (<i>O Tigaro. Publicação musical</i>)	1
1 (<i>Concerto para piano por Leopoldo Hozeluch</i>)	1
1 (<i>Sonatas G. de Clementi</i>)	23
<i>Aulas</i>	561
<i>Outras obras e fasciculos</i>	877

Figura 4: Lista de Obras Musicais - Coleção Imperatriz Leopoldina.

Leopoldo Américo Miguez, nascido em Niterói (Rio de Janeiro) no dia 9 de setembro de 1850, filho de pai espanhol e mãe brasileira, passa a viver na Europa ainda criança e inicia seus estudos musicais, em Portugal. No início da juventude, devido à instabilidade financeira da vida artística, seu pai prepara-o para a carreira comercial. Aos 21 anos, retorna para o Brasil com a família e começa a trabalhar como guarda-livros na Casa Dantas, conciliando este trabalho com cordoaria e ferragens.

Leopoldo Miguez casa-se com d. Alice Dantas, filha de seu chefe, que entre outras virtudes era excelente pianista. Encontra nessa união a força que o impulsionaria novamente à vida artística.

Apoiado nessa companheira compreensiva, que o estimulava a prosseguir na orientação reclamada pelos seus mais íntimos pendores, o antigo guarda-livros vai converter-se no artista cuja figura excepcional domina a vida musical brasileira nos dois últimos decênios do século XIX. (HEITOR, 2016, p.98)

Em 1878, abandona os negócios de seu sogro e funda juntamente com Arthur Napoleão a firma Arthur Napoleão & Miguez, empresa de edição musical e instrumentos musicais que foi muito afamada. Miguez realizou outros trabalhos musicais, como instrumentista, compositor e maestro, contudo, ficou conhecido até nossos dias pelo grandioso trabalho realizado no Instituto Nacional de Música.

Instaurada a República, o Chefe de Governo Provisório, Marechal Deodoro da Fonseca tomou conhecimento de um documento na forma de Decreto Imperial, que não havia sido numerado, expedido, publicado e nem executado, contendo a proposta de tornar o Conservatório de Música independente da Academia de Belas Artes. Por conselho do crítico musical José Rodrigues Barbosa, resolve dar prosseguimento a proposta. Para tal, reuniu em 30 de novembro de 1889 uma comissão composta por José Rodrigues Barbosa, Leopoldo Miguez, Alfredo Bevilacqua, Rodolpho Bernardelli e Rodolpho Amoedo com a finalidade de discutirem a proposta. A partir desta reunião a comissão foi dividida em duas, uma para cuidar dos assuntos do Conservatório com os três primeiros integrantes e outra para assuntos da Academia com os dois últimos. (PAOLA, 1998, p.39)

Sobre a reforma do Conservatório foi relator do projeto o maestro Leopoldo Miguez. Após a elaboração do projeto apresentou-o ao ministro, que por sua vez levou-o a sanção do Chefe de Governo Provisório. Dessa forma, em 12 de janeiro de 1890 ficou estabelecido pelo Decreto nº143 a extinção do Conservatório de música anexo a Academia de Belas Artes, e a criação do Instituto Nacional de Música. Leopoldo Miguez passou à direção do Instituto Nacional de Música em 18 de janeiro de 1890 e sua gestão se estendeu até 06 de setembro de 1902, data de sua morte.

Leopoldo Miguez ganhou um concurso que destinava-se a escolher um hino oficial da República. Posteriormente, o Marechal Deodoro da Fonseca designa a obra como Hino à Proclamação da República, permanecendo como hino nacional a composição de Francisco Manuel da Silva. Com o prêmio recebido, Miguez mandou trazer da Alemanha um Órgão Wilhelm Sauer de Frankfurt-on-Oder, o qual foi doado ao Instituto Nacional de Música. Em relatório ao Ministro, informa as dimensões do instrumento: “Este órgão, que mede 7 metros de largo or 4 m,60 de fundo e 10 m,50 de alto, ocupará quase toda a parede do fundo do salão e poderá ser mostrado como uma obra de arte.” (PAOLA, 1998, p.43)

Para tal, foram feitas as modificações necessárias na estrutura do prédio, como a construção de um salão com capacidade para mil ouvintes e o uso de energia elétrica, com o

fim de garantirem a longevidade do instrumento. A recepção do instrumento foi vista com entusiasmo pela comunidade artística, Miguez relata:

Logo que começaram as obras, procurou-me o diretor daquela repartição o nosso grande escultor Rodolpho Bernardelli, e em seu nome e no dos distintos artistas que formam o corpo docente daquela Escola, me declarou que a Escola de Bellas Artes tomava a seu cargo a decoração interior do salão de concertos do Instituto, provando por esta forma a solidariedade que une em fraternal amizade os artistas brasileiros. (PAOLA, 1998, p.44)

O órgão foi instalado num “belo salão de concertos, com capacidade para mil ouvintes, excelentes condições de acústica e artística cúpula projetada pelo arquiteto italiano Sante Bucciarelli e decorada pelo pintor brasileiro Henrique Bernardelli.” (HEITOR, 2016, p. 103).

Além das modificações físicas, vieram as modificações na estrutura do ensino, sendo reestruturado tanto o formato do estabelecimento como a grade de disciplinas ofertadas. No projeto apresentado ao Governo foi proposta a seguinte estrutura:

“Art. 2º. O ensino divide-se em cinco secções, a saber:

- I. Secção elementar: 1º, curso de solfejo; 2º, curso de teclado.
- II. Secção vocal – curso de canto
- III. Secção instrumental: 1º, piano; 2º, harpa; 3º, órgão; 4º, violino e violetta; 5º, violoncelo; 6º, contrabaixo; 7º, flauta e congeneres; 8º, oboé, fagote e congeneres; 9º, clarineta e congeneres; 10º trompa, trombeta, trombone e congeneres.
- IV. Secção preparatória e complementar de composição: 1º, curso de harmonia e acompanhamento, contraponto e fuga; 2º, curso de composição e instrumentação.
- V. Secção literária: curso de história e estética da música.”
(PAOLA, 1998, p.39)

Em 1895, viajou ainda o diretor Leopoldo Miguez para a Europa, onde visitou os conservatórios da França, Bélgica, Alemanha e Itália “colhendo sugestões para o estabelecimento que dirigia. Aproveitou a viagem para adquirir ótimo instrumental para a orquestra do instituto e aparelhos para o Gabinete de Acústica”. (HEITOR, 2016, p.103)

CAPÍTULO 2 - MULHER MUSICISTA NO BRASIL - SÉCULO XIX

2. Mulher musicista no Brasil - Século XIX

A investigação sobre as mulheres musicistas neste trabalho, inicia-se pela contextualização social da arte no Brasil do século XIX, na tentativa de resgatar o ambiente no qual foram produzidas as obras de arte e as funções sociais dessas mulheres. De maneira geral, partimos de um contexto mais abrangente afinando-o para um ambiente mais específico.

Desta forma temos, o contexto social da arte no Brasil (séc. XIX) à medida que apresenta, não-somente as influências estrangeiras nas artes, mas também os esforços em institucionalizar oficialmente os estudos artísticos, através da criação de institutos como a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios posteriormente transformada na Academia Imperial de Belas Artes (Aiba) e do Imperial Conservatório de Música.

Dentro do universo artístico, estreitamos o tema na busca pelo objeto de estudo - mulheres musicistas. Assim, segue-se o segundo capítulo tratando do universo musical no Brasil do século XIX. Neste capítulo, buscou-se elucidar a presença de mulheres que atuaram neste cenário. Neste particular temos, que através do contato com um Retrato de Francisco Manuel ditando o Hino Nacional à duas jovens musicistas, dada a importância musical e política tanto da figura do maestro Francisco Manuel quanto do acontecimento - audição do hino nacional -, despertou-se a busca por nomes e pelo universo musical destas mulheres. Através do contato com outras fontes pudemos elencar alguns nomes de mulheres musicistas que atuaram no Brasil nas mais diversas funções musicais.

Estas mulheres, por estarem inseridas num sistema patriarcal, foram ao longo do século XIX, vivenciando os deslocamentos das fronteiras limitadoras do fazer artístico feminino.

Temos que lembrar que as camadas sociais influenciaram decisivamente o contato e os tipos de experiências destas musicistas. Assim, quanto maior a condição financeira e o prestígio da família, maiores eram as garantias da prática de alguma atividade musical, logo, o inverso funcionava como mais uma barreira para a realização das práticas artísticas. Desse modo, vemos uma profunda ligação dos fazeres musicais femininos delineados pelas funções sociais as quais as mulheres estavam submetidas. As funções musicais estabelecidas neste trabalho - Amadora, Professora, Concertista - são percebidas através desta relação com as funções sociais.

Assim sendo, iniciamos o segundo capítulo com as mulheres musicistas da nobreza, principiando pelas Imperatrizes. Tendo em vista que a educação a qual eram submetidas

seguia o padrão Real europeu, que previa entre outras atividades o ensino de música, respeitando claro, os limites de exposição ao espaço público apropriados às mulheres, o que significava que muitas destas atividades seriam desenvolvidas no domicílio. Embora estas mulheres formassem o mais alto estrato social, devemos lembrar que a prática musical era vista como um adereço cultural e um passatempo útil, que garantia erudição na formação das mulheres.

As personagens tratadas neste item foram: Imperatriz Leopoldina, a primeira imperatriz importada para o Brasil, arquiduquesa da Áustria, foi a primeira esposa de D. Pedro I, possuía alargado conhecimento musical e era excelente pianista; Imperatriz Teresa Cristina, princesa da Casa de Bourbon Duas Sicílias, contraiu matrimônio com o Imperador D. Pedro II, possuía primorosa formação artística e musical (pianista) e temperamento dócil; a terceira monarca escolhida foi a Princesa Isabel do Brasil, filha de D. Pedro II e Teresa Cristina, recebeu distinta educação que lhe prepararia para conduzir o trono, já que o falecimento de seus irmãos a colocaram na linha sucessória, paralelo aos estudos de política e afins recebia instruções com relação aos afazeres domésticos, entre eles o estudo musical no qual desenvolveu suas habilidades ao piano.

Ainda no item amadoras, seguimos com mulheres da alta burguesia que adotaram o ensino musical como parte de sua educação, na busca por agregar valores culturais eruditos a estas mulheres e confirmar o status social da família. Nessa perspectiva temos o surgimento e fortalecimento da música de salões, que garantia o entretenimento das mulheres das camadas mais altas. Paralelamente a isto, fortalecia-se no Brasil o gênero lírico através da ópera. Para satisfazer o desejo de algumas mulheres da alta burguesia de atuar no teatro musical (mais adiante falaremos das motivações que afastavam as mulheres deste ambiente), foram criadas as sociedades musicais, que eram clubes musicais fechados, na qual grandes salões eram alugados para as mulheres da alta burguesia executarem repertório majoritariamente operístico com maior segurança e decoro, uma espécie de extensão dos salões domésticos.

A partir de então, já era avançado o processo de institucionalização do ensino musical, o que facilitou a adesão dessas práticas educacionais por um grupo mais abrangente de mulheres. Nos Relatórios do Imperial Conservatório de Música, posterior Instituto Nacional de Música, enviados ao Governo, são demonstrados expressivos números de matrículas, frequências e aprovações de mulheres. A intensa procura de mulheres por vagas motivou o surgimento de uma outra função musical - a professora.

Em primeiro lugar as regras do decoro não permitiam que mulheres estivessem desacompanhadas em ambientes públicos, por esse motivo a sociedade entendia a coeducação (homens e mulheres na mesma turma) como um risco para as moças de boa educação. Na tentativa de propor soluções para este problema, foram criadas turmas femininas que enfrentaram, entre outras dificuldades, a falta de locais adequados para a realização das aulas. Essa situação abriu margem para posteriormente serem contratadas professoras para a Instituição. A primeira professora do Imperial Conservatório de Música foi contratada em 1848, a jovem Leonor Tolentino de Castro.

Existiam ainda as professoras de música itinerantes, mulheres que no exercício da profissão de musicista, ministravam ainda aulas em suas residências, ou conforme a preferência, na residência dos alunos. Essas aulas eram destinadas às meninas que, por motivos já citados, a família preferia não expor ao risco da coeducação.

Ambas as categorias de professoras, se justificavam pela necessidade de remuneração, já que em sua grande maioria se tratavam de mulheres com poucos recursos; algumas exceções se davam pelo contato com tendências internacionais revolucionárias que pregavam a emancipação feminina, nesse ponto entendida como o reconhecimento e profissionalização das mulheres musicistas. Temos portanto como exemplo deste último caso a citação de Freire (2012) no que diz respeito ao desejo e a inserção das mulheres das classes mais altas no mercado de trabalho musical.

É interessante, também, citar o anúncio publicado por essa mesma Condessa, oferecendo aulas de música no Jornal do Commercio de 6 de setembro de 1863: “A Condessa Rozwadowska continua a lecionar piano e canto; recados na casa do Sr. Felippone, rua do Ouvidor n. 101.” A condição nobre da anunciante, que é também compositora, paralelamente a muitos outros anúncios de aulas particulares de música publicados por mulheres, revela a importância desse mercado e exemplifica a gradativa entrada da mulher de condição social mais “alta” no mercado de trabalho. (FREIRE, ZECCA; PENELLO, 2012)

Entre as musicistas concertistas destacamos as cantoras de ópera, que em sua grande maioria eram estrangeiras, geralmente italianas, e compositoras que apesar das dificuldades para terem seus trabalhos reconhecidos, foram numerosas em produções para os salões e outros ambientes. Dentre as compositoras não poderíamos deixar de citar Francisca Gonzaga, uma das musicistas brasileiras mais reconhecida no século XIX.

2.1. Amadora

Simioni (2015) apresenta, como um dos aspectos decisivos para a exclusão das mulheres da história das artes, o modo como foram classificadas pelos críticos da época - Amadoras. Esse rótulo era usado para identificar os trabalhos artísticos de mulheres no século XIX. “O termo trazia conotações negativas: a ideia de um passatempo erudito em oposição ao trabalho árduo frivolidades; ausência de profissionalismo e desconhecimento técnico.” (p.91)

Um homem, nesse contexto, chamado de amador significava que este era um apreciador qualificado. O termo não era usado para produtores ou artistas homens. “Assim, tratava-se de um termo sexuado e relacional, que tinha como contraponto a noção de artista, conjugada sempre no masculino.” (p.91)

O grupo das musicistas Amadoras parte da Nobreza Imperial, que trouxe consigo os valores europeus da boa educação para as mulheres, como forma de distinção social e valorização da figura feminina para o casamento.

2.1.1 Imperatriz Leopoldina

Maria Leopoldina da Áustria (Carolina Josefa Francisca Fernanda de Habsburgo-Lorena) nascida em Viena em 22 de janeiro de 1797, filha do Imperador Francisco I da Áustria e de sua segunda esposa Maria Teresa das Duas Sicílias. Arquiduquesa da Áustria, recebeu em sua infância e adolescência educação distinta, com a finalidade de lhe preparar para reinar. Órfã aos 10 anos, Leopoldina foi educada por Maria Ludovica, terceira esposa e prima de seu pai.

Como parte de sua educação, os arquidukes da Casa Habsburgo-Lorena estudavam leitura e escrita em alemão, francês, italiano e num nível mais avançado latim, inglês e grego; estudavam ainda dança, desenho, pintura, história, geografia e música. Conduzida a semelhança de seu pai, Leopoldina mostrou desde cedo inclinação para o estudo das Ciências.

Jovem de educação esmerada e dedicadíssima ao estudo das ciências, foi influenciada fortemente pelo pai, homem culto e religioso, grande apreciador da mineralogia, botânica e zoologia. Enquanto a mãe, apreciadora da música e do canto, promovia festas familiares ao som da pequena orquestra composta por ela (mãe) ao violão ou violoncelo, o pai e

os filhos ao violino ou piano. (MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, 2016, p.12)

Dada a natureza deste trabalho, iremos nos concentrar no aspecto artístico da vida da Imperatriz Leopoldina, e suas contribuições para a música.

Viena no ano do nascimento da Arquiduquesa, “era considerada a capital europeia da música, berço do estilo clássico”. (p.149) Leopoldina teve como professor de piano Leopold Kazeluch (1754-1818), “sucessor de Mozart no posto de ‘Compositor da Câmara Imperial’ e, como tal, incumbido da educação musical dos príncipes”. (LANZELOTTE, 2016, p.150) Rígido professor, Kozeluch dedicou à discipula três concertos para piano e orquestra.

Casou-se com D. Pedro I e tornou-se Imperatriz Consorte do Império do Brasil. Na viagem para o Brasil, trouxe sua coleção de partituras, que hoje integram a Coleção Teresa Cristina Maria da Biblioteca Nacional (RJ).

A coleção de partituras que a princesa trouxe na bagagem surpreende pela abrangência e qualidade, incluindo extensas coleções de sonatas para piano de Haydn, Mozart e Beethoven, além de partituras de compositores populares na época, como Kozeluch. Alguns volumes primam pela encadernação sofisticada, com lombadas gravadas e bordas das páginas em ouro. (LANZELOTTE, 2016, p. 151)

Aportando no Rio de Janeiro, em 5 de novembro de 1817, foi conduzida à Capela Real e recepcionada pelo *Te Deum Laudamus* de Marcos Portugal (1764-1830) o principal compositor da Corte. A princesa encontra no Rio um conterrâneo, o músico austríaco Sigismund Neukomm (1778-1858) que tinha aqui chegado um ano antes.

Em carta ao colega Joseph Leopold Eybler (1765-1846), Sigismund Neukomm relata:

Como eu cuidadosamente evitei comparecer à apresentação de gala para a corte, foi apenas ontem que pude apresentar meus respeitos à nossa honorável princesa. O príncipe herdeiro me fez a honra de me apresentar ele mesmo a ela, e ela me recebeu com a condescendência e a bondade típicas de sua família. (...) Sua Alteza me fez a honra de tocar uma sonata de Mozart, depois eu improvisei, após o que ela tocou comigo uma sonata a quatro mãos, novamente de Mozart. (LANZELOTTE, 2016, p. 153)

Neukomm compôs uma série de obras para homenagear Leopoldina entre elas a *Missa Sancti Leopoldi*, *6 variações sobre um tema de Kozeluch para pianoforte com acompanhamento de violoncelo*, e *Marcha para a grande Orquestra Militar*, com transcrição para pianoforte a quatro mãos. (p. 155)

As festividades pela chegada da princesa continuaram, sempre com muita música. Dois dias após a chegada, o Conde d’Eltez, embaixador da Áustria junto ao Reino de Portugal, promoveu na Quinta da Boa Vista uma serenata. O programa iniciou com uma

sinfonia composta por Ignácio de Freitas, seguida por árias cantadas pelo Príncipe Real e Princesas D. Maria Thereza e Infanta D. Izabel Maria, os músicos da Real Câmara finalizaram a apresentação com um Drama intitulado *Augurio de Felicitá* e um Elogio italiano, arranjados por Marcos Portugal.

Ainda em comemoração, em 8 de novembro de 1817, o Coronel Fernando José de Almeida proprietário do Real Teatro de S. João ofereceu uma ópera gratuita, na qual foi apresentada a estreia brasileira de *Merope* ópera de 1804 de Marcos Portugal.

A convivência entre Leopoldina e o esposo foi marcada pela música, pois como nos conta a história, D. Pedro I era um apaixonado pelas artes e tocava vários instrumentos musicais. Em cartas à seus irmãos, Leopoldina expõe:

Ocupo-me especialmente muito com a música que meu esposo ama apaixonadamente, pois para ele tudo tem que ir com impetuosidade, sendo de natureza muito viva.

A 1 hora estudo com meu esposo piano; ele toca viola e violoncelo, pois toca todos os instrumentos, tanto os de corda como os de sopro; talento igual para a música e todos os estudos, como ele possui ainda não tenho visto.

Acompanho-o ao piano e desta maneira tenho a satisfação de sempre estar perto de sua querida pessoa. (p.155)

Apesar da grande recepção, Leopoldina não possuía muitas liberdades, ficando quase que exclusivamente restrita ao ambiente doméstico. Escreve, em carta à sua irmã que aqui não possuía autorização nem para frequentar ao teatro.

Com o nascimento dos filhos, Leopoldina dedica-se a educação dos mesmos. Em carta à Maria Luísa em 30 de setembro de 1824, a Imperatriz pede que a irmã lhe envie materiais para a educação das crianças.

Dar-me-ias uma grande alegria se me enviasses livros infantis e jogos, pois aqui nesta verdadeira selva, que ainda está no tempo de antes da destruição da Babilônia (e pode ser chamada, com justiça de uma nova Babilônia e de Torre de Babel!!!) estamos privados dos mais simples recursos e a todo momento me arrependo de ter deixado meus livros infantis para trás. (p.164)

Na Coleção Imperatriz Leopoldina da Biblioteca Nacional (RJ) constam algumas listas de materiais que a Imperatriz solicitava. Entre eles, livros cadernos de música, entre outros. Entre o legado musical deixado por ela temos, entre outros, as partituras que foram doadas à Biblioteca Nacional (RJ) integrando a Coleção Teresa Cristina, e catalogadas por Mercedes Reis Pequeno em 1952.

2.1.2 Imperatriz Teresa Cristina

A princesa Teresa Cristina, nascida em 14 de março de 1822 na cidade de Nápoles (Itália) era filha do então Príncipe Francisco de Bourbon-Duas-Sicílias e da Princesa Maria Isabel de Bourbon y Bourbon. Seu nome completo era Princesa Teresa Cristina Maria Giuseppa Gasparre Baltassare Melchiore Gennara Rosalia Lucia Francesca d'Assisi Elisabetta Francesca di Padova Donata Bonosa Andrea d'avelino Rita Liutgarda Geltruda Venancia Taddea Spiridione Rocca Matilde de Bourbon Das Duas-Sicílias.

Camargo (2017) afirma que frente aos dados das outras Imperatrizes, Teresa Cristina foi silenciada e escondida à sombra do marido - o Imperador D. Pedro II - devido aos poucos registros que se encontram sobre ela. Membro da Família Real Italiana, a princesa recebeu a educação comum a todas as mulheres do seu estrato social no oitocentos. Ele diz: “ Teve uma educação como todas as mulheres nobres da época, baseada nas belas artes, música, canto, bordado, francês e religião. Ademais, adorava estudar a cultura clássica, principalmente a arqueologia sobre Pompéia.” (p.10)

Culta e excessivamente devota dos preceitos da Igreja, cresceu tímida, calada e reservada ao espaço doméstico que lhe fora destinado.

O casamento entre a Princesa e o Imperador D. Pedro II foi realizado por procuração, chegando ao Brasil a já então Imperatriz Consorte D. Teresa Cristina do Brasil em 3 de setembro de 1843. Os registros apontam que a imperatriz não possuía beleza física, contudo, era dona de grandes qualidades morais que depois foram enaltecidas pelo Imperador.

No aspecto artístico, Del Priori (2018, p. 167) destaca as qualidades artísticas da Imperatriz ao dizer: “Graça? Pouca. Só a voz de contralto que exercitava em pequenos trechos de óperas italianas e a facilidade com que se acompanhava ao piano”.

É importante compreender que a terra natal de Teresa Cristina é um lugar embebido da cultura erudita, sobretudo nos campos do pensamento, da pesquisa e da expressão artística, além de ser uma das cidades europeias mais avançadas no século XVIII. Os Bourbons, dentre outras iniciativas, empenharam-se na escavação dos materiais arqueológicos de Herculano e Pompéia, cujos achados foram enriquecendo o acervo do Real Museo Borbonico de Nápoles. (CAMARGO, 2017, p. 14)

A Itália, berço da Ópera e lugar de grande efervescência cultural, foi o cenário no qual a Imperatriz fora educada. Sua presteza musical superava em muito as habilidades do marido.

Dedicou-se principalmente aos deveres de esposa e mãe, não se envolvendo diretamente em decisões políticas. Por isso, ficou conhecida como mãe de todos os

brasileiros, pois, não hesitava em fazer caridade e ajudar aos que lhe procuravam em busca de auxílio. Facilitou o trânsito entre italianos e brasileiros, tanto enviando brasileiros para estudarem na Europa como facilitando a imigração de italianos. Nesse ponto, destacamos a grande contribuição ao cenário artístico, pois possibilitou a vinda de diversos profissionais entre eles vários artistas. Sobre o incentivo aos estudantes, Camargo (2017) diz:

Apesar de representar um modelo do comportamento feminino na sociedade patriarcal do Brasil, até o início do século XX, ela apresenta também traços de sua personalidade independente. Como por exemplo trazer a cultura para o Brasil, como a dança, artes, dava bolsas de estudos a artistas brasileiros para estudarem na Europa, e isso não fazia somente para literalmente representar o nome de ‘Mãe dos brasileiros’, ela fazia isso com o próprio dinheiro, que vinha de suas propriedades que tinha recebido de herança de parentes europeus, pois foi criada no meio da cultura e queria fazer o mesmo por aqueles que acabara de adotar. (p. 22)

2.1.3 Princesa Isabel

Princesa Isabel (Isabel Cristina Leopoldina Augusta Micaela Gabriela Rafaela Gonzaga de Bourbon - Duas Sicílias e Bragança) nasceu no Rio de Janeiro em 29 de Julho de 1846. Filha do Imperador D. Pedro II do Brasil com a Imperatriz Consorte Teresa Cristina. Se tornou herdeira presuntiva pela linha sucessória do trono devido a morte de seus dois irmãos. Assim, a Princesa Imperial e sua irmã receberam instruções diretas de seu pai para que fossem preparadas para assumirem a liderança do Brasil.

A educação de Isabel foi orientada pessoalmente pelo seu pai que, preocupava-se em diversificar os estudos de sua filha, com matérias acadêmicas que incluíam as línguas latina, francesa, inglesa, italiana, grega e alemã, a história de Portugal, da França e da Inglaterra, a literatura portuguesa e a francesa, geografia, geologia, astronomia, química, física, geometria, aritmética, história da filosofia e economia política. (INÁCIO, 2015, p.230)

Nos primeiros anos foram instruídas integralmente pelo Imperador que, ao sentir a necessidade de uma Aia pediu ajuda de sua madrastra D. Amélia Augusta e de sua irmã Princesa Francisca de Joinville. Por indicação destas, foi contratada a Condessa de Barral, para Aia da Princesa Isabel e contratada a professora francesa Victorine Templier para auxiliar na educação da princesa Leopoldina.

Aguiar e Vasconcelos dizem que, no documento com as atribuições da Aia (atualmente encontra-se no Arquivo Histórico do Museu Imperial), o Imperador esclarece como devia ser a educação das princesas:

Quanto a educação só direi que o caracter de qualquer das princezas deve ser formado tal qual covem a Senhoras que poderão ter que dirigir o governo constitucional d'um Império como o do Brazil. A instrucção não deve diferir da que se dá aos homens, combinada com a do outro sexo; mas de modo que não soffra a primeira. (ATRIBUIÇÕES DA AIA, [1857]). (AGUIAR e VASCONCELOS, 2012, p.17).

Foi registrado no diário da Princesa Isabel, a impressão desta ao encontrar-se pela primeira vez com sua Aia. A princesa relata que neste mesmo dia começaram as instruções de francês e piano, “de tarde estudei a lição de piano.” (AGUIAR e VASCONCELOS, 2012, p.17)

Quanto às instruções musicais, apesar de não serem o foco de sua educação, a Princesa se mostrava bem aplicada. Em carta à seus pais, Isabel relata sua rotina de estudos:

Meus Caros Pais,
O Bevilacqua veiu hontem às 9 horas, e sahiu à 1, e dice que tinhamos dado boa lição, e deixou-me uã -Air Suisse- para estudar toda p^a amanhã. [ISABEL, 1856].
De acordo com Isabel, o estudo do dia realizou-se com os mestres Bevilacqua e Valdetaro - ainda que não estivesse explícito nessa correspondência, o primeiro educador ensinava música.” (AGUIAR e VASCONCELOS, 2012, p.18).



Figura 5: Princesa Isabel ao Piano. Exposição Brasil: o Império nos trópicos.

Na fotografia, arquivo da Família Vieira Tosta - Exposição Brasil: o Império nos trópicos -, vemos a Princesa Isabel sentada frente ao piano com boa postura. No piano há uma partitura aberta e sobre o instrumento alguns livretos, possivelmente outras partituras, e um violino com arco sobreposto, recostado nos papéis. Ao lado uma estante com partitura para violino exposta. O cenário da fotografia demonstra que a prática musical não somente era incentivada, mas, fazia de fato parte da rotina da Princesa Imperial.

2.1.4 Elite Burguesa

As mulheres da elite brasileira no início do século XIX representavam uma pequena parcela da população. Eram em sua maioria, mulheres iletradas que viviam sob o regime autoritário do pai ou esposo. A chegada da Família Real abriu o contato com novos horizontes, o que conseqüentemente foi alterando o estado das relações e a condição da mulher na sociedade, tendo em mente a extensão territorial do país e a dificuldade de acesso de determinadas localidades aos centros urbanos, os avanços em relação ao contato com as práticas europeias se deu de maneira desigual.

As atividades destas jovens senhoras restringiam-se ao lar, pois acreditava-se ser um lugar mais seguro para resguardar os atributos formadores do caráter feminino, que eram a pureza sexual e o recato. A saúde destas mulheres era bem precária, “a maioria tornava-se obesas e com aparência enrugada antes dos 30 anos.” Relatos de estrangeiros que por aqui passavam, registraram a visão que tinham da rotina destas mulheres. “O observador estrangeiro atribuiu essa deterioração aos hábitos de reclusão e ao ócio, argumentando que essas mulheres eram raramente vistas fora de casa, exceto quando na missão”. (HAHNER, 2016, p.46)

June Hahner (2016) expõe que a crença de que a mulher não deveria sair de casa era amplamente difundida e podia ser vista em provérbios que diziam que uma mulher virtuosa só sairia de casa em três ocasiões: para ser batizada, casada ou enterrada. Este ideal português, contudo, na adaptação à realidade brasileira (que não mantinha comportamentos padronizados no território), era comum que em zonas mais afastadas do Rio de Janeiro mulheres da elite, mesmo restritas ao lar, comandassem suas propriedades, e em caso de ausência do marido (por viagem ou morte) tornassem “chefe de família”.

Nas cidades, as mulheres na mesma condição administravam as chamadas “casas-grandes”.

Elas supervisionavam pessoalmente a produção de roupas, alimentos, utensílios domésticos, sabão, velas e bebidas alcoólicas, enfim, as necessidades de um lar bastante autossuficiente nesse aspecto. Responsabilizavam-se pela saúde da família e pelo cuidado dos idosos. Encarregavam-se de uma grande quantidade de obrigações religiosas e ainda instruíam seus dependentes. Como era grande a quantidade de vendedores ambulantes à sua porta, as senhoras também podiam participar de pequenas transações comerciais sem ficar fora de casa. (p.47).

Observa-se ainda que nas duas falas anteriores, tanto do provérbio como a citação que descreve as atividades femininas, as atividades religiosas garantiram a inserção das mulheres no espaço público, seja por frequentarem semanalmente as missas, pelas festividades religiosas ou pelo incentivo que a igreja proporcionava com relação a caridade, que aumentaram a capacidade organizacional destas mulheres e seu contato com o mundo fora de casa.

Michelle Perrot apresenta alguns estereótipos sobre a alma feminina responsáveis pelas dificuldades na aquisição do conhecimento. Comportamentos que eram explorados na literatura e para isso compara personagens e padrões sociais de vários romances. Segundo estas informações, as mulheres rebeldes eram enviadas para os conventos como forma de punição e para que fossem educadas nesses estabelecimentos. Longe da família, esse lugar se transformava num refúgio contra a opressão masculina, já que havia apropriação do saber e até mesmo oportunidades de criação. Para as mulheres obedientes, a Igreja representava um lugar de sociabilidade. “Elas podiam ser encontradas nas igrejas paroquiais, na suavidade dos reposteiros e do canto coral” e eram estimuladas ainda a praticar a caridade. (PERROT, 2016, p.84)

Francisco Manuel recebia diversas encomendas de peças religiosas, seu trabalho de composições, à semelhança de seu mestre, destinava-se quase que exclusivamente para a Igreja. Nenhuma missa completa, composta por ele, chegou aos nossos dias. Contudo, temos registrado várias peças pequenas. No Arquivo de Música Brasileira (Publicação do Instituto Nacional de Música, 1934-1935) foi registrado duas versões de uma mesma composição de Francisco Manuel nomeada *O Salutaris*. “A primeira versão para soprano solo e coro misto, a segunda para soprano solo e coro feminino”. Comprova-se assim, a atividade de mulheres cantoras no cenário religioso brasileiro.

Outra atividade que aproximou as mulheres do espaço público foram as compras.

Assim como a caridade, o caráter de consumismo burguês ajudou a tirar de casa algumas mulheres da elite introduzindo-as em seus novos papéis de consumidoras no fim do século. As senhoras não tinham mais que mandar suas criadas às compras ou esperar que um vendedor ambulante as visitasse. As compras assim como agradáveis passeios à tarde ou o chá em cafés elegantes, passaram a fazer parte do lazer das mulheres privilegiadas nos meios urbanos. (p.57).

O contato com as práticas sociais europeias estimularam as mulheres a adquirirem certo grau de escolaridade pois isto “aumentava o valor da moça no mercado matrimonial”. Desta forma, foi crescente o número de mulheres alfabetizadas que logo passaram a consumir literatura. A educação dessas meninas era providenciada em casa, sendo que as famílias abastadas empregavam tutores particulares, ou assistiam aulas com estrangeiros. A mentalidade desta nova geração já não permitia que os cônjuges fossem escolhidos sem o consentimento da noiva, conseqüentemente a idade para o enlace matrimonial foi retardada. O nível de instrução era limitado, afinal a mulher deveria estudar apenas o suficiente para ser uma boa mãe e esposa, já que realização máxima para a vida da mulher centrava-se ainda no casamento. (HAHNER, 2016, p.57)

Assim, como medida de contenção passou-se a investir no discurso que apresentava a mulher como ser mais frágil, e portanto sua estrutura biológica não suportaria elevados níveis de estudo. Vejamos bem, em meados do século XIX os cursos superiores que atraíam a burguesia por terem expressos maior prestígio eram Medicina e Direito. Ambos os cursos garantiriam uma efetiva participação na vida política da metrópole. E como temos percebido, os interesses políticos e econômicos eram dominados por um pequeno grupo da elite que inclusive casavam-se entre si para não diminuírem a força de seu patrimônio e por conseguinte manterem sua força de dominação.

Nesta perspectiva, a mulher servia bem sua família enquanto moeda de troca destas relações políticas, por isso o grande interesse em mantê-las aprisionadas numa aura de sacralidade quanto às funções sexuais. Funções estas que dividiam as moças puras detentoras da moral e dos bons costumes das impuras que eram taxadas de devassas simplesmente pela maior exposição ao ambiente público.

As mulheres, mesmo as das classes privilegiadas não deviam ingressar na vida acadêmica, pois esta oferecia um currículo clássico direcionado para atuar no mundo político da elite governante. As mulheres tirariam maior benefício de línguas estrangeiras e de música, o que as valorizava como candidatas ao casamento. (HAHNER, 2016, p.59)

Surgiu, ainda outro fenômeno que garantiu um alargamento das fronteiras entre espaço público e privado. Hahner (2016, p.55) nos diz que:

A intensificação da vida comercial e a efervescência no Rio de Janeiro, em meados do século XIX, levaram à promoção de eventos sociais maiores e mais complexos. Em tais eventos, assim como nas recepções formais de convidados, esperava-se que as mulheres de classe alta demonstrassem habilidades sociais adequadas que promovessem o nome da família – como entreter os convidados, conversar polidamente, tocar instrumentos, cantar de modo agradável, demonstrar maneiras refinadas, falar línguas. Até mesmo exibir joias e vestidos elaborados e decotados, cheios de laçarotes e babados nos bailes e nas festas assinalavam a posição de suas famílias.

Como foi o caso de Veridiana Prado que, inspirada no que viu em suas viagens à Europa, mandou construir em São Paulo uma mansão em estilo francês renascentista, na qual, aos moldes franceses, promovia saraus apresentando assim a chamada “sociedade de salão” para os paulistanos. Dado o crescimento e a grande adesão a esta prática, somados ao incentivo à execução de trechos de óperas, devido a iniciativa de compositores brasileiros escreverem para o gênero, aumentando o diálogo com o cenário operístico internacional, surgiram assim as Sociedades de Música. a esse respeito Heitor (2016, p.85) diz:

O que caracteriza a vida musical brasileira na segunda metade do século XIX é o concerto. Aos espetáculos de ópera, em que se concentravam todas as atenções dos ouvintes e todos os esforços dos organizadores, nos primeiros tempos do Segundo Reinado, sucede um período de mais dosada repartição das atividades musicais, assinalado pela visita de grandes virtuosos de renome internacional e pela fundação de sociedades destinadas a proporcionar concertos regulares aos amadores, difundindo as obras-primas da música clássica.

Dentre as mais famosas Sociedades de Música destacamos a Philarmônica. Havia inúmeras outras Sociedades musicais por todo Brasil durante o século XIX, este tema foi vastamente abordado por Wanderley Pinho no livro Salões e Damas do Segundo Reinado. Por ora, apenas para citar o fenômeno, falaremos sobre a Sociedade mais representativa da época.

Na revista Guanabara de 1851, Manoel de Araújo Porto Alegre escreve: “Em 1836, na Rua S. Pedro, se reuniram alguns amadores e artistas, e formaram uma Sociedade Filarmônica”. (ANDRADE, 1967, p.177) Porto-Alegre ao se recordar da Sociedade Filarmônica, a descreve como “brilhante reunião de formosas cantoras, de artistas e de amadores!”. Os programas da Filarmônica eram em sua grande maioria trechos de óperas, e

as cantoras eram o número mais expressivo de artistas desta sociedade. Dentre as musicistas que participavam deste seleto grupo temos:

Além das mulheres da casa de Francisco Manoel outras distintas Senhoras participavam desses encontros musicais, como as Senhoras Maria Carolina Nunes, Teresa Joaquina Nunes, Mariana Henriqueta, Delfina Rosa da Silva Vasconcellos, Amália Maria Firmo e posteriormente D. Januária Nabico e Brandon em 1877. (PINHO, 2004, p. 235)

Destaca-se que o termo *amador* como já vimos aqui, tinha a intenção de desqualificar o trabalho artístico feminino e torná-lo um mero passatempo erudito. Contudo, alguns jornais da época já reconheciam o valoroso trabalho realizado: “grandes serviços prestou a Filarmônica à causa da música no Rio de Janeiro. Como dizia um jornal da época, ela não era uma associação puramente de curiosos, insignes artistas ali se faziam ouvir a par de amadores”. (p. 178)

Os membros desse grupo eram distintas senhoras da boa sociedade fluminense, atuando como cantora a filha do Barão de Santo Ângelo, Paulina Porto Alegre, junto com D. Teresa e Henriqueta Carolina esposa e enteada de Francisco Manuel da Silva cantando com a que viria ser esposa do Conselheiro José Carlos de Almeida Areias e futura Viscondessa de Ourém e Mariana Henriqueta na harpa futura Senhora Pertence. (PINHO, 2004, p.235)

Enquanto as Sociedades de Música, ao mesmo tempo que expunham mais as mulheres ao espaço público, proporcionaram uma certa segurança para a imagem destas mulheres, já que o Teatro estava se transformando num lugar extremamente perigoso tanto para as cantoras-atrizes quanto para os espectadores, assunto que trataremos mais adiante.

2.2. Professora

Desde a criação do Imperial Conservatório de Música, percebemos um interesse na instrução musical formal feminina. Como retorno a esse investimento, os relatórios do Conservatório e posteriormente Instituto Nacional de Música, revelam que a maior parcela de alunos era feminina. As meninas estavam entre os estudantes premiados e conseqüentemente participavam de forma efetiva de apresentações.

Nos arquivos do Museu Dom João VI, vinculado à Escola de Belas Artes da Universidade do Rio de Janeiro, consta um programa de concerto datado de 26 de setembro de 1870. Entre as peças apresentadas foi registrado a Missa Solene de Rossini, com solos das alunas e canto: D. Elídia da Silva Galhano (soprano), D. Idalina Marianna do Carmo (soprano) e D. Maria Rachel (contralto).

Constam no Relatório da AIBA do ano de 1882, seção destinada ao agora anexado Conservatório de Música. Sobre a movimentação escolar, matricularam-se neste ano 137 alunos, sendo 37 do sexo masculino e 100 do sexo feminino. Neste ano a disciplina mais frequentada foi Rudimentos de música para o sexo feminino com 67 alunas. Prestaram o exame 13 meninos e 47 meninas, destes foram aprovados 40 meninas e 12 meninos.

No ano de 1883, o relatório apresenta a movimentação escolar do Conservatório de Música. Neste ano matricularam-se 49 do sexo masculino e 78 do sexo feminino. Destes frequentaram a aula de Rudimentos de músicas para o sexo masculino 31 alunos e a disciplina homônima para o sexo feminino 52 alunas. 84 alunos se inscreveram para exame, destes 48 foram aprovados, 32 meninas e 16 meninos. Sobre as premiações o relatório mostra que neste ano 8 alunos foram premiados, 4 meninas e 4 meninos. Receberam neste ano o diploma de habilitação por terem concluído o tempo de estudo marcado 3 alunos e 3 alunas. As alunas que concluíram o curso de canto (2) e piano (1).

Neste mesmo ano, o Prêmio Clube Beethoven, resolveu a Associação de Amadores e Eméritos Cultores de Música Clássica premiar o aluno mais distinto do Conservatório de Música. Para esse concurso se inscreveram 3 alunos e 2 alunas, dos quais a vencedora foi a aluna de piano D. Jorgiana Brito.

Dada a movimentação de alunas, seria uma consequência natural que estas passassem a ser professoras da instituição, inclusive pela necessidade que se fazia devido às restrições das turmas femininas. Assim, após o falecimento do diretor e professor Francisco Manoel da Silva, a senhorita Leonor Tolentino de Castro o substituiu na cadeira de Rudimentos e

solfejos para o sexo feminino, sendo assim, a primeira professora do Conservatório de Música.

Segundo Paola (1988, p.29) o corpo docente do Conservatório de Música, de 1848 a 1890 (período Imperial), possuía entre seus professores: “25-Leonor Tolentino de Castro (depois casada: Leonor Tolentino de Castro Fazenda)”.



Figura 6: Leonor Tolentino de Castro, primeira professora do Conservatório de Música.

Com a transição das formas de governo, de monarquia para república, que ocasionaram a mudança na nomenclatura e na organização do antigo Conservatório Imperial de Música para o Instituto Nacional de Música, houve uma maior abertura para mulheres no âmbito da docência.

Quando em 1890 Leopoldo Miguez fundou o Instituto Nacional de Música, confiou a Alfredo Bevilacqua a classe de Piano; só no ano seguinte é que Gemma Luziani, pianista italiana que se fizera aplaudir em concerto do Clube Beethoven, veio a ocupar uma segunda cadeira desse instrumento, no estabelecimento da rua Luís de Camões. (HEITOR, 2016, p.181)

O relatório do Instituto Nacional de Música de 11 de fevereiro de 1895 apresenta a movimentação do pessoal administrativo e do corpo docente, do qual destacamos a informação do falecimento da professora D. Gemma Luziani responsável pela cadeira de piano. E a portaria de nomeação de 10 de julho, da professora D. Elvira Bello Lobo, egressa do Imperial Conservatório de Música, para ocupar essa cadeira. Nesse ponto, vemos a presença de duas mulheres no corpo docente da instituição.

Segundo o relatório do Instituto Nacional de Música de 1895, a porcentagem de matrículas femininas no ano anterior era de aproximadamente de 86% , superando e muito as matrículas masculinas.

— 4 —

Movimento e estatística dos alumnos

No anno de 1894 foram admittidos 276 alumnos, sendo do sexo masculino 38 e do sexo feminino 238; nacionaes 265, estrangeiros 11; civis 274 e militares 2.

Os alumnos nacionaes eram :

Da Capital Federal.....	176
Do Rio de Janeiro.....	46
Da Bahia.....	8
De Minas Geraes.....	7
> S. Paulo.....	6
Do Rio Grande do Sul.....	6
De Santa Catharina.....	4
Do Ceará.....	3
De Matto Grosso.....	3
Da Paralyza.....	2
Do Maranhão.....	1
De Pernambuco.....	1
> Alagoas.....	1
Do Paraná.....	1

Os alumnos estrangeiros eram :

De Portugal.....	5
> Buenos-Ayres.....	2
Da França.....	1
> Italia.....	1
> Hespanha.....	1
Do Chile.....	1

A grande commoção interna por que passou esta Capital e o seu mão estado sanitario no começo do anno lectivo concorreram para que o numero de alumnos no anno findo fosse menor que o do antecedente.

Os 276 alumnos representavam 440 matrículas divididas assim :

Theoria elemental.....	101
Solfejo individual, 1ª e 2ª épocas.....	19
Canto choral, 1ª e 2ª épocas.....	71
> a solo.....	18
Teclado.....	8
Pianno.....	82
Harpa.....	4
Violino.....	24
Violoncello.....	4

Figura 7: Relatório do Instituto Nacional de Música (1895).

De 276 alunos apenas 38 eram do sexo masculino. A figura mostra ainda a influência e o alcance do Instituto em nível nacional e internacional; e que as disciplinas mais

concorridas eram, em primeiro lugar Teoria Elementar, seguida por Piano, Curso Superior de Canto Coral, Canto Coral 1ª e 2ª épocas.

Quanto à atividade de musicista profissional, exercida prioritariamente por homens e em espaços públicos, apresentou notificação gradativa na segunda metade do século XIX, com a presença paulatina de mulheres musicistas no palco. Assim registra o anúncio do Jornal do Commercio, de 29 de setembro de 1861, sobre a apresentação de “uma distinta professora de piano”, no Theatro Lyrico, “pela primeira vez, onde foi definitivamente aplaudida, exibindo mais esta prova de seu talento”. Observa-se que a pianista é apresentada como “professora de piano”, possivelmente para justificar sua presença no palco, e também como “distinta”, provavelmente para destacar sua condição social e moral. (FREIRE; ZECCA; PENELLO, 2012)

2.3. Concertista

Pensando num cenário global, alguns dos desafios para as mulheres no fazer artístico: “Pintar, compor música, ultrapassando os limites das artes de entretenimento, também não era simples para elas. Isso por questões de princípio: a imagem e a música são formas de criação do mundo. Principalmente a música, linguagem dos deuses.” (PERROT, 2016, p. 101)

As mulheres podem apenas copiar, traduzir, interpretar.(...) Tocar ao piano obras de Schubert ou Mozart numa recepção.(...) Esse uso privado da arte faz parte de uma boa educação através da iniciação às artes de entretenimento.(...) Mas essa iniciação não devia conduzir nem a uma profissão nem à criação. A mulher poderia apenas, em caso de necessidade, de dar aulas de desenho ou de piano. (Idem, p. 101)

2.3.1 Cantoras de Ópera

Surgiu em 1850, liderado por José Joaquim Goyano e apoiado pelo Governo Imperial, outro movimento em prol da música para o teatro e da ópera nacional que culminou na organização da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional com direção de José Amat. Para membros desta Instituição foram convidados os professores do Conservatório de Música, e muitos aceitaram, inclusive o diretor do Conservatório, na época Francisco Manuel, pois as Instituições tinham finalidades diferentes.

O compartilhamento de professores, causou em certo ponto uma confusão na imprensa, pois essa tratava as duas instituições como partes do Conservatório. Contudo, o Conservatório visava “o ensino da música à maneira italiana” e a Academia se propunha a “cuidar da música brasileira”. (PAOLA, 1998, p.32).

O diretor do Conservatório defendia a criação de uma “ópera brasileira sobre assuntos nossos e cantada em português, dizendo que: -‘a língua nacional, sonora e bela, instava pela oportunidade de fazer-se ouvir nas ações dramáticas’.” (PAOLA, 1998, p. 34). Por isso, apoiou com afinco as ações da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional.

Nesses tempos as finanças para a Ópera Nacional já encontravam-se abaladas, até mesmo para honrar os compromissos assumidos. Como o exemplo, temos o jovem compositor, Antônio Carlos Gomes que apresentava suas obras em Milão, na qual o próprio Imperador se comprometeu a assumir os custos desta viagem pois a Academia que o enviara não pode fazê-lo. Assim, foi inevitável que “a empresa da Ópera Nacional (...), entrasse em falência no ano 1864, acarretando a paralisação do movimento lírico-teatral do Rio de Janeiro”. (PAOLA, 1998, p.32).

Apesar da diminuição do incentivo à ópera nacional, por todo país continuaram acontecendo récitas de companhias estrangeiras e artistas nacionais apresentavam trechos de óperas conhecidas em cafés e pequenos teatros.

E foi este, outro cenário que surgiu para as musicistas profissionais. Assim, o incentivo à vinda de artistas italianos para o Brasil proporcionou o contato dos brasileiros com diversas cantoras de fama internacional. As cantoras de ópera, por todos os motivos já elencados ao longo deste trabalho, não eram figuras bem vistas na sociedade.

O público que frequentava Teatros em finais do século XIX, não era o mais culto. Constantemente manifestavam-se no momento das apresentações, seja para demonstrarem contentamento ou mesmo a falta dele. Chegavam em muitas situações a serem agressivos com cantores/atores no palco e fora dele. Como foi o caso da soprano Maria Alonso que, quando passou por Manaus (em 1899), foi vítima do assédio do público por meio de cartas e bilhetes que questionavam sua conduta moral, acusando-a de “práticas indecentes pelos camarotes fora dos horários das funções teatrais”. A apuração do caso não registrou culpados, ao passo que a imagem da cantora ficou afetada pelo ocorrido. (PÁSCOA, 2009, p. 122)

As exigências do público para com os cantores/atores eram inúmeras. Às mulheres deveriam, além de cantarem bem, satisfazerem as expectativas estéticas da platéia. Páscoa (2009) diz:

De um modo geral se percebe que os cantores eram apreciados por um conjunto de elementos que deveriam estar devidamente equilibrados. Uma cantora, por exemplo, devia aliar boa voz, técnica musical, dramaticidade,

graça e beleza sendo que, na impossibilidade de reunir todos estes atributos, o domínio da parte musical nem sempre era o mais importante. (p. 75)

Como aconteceu em Belém no ano de 1883 com a soprano Montesini que foi vaiada pelo público e em uma das récitas, um ouvinte descontente atirou ao palco uma moeda de cobre. A justificativa para tais atos - além do despreparo de um público mal educado - era a aparência física da cantora, conforme foi registrado por Páscoa (2009), nesta crônica do periódico *A Constituição* de 5 de junho de 1883.

A sra. Montesini nos parece ser artista e parece saber música, mas tem um físico pouco simpático, faz muito esforço para cantar, fecha os olhos, treme-lhe o queixo; finalmente tem carência de muitos requisitos indispensáveis a uma boa prima-dona. (PÁSCOA, 2009, p. 75)

O fluxo e a rotatividade de companhias de ópera eram muito intensos de meados a finais do século XIX. Heitor (2016, p. 60) expõe que “a primeira fase de proteção oficial à ópera italiana, no Rio de Janeiro, estende-se até 1856. Nesse período, a capital do jovem Império ouve os mais afamados cantores do Velho Mundo e pode aplaudir, logo após sua criação na Europa, as principais óperas do repertório contemporâneo.” Por isso a quantidade de cantoras profissionais que por aqui passaram também foi muitíssimo expressiva, infelizmente dada a natureza do trabalho e o tempo designado para a realização, não foi possível aprofundarmos nesses nomes. Em anexo está uma lista com alguns nomes registrados das cantoras que atuaram no Brasil no referido período.

2.3.2 Compositoras

Existiram também muitas mulheres compositoras no século XIX, que foram fartamente catalogadas nos trabalhos de ROCHA, E. M. (1986); PORTELA (2005) e FREIRE; ZECCA; PENELLO (2012) que levantaram a partir dos registros das editoras, as músicas que tinham nomes de mulheres na submissão das obras. As obras destas compositoras, demonstram o expressivo número de mais de 300 obras, entre os anos de 1870-1930. (PORTELA, 2005)

Levantamento de dados primários, feito por Portela (2005), na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, relativo à produção musical da mulher musicista nos salões aristocráticos do Rio de Janeiro (período de 1870-1930), permitiu a catalogação de 332 obras compostas por mulheres, sendo 99 do Catálogo Império, 136 do Catálogo Piano e 97 do Catálogo Canto e

Piano (Freire e Portela, 2010), número que supera as expectativas iniciais sobre esse universo. (FREIRE e PORTELA, 2013)

Foram encontrados nomes de compositoras e pianistas que obtiveram projeção social à época, como Louise Leonardo, Eleonore Dorgeau, Ernestina Índio do Brasil, Francisca Gonzaga, Cândida Augusta Teixeira de Melo, e outras, além de uma grande diversidade de gêneros musicais compostos por elas, como valsas, polcas, romances, tangos, canções, modinhas, quadrilhas, suítes, schottisch dentre outros, totalizando cinquenta gêneros musicais distintos. (FREIRE e PORTELA, 2013)

Entre as compositoras que mais tiveram projeção nacional e internacional temos, Francisca Gonzaga, conhecida popularmente como Chiquinha Gonzaga. Sobre ela, várias biografias foram escritas, e aqui usaremos como referência a escrita por Edinha Diniz. O item que se segue registra alguns pontos importantes em sua carreira, que foi marcada por impossibilidades lançadas sobre ela devido ao gênero, mas que Francisca Gonzaga teimosamente insistiu em vencer e demonstrar que mulheres podiam fazer música tanto quanto homens. Tabela com algumas compositoras e obras constam nos anexos deste trabalho.

2.3.2.1 Chiquinha Gonzaga

Francisca Gonzaga nasceu em 17 de outubro de 1847, filha de José Basileu Gonzaga, marechal de campo do Exército Imperial Brasileiro e Rosa Maria Neves de Lima. Teve uma educação burguesa na qual estudou piano com o Maestro Elias Álvares Lobo. Casou-se aos 16 anos com Jacinto Ribeiro do Amaral, oficial da Marinha Mercante, e deste relacionamento nasceram três filhos. Impedida de prosseguir seus estudos musicais e não suportando mais as imposições do marido, rompeu o relacionamento. Por este feito, Chiquinha foi abandonada pela família e proibida de ter contato com os dois filhos menores. Essa foi a primeira grave transgressão.

A sociedade patriarcal concebia a mulher a partir de um modelo rígido: ela era pedra angular da família, depositária de tradição e responsável pela estabilidade social. Como elemento perene do sistema, qualquer mudança provocada por ela nos padrões de comportamento inspirava temeridade. (DINIZ, 1999, p. 102)

Sem o apoio da família, Francisca Gonzaga passou a lutar ela própria por sua sobrevivência. Dedicou-se então integralmente à música como sua forma de sustento. Diniz (1999, p.102) explica que “a mulher que se aventurava ao trabalho colocava em risco a sua

reputação e sofria fatal perda de status social.” A compreensão que a sociedade possuía dos papéis femininos fincava-se na delimitação casa/rua. Portanto, “tanto a divisão do trabalho quanto a divisão do espaço era moralizada: a casa para a mulher de bem, a rua para a mulher da vida.” (p.104)

No caso de Chiquinha Gonzaga, a atividade por ela desempenhada nada tinha de ornamental, pois representava uma forma de ganhar a vida; nada tinha de feminino, entendido esta como ocupação de caráter maternal e recatada; nada tinha de culto, pelo contrário, destinava-se ao lazer das baixas camadas sociais. Ela era portanto julgada ao lado daqueles de vida errante: bailarinas, artistas de teatro e outras. (DINIZ, 1999, p. 104)

Para os desvios, (...) a estrutura social previa condenações punitivas capazes de prevenir o mal e livrar a ordem familiar de contaminação. A calúnia e o repúdio eram assim instrumentos eficazes para banir da sociedade a mulher que afrontava. E a fofoca, a maledicência, os ditos chistosos, a desmoralização eram suficientes para afastá-la do convívio social. (DINIZ, 1999, p. 102)

Estes métodos punitivos não foram economizados com Chiquinha. A própria família destruiu seus trabalhos e a repudiava por estar desonrando o nome dos Gonzagas. A fama tão almejada pelos músicos homens neste caso se transformava em má fama, e talvez por isto mesmo, foi que seu nome chegou a nossos dias. Não era genialidade de seu trabalho, que muito depois foi realmente reconhecido, mas foi lembrada em primeiro lugar como um marco do que não deveria ser o comportamento de uma mulher.

As inúmeras dificuldades financeiras, que eram agravadas pelo não-reconhecimento de seu trabalho, a levaram a transgredir outros, senão todos os padrões sociais lhe eram impostos. Um exemplo disto, refletia-se na vestimenta de Chiquinha.

A originalidade do seu comportamento refletia-se também na forma singular de se vestir. Lutava com a dificuldade para se manter e não podia dar-se o luxo das ricas *toilettes*. Costumava e manteve esse hábito até a velhice, confeccionar ela própria seus vestidos. (idem, p. 103)

Compositora, pianista, professora e maestrina, Francisca Gonzaga mostrou, a duras penas ao longo de sua vida, que à mulher cabia o mesmo lugar que ao homem. Suas composições marcaram um importante período na música brasileira e até hoje são celebradas com um sentimento nacionalista, pois que a perfeita mistura entre os ritmos portugueses, africanos e indígenas representam de fato a construção da sociedade brasileira.

CAPÍTULO 3 - ANÁLISE ICONOGRÁFICA DAS OBRAS

3. Análise Iconográfica das obras

3.1. Introdução ao Método Iconográfico

No livro *A linguagem da Arte* (1987), Omar Calabrese retoma a discussão acerca da comunicabilidade da obra de arte. Para tal, perpassa os vários métodos de investigação imagética já utilizados, desde as primeiras contribuições alemãs até os críticos italianos modernos. Apresenta ainda algumas discussões que expressam o objeto artístico como estrutura capaz de ser compreendida. As discussões epistemológicas propostas por Calabrese ampliam a compreensão sobre as teorias de análise da imagem e proporcionam visualizar o percurso científico que tais teorias seguiram.

No livro *Como se lê uma Obra de Arte* (1997), mais especificamente o capítulo sobre a intertextualidade em pintura, o autor traz à discussão a obra de Hans Holbein, *Embaixadores* (1533), com a finalidade de avaliar o princípio de ocorrência textual na imagem, conhecido como intertextualidade. Para tal, verifica a existência de modos específicos de manifestação desse princípio na pintura. A análise apresenta a imagem como texto a ser decodificado entretanto com algumas diferenças do texto verbal, já que o material pictórico passa na iconologia pelo processo de “transmigração das causas”, que acarreta inevitavelmente a citação de outras fontes, se tratando principalmente da pintura renascentista. Dessa forma, são perpetuados modelos alegóricos que criam uma linguagem própria das artes visuais e que deve ser considerada no momento da análise.

A literatura sobre arte surge à medida em que o ser humano a entende como saber e deseja registrar-lhe como tal. As primeiras obras literárias sobre arte foram os Tratados, que visavam além do registro, a instrução adequada da arte considerada perfeita. Segue-se no curso da literatura sobre arte outro setor que tratava da crítica da arte, com intuito de comparar os materiais artísticos ressaltando as influências e os padrões que se mostravam recorrentes. (ARGAN, 1994, p. 14-17)

No que diz respeito a interpretação de uma obra destacamos o que Gadamer expõe em seu livro *Hermenêutica da Obra de Arte* (2010) mais especificamente no capítulo que trata da leitura de construções e quadros, o caráter dialético da interpretação de uma obra. Diz: “Nós somos como que inseridos pela obra em um diálogo”. (p. 141)

Não há dúvida de que pressupomos neste caso para a arte de deixar algo falar o fato de este algo não falar ou não se expor suficientemente sem o nosso empenho. Por isto, o exemplo mais palpável do esforço por deixar algo falar uma vez mais é a leitura daquilo que é escrito ou impresso e que possui a estrutura do texto. (p. 136)

Partindo do pressuposto que a imagem seja portadora de uma mensagem “parece totalmente obscuro o modo como a estrutura dialógica de pergunta e resposta deve ser efetivamente afirmada na lida com a obra de arte”. (p. 133)

Para Gadamer, “interpretar não é outra coisa senão ler” (p. 140). Nesse ato de ler a obra pictórica deve-se estar atento para executar de maneira correta a parte que nos cabe. Manifestado por Gadamer na pergunta “o que é que precisa ser compreendido?”, a partir de então, inicia-se um processo de comunicação entre a obra e o intérprete.

Também é válido dizer em relação às obras das artes plásticas que se precisa aprender a vê-las e que elas não são compreendidas, isto é, experimentadas enquanto uma resposta, na visão ingênua do todo plasticamente concreto que se encontra aí diante de alguém. Nós precisamos ler este todo, nós precisamos mesmo soletrá-lo até que possamos lê-lo. (p. 136).

Na busca por esta compreensão, dois termos contemporâneos utilizados são a Iconografia e Iconologia, geralmente associados a Teoria da Arte de Panofsky. Contudo, Willem Lash no artigo *Iconography and iconology* (2018) aponta que historicamente os termos *Iconografia* e *Iconologia* têm sido usados livremente muitas vezes de forma intercambiável. No entanto, uma distinção pode ser feita no sentido moderno dos termos, no qual a iconografia envolveria “a coleta, classificação e análise dos dados na tentativa de encontrar o tema ou assunto da obra de arte. Já a iconologia a partir dos resultados da iconografia busca encontrar e entender os princípios da criação da obra de arte e o significado da mesma” (2018).

Dessa forma, tanto a iconografia como a iconologia contribuem para uma melhor compreensão da obra de arte. A diferença entre iconografia e iconologia está de certa maneira relacionada a própria escrita dos termos. Iconografia - escrita - está ligada a uma descrição do material artístico. Já a Iconologia - estudo - parte do que se refere ao significado da obra.

Nesse particular, o pesquisador deve considerar o contexto cultural no qual a obra foi criada para assim não reproduzir uma falácia iconográfica, aplicando conceitos de uma determinada realidade em outra, deslocando assim o sentido original da obra. Há ainda uma pluralidade de interpretações e dessa forma seria necessário buscar o sentido mais aproximado do “real”, ou seja o mais convincente.

Ao tratar de iconografia tendo como base esse caráter mais descritivo das imagens, temos o estudo de Françoise Choay que se refere aos primeiros estudos de arte.

Choay estabelece o nascimento do monumento histórico em Roma por volta de 1420. Contudo, esclarece que o interesse por objetos artísticos, seja no âmbito da observação nas viagens ou o recolhimento nos despojos de guerra e rapinas, já se manifestavam desde o Reino de Pérgamo.

A relação que se mantinha com os monumentos da Antiguidade clássica, entre a época das grandes invasões e o fim da Idade Média, parece menos complexa. Em uma Europa coberta de monumentos e edifícios públicos pela colonização romana, esses séculos causaram uma terrível destruição. (2001, p.35)

As principais causas dessas destruições eram o proselitismo cristão de um lado, e por outro a indiferença causada pela perda de sentido de tais objetos e edifícios. Ainda assim, algumas obras eram preservadas pela fascinação que causavam devido a riqueza do material, a maestria de sua execução e por suas dimensões; e dessa forma adquiriram uma nova funcionalidade numa espécie de reciclagem do material, que poderia se dá na íntegra do objeto ou em fragmentos do mesmo. Esses pequenos renascimentos, contudo, não possibilitavam uma visão geral dos monumentos da Antiguidade, mesmo assim abriram caminho para que o Renascimento acontecesse.

Os reis enviavam seus filhos à Itália mais especificamente Roma, na tentativa de proporcionar-lhes a mais refinada educação. Nesse período o fluxo de viagens proporcionava, além da visitação, a possibilidade de saqueamento de objetos e fragmentos de edifícios, resquícios da arte grega em ruínas. Quando não conseguiam levar consigo as peças, por conta muitas vezes das dimensões, eram incentivados a descrever o que viam nas viagens. Dessa forma, o desenho dos objetos e edifícios se configuraram na tentativa de tornar eterna a peça, haja vista que dadas as condições em que se encontravam os materiais certamente não durariam muito tempo ali.

A falta de precisão do material iconográfico desta época causava insatisfação por parte dos estudiosos da Antiguidade, contudo era a única forma de se documentar os edifícios. Choay completa, “após quase três séculos de estudos dedicados às antiguidades, a forma dominante de preservação continua sendo o livro ilustrado com gravuras”. (2001, p. 90)

Assim, a prática dos antiquários de registrarem os objetos artísticos em gravuras, possibilitaram posteriormente a criação de manuais iconográficos que tinham o objetivo de catalogarem os modelos alegóricos, tanto para comparação de diferentes referências

iconográficas como para instrução dos atributos que simbolizavam determinada personificação.

Como exemplo temos o tratado de iconografia de Cesare Ripa, *Nova Iconologia di Cesare Ripa Perugino*. O tratado de Cesare Ripa recebe essa herança humanística. Trata-se de um dos mais antigos tratados de iconologia datado do século XVII. Nele, Ripa descreve os elementos imagéticos que formavam as alegorias de diversos termos e portanto se tornou uma obra de referência para os estudiosos da área.

Outro teórico relevante para o campo da iconologia, já no século XX, foi Aby Warburg que ampliou a compreensão contextual da obra à medida em que propôs que a ligação da arte com outras disciplinas como a literatura, religião, filosofia, ciência, política e vida social, proporcionam uma reconstituição mais esclarecedora e por assim dizer mais assertiva. Foi o responsável pela criação de uma biblioteca que reunia títulos destas áreas de conhecimento na tentativa de estimular ao visitante o contato prático com sua proposta de interpretação da obra.

Warburg elaborou ainda o atlas *Mnemosyne* que inspirou pesquisas posteriores no campo das artes já que derivava de uma extensa cultura artística e dos estudos linguísticos e antropológicos iniciados no século XIX. Os estudos culturais de Warburg inspiraram Erwin Panofsky que sistematizou por meio de sua Teoria da Arte o que hoje entendemos ser o conceito moderno de iconografia e iconologia.

3.1.1. Descrição do Método de Panofsky

No livro *O Significado nas Artes Visuais*, Erwin Panofsky expõe sua teoria da arte por meio das definições de iconografia e iconologia, e para tal faz uso da linguagem metafórica. O autor esclarece: “Iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma” (2014, p.47). A partir daí, faz-se necessário a compreensão de tema ou mensagem em obra de arte, e o que seria a forma.

Concentrando-nos unicamente aos conceitos, na primeira esfera do tema ou mensagem temos o significado fatural, que é de fácil compreensão e trata-se da identificação de objetos ou formas já conhecidas pela experiência prática. A percepção desses objetos terá alguma reação no observador. Essa reação ultrapassa a simples identificação do objeto, e requer uma certa sensibilidade, a ela o autor chama de significado expressional. Ambos os significados compõem a classe dos temas primários ou naturais. Esses temas também podem ser chamados de motivos artísticos, e um conjunto destes, configura uma descrição pré-iconográfica.

No tema secundário ou convencional, é feita a leitura de um ou mais motivos artísticos (composição), associando-os com assuntos e conceitos. Quando Panofsky escreve “tema em contraposição à forma” (2014, p.47), se refere aos temas secundários em oposição aos temas primários, ou seja, a identificação das composições, sejam elas imagens, estórias ou alegorias, contrapondo-se aos elementos mais básicos e formais da observação dos motivos artísticos.

Panofsky diz: “Para Wolfflin, análise formal, é uma análise de motivos artísticos e combinações de motivos”; assim uma análise iconográfica adequada requer uma identificação precisa desses motivos. (2014, p. 51)

Significado intrínseco ou conteúdo (da obra), trata-se dos fatores que mesmo externos à obra fazem parte de sua essência, e algumas vezes nem mesmo o autor consegue identificá-los. Um exemplo seria a dimensão transformadora que “a atitude de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica” exercem sobre a obra de arte. A descoberta e interpretação desse significado é o que se entende por iconologia. (PANOFSKY, 2014, p. 52)

Partindo destes princípios, temos que garantir exatidão na identificação dos elementos que compõem a obra, e para tal aplicam-se correções adequadas em cada nível de análise.

No caso da descrição pré-iconográfica, que se mantém dentro dos limites do mundo dos motivos, o problema parece bastante simples. (...) Qualquer pessoa pode reconhecer a forma e o comportamento dos seres humanos, animais e plantas, e não há quem não possa distinguir um rosto zangado de um alegre. É claro, às vezes acontece, num dado caso, que o alcance de nossa experiência não seja suficiente, por exemplo, quando nos defrontamos com a representação de um utensílio obsoleto ou desconhecido ou com a representação de uma planta ou animal desconhecidos. Nesses casos, precisamos aumentar o alcance de nossa experiência prática consultando um livro ou um perito. (PANOFSKY, 2014, p. 55)

Para a descrição pré-iconográfica, que se vale da experiência prática, devemos aplicar o que Panofsky chama de História do Estilo. Esta, trata da “compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, objetos e eventos foram expressos pelas formas” (2014, p. 65). A consulta a material literário referente ao desconhecido no quadro, possibilita a identificação dele, contudo, ainda no âmbito da experiência prática.

A análise iconográfica, tratando das imagens, estórias (sic) e alegorias em vez de motivos, pressupõe, é claro, muito mais que a familiaridade com objetos e fatos que adquirimos pela experiência prática. Pressupõe a familiaridade com temas específicos ou conceitos, tal como são transmitidos através de fontes literárias, quer obtidos por leitura deliberada ou tradição oral. (...) Nesses casos, devemos, também nós, tentar nos familiarizar com aquilo que os autores das representações liam ou sabiam. No entanto, mais uma vez, embora o conhecimento dos temas e conceitos específicos transmitidos através de fontes literárias seja indispensável e suficiente para uma análise iconográfica, não garante sua exatidão. (PANOFSKY, 2014, p. 59)

Neste caso, devemos aplicar a correção da História dos Tipos, que prevê além da experiência prática e referência ao material literário, a busca e comparação com outras fontes de artes visuais, de maneira a procurar diálogos entre a obra e suas suposições analíticas.

A interpretação iconológica requer algo mais que a familiaridade com conceitos ou temas específicos transmitidos através de fontes literárias. (...) Para captar esses princípios, necessitamos de uma faculdade mental comparável à de um clínico nos seus diagnósticos – faculdade essa que só me é dado descrever pelo termo bastante desacreditado de ‘intuição sintética’, e que pode ser mais desenvolvida num leigo talentoso do que num estudioso erudito. (PANOFSKY, 2014, p. 62)

Nesta etapa foi aplicado, segundo Panofsky (2014, p. 65) a História dos Sintomas Culturais ou Simbólicos, que trata da “compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, tendências essenciais da mente humana foram expressas por temas e conceitos específicos”.

3.1.2. Utilização atual do método

Atualmente alguns críticos de arte na tentativa de invalidarem o método de Panofsky, apontam como causa a abordagem conservadora com a qual o elaborou. Panofsky sistematizou sua teoria da arte partindo da conceituação dos termos iconografia e iconologia e por conseguinte da delimitação das abrangências desses campos.

Diana Almeida no artigo *A interpretação de imagem na História da Arte: questões de método* apresenta como diferença fundamental entre o método de Panofsky e a proposta de Didi-Huberman, atualmente um de seus maiores críticos, as relações entre imagem e sujeito, na qual a história para este último não estaria vinculada a um “ideal de certeza”.

Em se tratando de questões de método, o autor (Didi Huberman) parte da crítica à iconologia panofskyana. Sua teoria procura uma fuga da análise do significado das imagens, atendo-se às relações que podem ser estabelecidas entre imagem e sujeito. Para ele, essas implicações devem ser consideradas na escrita da História da Arte. (ALMEIDA, 2015, p. 87)

Nesse sentido a história é diacrônica, característica evidenciada no distanciamento histórico e cultural entre intérprete e obra. Por isso, o entendimento do passado deve ser compreendido a partir das considerações do presente “possibilitando a construção de saberes e não somente a constatação de fatos”. (ALMEIDA, 2015, p.88)

Panofsky é criticado por propor uma leitura da obra de arte com um viés essencialmente histórico. A história que ele se pauta foi cunhada como uma estrutura linear em que fato após fato a narrativa vai se construindo através da voz dos vencedores contribuindo para a consolidação do pensamento hegemônico e o estabelecimento do cânon. Essa abordagem é empregada ainda a aspectos culturais, e assim sendo, sustenta o pensamento conservador que revela de maneira parcial uma versão dos acontecimentos.

Todavia, desde a criação da revista *Annales* (Janeiro/1929) iniciou-se um processo de distanciamento do padrão tradicional e unitário utilizado nos registros históricos. Novas mentalidades foram despertadas e a maneira como se entendia a história também foi alterada.

Assim, o surgimento dessa pluralidade de realidades, de vozes que narram suas próprias histórias, estabelecem um processo cada vez mais segmentado, com as particularidades aflorando e colocando em conflito essas narrativas. Ainda mais em tempos nos quais a compreensão de mundo se mostra cada vez mais emancipadora no sentido de proporcionar a emergência de minorias e dessa forma a fragmentação das histórias fazem coexistir diferentes visões de mundo. A partir desse momento as visões de mundo são

ampliadas, a crítica ao método de Panofsky se estabelece reclamando a falta do caráter antropológico em suas análises.

Contudo, não vemos incoerência no método de Panofsky, que embora tenha sido elaborado num viés historicista, não impede que a interpretação através dele, seja pautada numa análise atual dos fatos constatados.

Utiliza-se Panofsky no âmbito desta pesquisa, pela premissa de que seu método parte da observação de um objeto artístico para a reconstrução do cenário histórico, político e cultural que o circundavam, adquirindo assim a compreensão da finalidade e relevância desse objeto em sua cultura original, sem abandonar a essência estética da obra em si.

Essa compreensão não pode se limitar unicamente a descrever o cenário e as condições em que se encontravam o autor e a obra, pois dessa forma estaríamos permitindo que apenas a obra falasse. Tendo em vista que, conforme propõe Gadamer, a compreensão da obra iniciasse com o diálogo entre o intérprete e a obra, é imprescindível que a voz do intérprete apareça numa leitura contemporânea dos dados.

Nessa perspectiva, o fato das análises de Panofsky através de seu método terem sido elaboradas de modo conservador, não invalidam a utilização atual do método. Panofsky inclusive é bem sistemático ao estabelecer num primeiro momento a iconografia enquanto uma análise descritiva. E em seguida a iconologia como forma de interpretação dos dados constatados, pautada numa espécie de construção da história cultural, no qual o caráter hermenêutico que envolve o método, abre margem à diferentes interpretações de uma mesma obra de arte.

No trabalho apresentado, existe a preocupação em ressaltar a presença dessas narrativas plurais, justamente por ser este um estudo de gênero que busca dentro da perspectiva acadêmica dar voz a uma minoria historicamente silenciada.

3.2. Conjunto Pictórico Selecionado

Durante a graduação, foi desenvolvida uma pesquisa de iniciação científica cujo objetivo era realizar um inventário e a catalogação das representações de iconografia musical e gênero em bases de dados virtuais. Na segunda etapa, a pesquisa partiu do inventário preliminar dessas imagens para o desenvolvimento de um estudo iconográfico delimitado às obras de arte do século XIX.

A pesquisa atual consiste num estudo iconográfico de uma série de pinturas cujo tema enfoque representações das mulheres na música, a partir do recorte temporal estilístico do século XIX na Arte Acadêmica do Brasil (1850 – 1900). Estabelecemos três categorias iconográficas, sendo estas: Representação do ideal de feminino; Musicistas em Ambiente Doméstico e Musicistas em Ambientes Marginais. O conjunto de obras selecionadas nos proporcionou a divisão destas categorias de análise, que se formaram devido similaridades nos motivos iconográficos e na linguagem estética que expressam.

O primeiro grupo trata das **representações idealizadas de feminino**. No início do século XIX, devido às influências estéticas que recebiam os pintores que do Brasil iam a Europa, quando retratavam mulheres reproduziam os mesmos padrões simbólicos. Assim, se aproximavam mais da idealização do feminino europeu, sendo que o ambiente no qual era composta a imagem nem sempre condizia com a realidade brasileira. A alegoria propõe a materialização de ideias e sentimentos que se manifestam na forma da personificação, ou seja, da construção de personagens que aliados à determinados objetos, passam a equivaler a estas ideias. Dessa forma, as pinturas deste item refletem os padrões europeus por meio das alegorias às belas artes.

Neste item será analisada como obra principal o quadro *Alegoria às Artes* – Léon Pallière e como obras secundárias *Lei Áurea* - Aurélio de Figueiredo, *Glorificação das Belas Artes no Amazonas* – Domenico De Angelis.

O segundo item concentra-se em **imagens de mulheres majoritariamente da alta burguesia**, que tinham como parte de sua educação o estudo da música. Desde o século XVIII inicia-se um processo de popularização do uso do piano. A industrialização barateava o custo dos instrumentos e os tornavam mais compactos como no caso dos pianos quadrados que fechados tinham o formato de uma mesa e poderiam converter-se em parte da decoração da casa. Consequentemente a procura por música aumentou, e já na primeira metade do

século XIX, percebe-se também uma valorização da canção o que movimentava ainda mais o mercado musical voltado para o ambiente doméstico. Editoras musicais passaram a publicar periodicamente materiais para serem tocados em casa como forma de entretenimento para a família e amigos. (KINDERSLEY, 2014, p. 142-171)

Neste item será analisada como obra principal o quadro *Hora da Música* – Oscar Pereira da Silva e como obras secundárias os quadros *Lição de Piano* – Georgina Albuquerque, *Menina ao Piano* – Aurélio de Figueiredo e *Retrato do Maestro Francisco Manuel ditando o Hino Nacional a suas enteadas (1850)* de José Correia de Lima.

O terceiro grupo **Musicistas em Ambientes Marginais**, justifica-se pelo anseio das camadas mais baixas de investirem na educação musical principalmente das mulheres, pois esta era usada como distintivo de erudição da família. Este fato proporcionou a aparição de manifestações musicais em ambientes que não eram os nobres salões das casas. Vários instrumentos poderiam ser tocados, contudo, nenhum deles era mais famoso que o piano, já que este poderia acompanhar o canto e as danças sem necessariamente precisar de outro acompanhamento. A partir dessas informações fez-se necessário diferenciar as imagens que comportavam essas características pois a maneira como a mulher era vista nesses ambientes divergia das anteriores.

Neste item será analisada como obra principal o quadro *Tarantella* – Henrique Bernardelli, e como obras secundárias *O violeiro* – Almeida Júnior, *Canção Sentimental* – Berthe Worms e *Descanso da Modelo* – Almeida Júnior.

3.3. Mulher Musicista: ideal de perfeição

Para Platão existem três tipos de beleza: a beleza dos corpos que é tratada hierarquicamente como menor, a beleza da alma que seriam as virtudes e a beleza máxima estaria na sabedoria. Esses conceitos são sintetizados no *Banquete* ao tratar do belo sensível no Hípias.

As alegorias das belas artes apresentadas aqui como ideal de perfeição, agregam em si estas três definições. A beleza dos corpos é expressa pelas personificações como figuras femininas jovens ao formato da idealização dos corpos gregos na antiguidade clássica.

As virtudes estão associadas a aquisição da sabedoria, pois através do saber que a arte proporciona seriam cultivadas as mais nobres aspirações e assim seriam desenvolvidas as virtudes do caráter humano. Ao mesmo tempo que o posicionamento das alegorias retoma uma disposição hierárquica das artes, utilizada desde o século XVI por Vasari e retomada no século XIX por Hegel.

Na busca pelo belo era fundamental o exercício do bem por meio das virtudes (temperança, coragem, prudência e justiça), confirmando a noção da *Kalocagatia* Socrática que previa a união do belo e do bem, para a realização plena do belo.

Chalumeau (2003, p. 37) destaca Giorgio Vasari (1511-1574) como o inventor da história da arte. A concepção dele sobre as artes se manifestava na “lei dos três estados” que colocava a arte numa linha sucessória evolutiva, na qual o estágio mais desenvolvido compreendia o auge da perfeição humana na imitação da natureza - seu próprio plano. “A história da arte de Vasari concebida enquanto automovimento de uma *ideia* da perfeição inscreve-se, no século XVI, na tradição do idealismo histórico, à qual Hegel se juntará com brilhantismo no início do século XIX.”

Nesse sistema, enquadravam-se apenas as artes do desenho que eram três: Arquitetura, Escultura e Pintura. E nesse sentido Félix Émile Taunay fala sobre a importância da arquitetura nesse sistema. Num de seus discursos proferido e registrado em 1842 diz:

Entretanto o verdadeiro penhor de solidez e fecundidade desta instituição, e a chave (...) da introdução real da vida artística no país consiste substancialmente no reconhecimento de uma especialidade, até hoje preterida; a de arquitetura. Sem o exercício efetivo e exclusivo da arquitetura pelos arquitetos, digo, pelos adeptos da escola clássica, não há Belas Artes. (UZEDA, 2002, p. 48)

3.3.1 Modelo das Virtudes



Figura 8: Leon Pallière (1823-1887). *Alegoria às Belas Artes* (1855). Óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas Artes (RJ).

A socióloga Cristina Costa, em *Um estudo sobre a arte brasileira* (2002) apresenta aspectos simbólicos das representações femininas que se mostraram transientes frente à realidade social do Brasil.

No início do século XIX, devido às influências estéticas que os pintores adquiriam em suas viagens à Europa, as obras que retratavam mulheres, reproduziam os mesmos padrões simbólicos. Entretanto, o contato com a realidade social brasileira, na qual homem e mulher (vale ressaltar que o Brasil ainda vivia um regime escravocrata, portanto “homem e mulher” brancos) equiparavam-se na autoridade familiar e nas funções administrativas da fazenda, alterou significativamente esses padrões.

Para Cristina Costa (2002) a representação da mulher na pintura brasileira do século XIX desenvolve-se através de três estilos: as pinturas de gênero, os nus artísticos e os retratos.

Nas pinturas de gênero, as mulheres eram retratadas em cenas do cotidiano, realizando suas atividades agrárias ou domésticas, com um tom de sensualidade. Nestas, o pintor se aproximava mais da idealização do feminino na Europa, de maneira que o próprio ambiente não condizia com a realidade brasileira. O gosto por esse estilo era crescente e à medida que adentrava o século iam agregando características nacionais, como por exemplo, as paisagens e os hábitos. As composições poderiam se constituir tanto no cenário doméstico quanto ao ar livre, ressaltando sempre os atributos da feminilidade, romantismo e sensualidade de figuras jovens de formas generosas, rosto risonho e gentil.

Já os nus artísticos, faziam parte da formação acadêmica, com as figuras representadas de maneira menos sensual do que as da pintura de gênero, pois os recursos utilizados para isso incluíam “a pose acadêmica, a artificialidade dos gestos e a expressão insípida” os tornavam impessoais. (COSTA, 2002, p. 93)

Os retratos começam a romper com esses padrões estéticos à medida que equiparam a representação de homens e mulheres. As mudanças ocorridas nestas representações estavam intimamente ligadas às alterações sociais que exigiam da mulher um novo papel no núcleo familiar. Substituíam o marido quando este viajava para tratar de assuntos políticos e econômicos. A ela cabia a organização e supervisão dos empregados e parentes e tal função era vista com admiração e respeito. Por conseguinte, a maneira como estas mulheres eram representadas também sofreu alterações ao longo do século, transformando a figura submissa num novo padrão feminino, para o qual a mulher detentora de autoridade valia-se de uma personalidade masculinizada.

Acrescenta-se aqui uma nova categoria de representação feminina - a mulher no motivo alegórico - já que este propõe a materialização de ideias e sentimentos que se manifestam na forma da personificação, ou seja, na construção de personagens que aliados à determinados objetos, passam a equivaler a estas ideias. Nesse particular, pensamos que a alegoria feminina une elementos das pinturas de gênero com certos aspectos do nu artístico. Assim temos, a permanência da idealização do feminino europeu com figuras jovens em composições de cenários internos e externos, contudo, apresentam-se de maneira impessoal com a artificialidade dos gestos e a expressão insípida da pose acadêmica.

3.3.1.1 Artista e obra

Segundo informações biográficas³, Jean León Pallière Grandjean, nasceu em 10 de Janeiro de 1823 na cidade do Rio de Janeiro, filho do pintor francês Julien Pallière (1784 – 1862) com a filha do arquiteto Grandjean de Montigny (1776 – 1850). Há registros que durante sua infância fez várias viagens à França para manter contato com a família paterna. Iniciou seus estudos artísticos em Paris no ano de 1836, ateliê de François-Édouard Picot (1786 – 1868).

Retornou ao Brasil por influência de seu avô, e se matriculou ao final do ano escolar na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), contudo, esta atitude foi mal vista por alguns professores e sofreu severas críticas. Um exemplo disto se manifesta nas palavras de Manuel de Araújo Porto-Alegre em artigo para a revista Guanabara (1850), no qual relata, “nesta instituição ficou sob tutela de um mestre que lhe era inferior”. Apesar dos inconvenientes, León Pallière, concorreu com 7 outros alunos da AIBA ao Prêmio de Viagem ao Estrangeiro apresentando o quadro histórico *Sertório com sua corça* (que atualmente pertence ao acervo do Museu D. João IV), a vitória possibilitou seu retorno à Europa, agora como pensionista do Governo Imperial.

Durante sua estada no estrangeiro manteve contato com a AIBA e recebeu críticas muito positivas por sua conduta e assiduidade, assim como pela qualidade do material produzido. Entre as principais influências estão as cidades de Veneza, Roma e Nápoles, e as obras dos pintores Tintoretto, Veronese, Ticiano e Bellini.

Passado o período contemplado pelo Prêmio, León Pallière, retornou ao Brasil e foi convidado pelo então diretor Porto-Alegre, a pintar um painel para o teto da Academia. No ofício enviado pelo diretor ao Governo Imperial, foi mencionado que para a realização da obra seria necessário apenas o valor do material, pois a obra seria pintada gratuitamente pelo recém chegado pensionista do Governo.

O painel apresenta cinco figuras femininas representando alegorias da arquitetura, pintura, escultura, poesia e música, dispostas em formato triangular⁴, donde a alegoria da arquitetura mostra-se assentada num trono no ponto mais elevado da imagem, aos seus pés estão colocados no mesmo nível a alegoria da pintura e a alegoria da escultura, no nível mais

3

Retiradas do livro *Alegoria às Artes – Léon Pallière* publicado pelo Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro.

⁴ Conforme proposto em análise no livro *Alegoria às Artes – Léon Pallière* (2016).

baixo (pisos) estão, a alegoria da música (à frente da tríade) e no canto direito a alegoria da poesia (atrás da alegoria da escultura e ao lado da alegoria da arquitetura).

A conclusão deste painel se deu em setembro de 1855 e logo após a entrega Pallière viajou para uma longa temporada em Buenos Aires, posteriormente retornando à Paris onde viveu seus últimos anos.

3.3.1.2. Análise das Alegorias

Para a pesquisadora Daniele Nunes Caetano, “partindo da premissa de que no mundo clássico é convencional o natural, há um texto implícito que necessita ser decodificado a partir do desvelamento alegórico, pautado em analogias miméticas entre a produção e a recepção”. (2007, p. 72). Existem duas maneiras de enxergar a alegoria, uma delas pelo viés retórico, ligada ao transmissor e a maneira como ele passa a mensagem, outra pelo viés hermenêutico, associada ao interlocutor que irá receber e interpretar os códigos da imagem.

Marían Cao defende ainda que a análise retórica deve ser inserida de maneira transversal aos outros tipos de análise da imagem (análise icônica, iconográfica e iconológica) pois somente assim teremos uma infinidade de possibilidades de novos caminhos para o conhecimento da imagem, que está longe de ser engessado.

O historiador Quirino Campofiorito ao discorrer sobre a afluência de artistas europeus, em seu livro *História da Pintura Brasileira no Século XIX*, explica:

A presença de uma Missão Artística Francesa no Rio de Janeiro teria que prender a atenção de artistas europeus. Não foram poucos os que decidiram tentar aqui, em seguida à chegada dos mestres franceses, a sorte de encontrar um ambiente novo e propício à atividade artística. Entre eles houve os que, mais por razões circunstanciais do que pela categoria artística, se estabeleceram no Rio de Janeiro. Desnecessário dizer que os de nacionalidade francesa eram melhor recebidos, seguindo-se alguns italianos e alemães. (1983, p. 75)

Páscoa (2013, p.77) em seu artigo *A estética italiana nas fontes de iconografia musical no Teatro Amazonas*, aponta os motivos que trouxeram o artista italiano Domenico De Angelis para o Brasil.

Os artistas Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi se conheceram ainda na Itália onde formaram parceria para a realização de diversos trabalhos, entre eles a decoração da Capela do Sagrado Coração, na Igreja de São Inácio em Roma, concluída em 1894. “No

mesmo ano Capranesi e De Angelis partiram para o Brasil, para trabalhar na decoração dos teatros de ópera de Manaus e Belém, a convite de Crispim do Amaral responsável pela decoração interna do Teatro Amazonas.” (PÁSCOA, 2013, p. 77)

Advindo da Europa mais especificamente da escola de pintura italiana, De Angelis pinta o plafond do Salão Nobre do Teatro Amazonas, finalizado em 1899, cujo tema é a Glorificação das Artes no Amazonas. “Esta obra assume um caráter singular por se tratar de uma pintura de perspectiva sotto in su, sob composição exclusiva com figuras sem recorrer à quadratura mediante o trompe l’oeil dos elementos arquiteturais.” (PÁSCOA, 2013, p.78)

Francisco Aurélio de Figueiredo nascido na Paraíba em 1856 era irmão de Pedro Américo e com este começou estudos de pintura na Academia de Belas Artes. Viajando para Florença, continuou a trabalhar no ateliê do irmão que lá fixaria residência. Neste período estudou com os mestres Antonio Ciseri (1821 - 1891), Nicolò Barabino (1832 - 1891) e Stefano Ussi (1822 - 1901). (CAMPOFIORITO, 1983)

Entre as obras de Aurélio de Figueiredo temos a Lei Áurea, também conhecida como a Redenção do Amazonas, em decorrência da proximidade dos acontecimentos políticos.

3.3.1.3. Os modelos alegóricos

A obra de Pallière, “concebida à luz do formalismo neoclássico”, não apresenta entre seus aspectos formais o ilusionismo típico de pinturas de teto, contudo, é uma das poucas pinturas marufladas⁵ encontradas no Brasil datada da segunda metade do século XIX.

A alegoria da pintura no painel de Pallière aparece associada a objetos próprios desse fazer artístico, a citar, paleta de cores, pincéis e tela. A seus pés vê-se um quadro e sobre ele um esboço. Por trás do quadro há uma escultura (busto feminino alado) parcialmente velada por um tecido de coloração marrom. Esses objetos remetem à ideia de produção em andamento, afirmando a funcionalidade da pintura que decoraria a Academia Imperial de Belas Artes.

Observa-se ainda a coluna com capitel jônico, possivelmente fazendo alusão aos templos dedicados às divindades femininas. O cupido voando entre as personagens segura

⁵ Processo da pintura que recebe esse nome por causa da cola que utiliza, chamada “marufle”, muito forte e resistente, normalmente usada por pintores para reforçar uma tela com uma outra ou para aplicar um suporte sobre outro. (Enciclopédia Itaú Cultural).

em suas mãos coroas de louros e flores, indicando uma possível consagração artística. Deve ser ressaltado que as únicas alegorias premiadas são a pintura e a poesia.

A alegoria da arquitetura está no vértice mais elevado do triângulo, assentada num trono, segura um compasso em uma das mãos e a outra repousa sobre o rosto. Encostados no trono estão a planta e o esquadro, completando os atributos que permitem identificá-la como tal.

A alegoria da poesia aparece seguindo o modelo proposto por Césaire Ripa, jovem mulher acompanhada de uma corneta. A alegoria da escultura segura uma pedra sabão e um instrumento para talhe. A alegoria da música aparece recostada na base de uma coluna ruída acompanhada de três instrumentos musicais, uma lira, um tamborim e uma flauta.

Ao retomar o aspecto da disposição hierárquica das personagens no quadro de Pallière, observa-se que a composição da tríade se dá pelo grau de importância artística que lhes era atribuído. As artes palpáveis eram consideradas centrais pois tinham função semelhante à propaganda e acreditava-se que tinham um poder maior de persuasão. Nesse contexto, a arquitetura regia as demais, já que abrigava em si tanto a escultura quanto a pintura, reforçando assim sua carga retórica. As artes efêmeras como a música e a poesia eram menos valorizadas, daí justifica-se a localização mais afastada destas personagens na composição.

De modo semelhante verifica-se esse mesmo motivo representado no detalhe da obra *Glorificação das Artes no Amazonas* de Domenico De Angelis, pintura do teto do Salão Nobre do Teatro Amazonas.



Figura 9: *Domenico De Angelis (1852 - c.1900). Pormenor: Glorificação das Artes no Amazonas (1899). Óleo sobre tela. Teatro Amazonas.*

Páscoa (2013) aponta a divisão de três grupos de personagens na composição do quadro, dos quais iremos utilizar para a comparação o primeiro grupo onde se encontra a Alegoria às Artes.

No primeiro grupo, a Glória, figura central e alada, levanta uma coroa de louros em cada mão para a consagração das artes. Ao seu lado esquerdo, estão as musas da Tragédia, da Comédia, da Dança, da Música, e da Poesia, representadas com seus atributos iconográficos tradicionais, ao lado de Eros. Ao lado direito da Glória, estão as figuras que representam a Arquitetura, a Escultura e a Pintura. (p. 80)

Reconhecidas as personagens, temos a alegoria da arquitetura acompanhada das alegorias da escultura e da pintura compondo um dos lados do pormenor, e reproduzindo o mesmo triângulo hierárquico encontrado no quadro de Pallière. A alegoria da música e a alegoria da poesia apresentam-se do outro lado permanecendo na posição submissa que lhes era reservada.

O que pode ser acrescentado é que ao fundo está a fachada de um templo e não apenas uma coluna, com citações maneiristas e neoclássicas em sua arquitetura. Nesse grupo há uma clareza na representação, na iluminação, remetendo à tipologia acadêmica. A personificação das Belas Artes e seu agrupamento pode remontar à organização do sistema das artes estabelecidos por Hegel, que desenvolveu uma teoria das três formas de arte (simbólica, clássica, romântica) através da hermenêutica histórica e também o sistema semiótico das cinco artes (arquitetura, escultura, pintura, música e poesia). (CHALUMEAU, 2001 *apud* PÁSCOA, 2013).

Segundo Carmo e Páscoa (2007) o quadro *Lei Áurea* de Aurélio de Figueiredo, também chamado de *Redenção do Amazonas*:

Trata-se de uma obra alegórica (personagens simbólicos) e seu estilo pode estar relacionado ao neo-maneirismo e ao neo-barroco, devido às cores vibrantes e a disposição com que às personagens são colocadas na tela. Não há uma divisão definida de planos, mas, pode-se notar uma divisão principal em simbologia a dois mundos: o lado esquerdo retrata os fatos relacionados à escravidão e sua emancipação (ambiente com pouca iluminação, como se fosse um fim de tarde na mata). Aparentemente trata-se de uma fortaleza em ruínas (possivelmente uma referência ao Forte de São José da Barra do Rio Negro), que pode estar representando uma estrutura de poder desgastada, um mundo arruinado e em decadência, abrangendo as questões nacionalistas e republicanas.

O pormenor que utilizaremos para a comparação localiza-se no lado direito do quadro, em que vemos o que parece ser um altar de glorificação das Artes e da Liberdade, representadas pelas alegorias da Pintura, Música, Escultura e Poesia. Carmo e Páscoa (2007) as identificam da seguinte maneira:

Os livros representam a literatura e o saber; a jovem com um pincel na mão representa a pintura; a que tem uma tiara na cabeça e a que está à frente dela com uma das mãos para frente representam as artes cênicas; a jovem que toca harpa representa a música; a jovem do lado da estátua juntamente com ela representa a escultura.



Figura 10: Aurélio de Figueiredo (1856-1916). *Pormenor: Lei Áurea ou Redenção do Amazonas* (1888), Óleo sobre tela. Biblioteca Pública do Estado do Amazonas

A alegoria da música, identificada pela pesquisadora, trata-se de uma figura feminina tocando harpa, posta à margem da cena. Nesta, as relações hierárquicas podem ser percebidas pelos focos de iluminação retratados na tela, onde à música é reservado um espaço ao final (se pensarmos em profundidade) e com baixa iluminação.

Na tela de Pallière, alguns elementos formais trazem unidade à cena. Os grupos de personagens por exemplo, a medida que interagem quanto à disposição, dialogam também pela cor de seus trajes. As personagens localizadas fora da tríade apresentam vestidos em tonalidades de azul, as co-irmãs pintura/escultura flutuam entre o vermelho e amarelo. Essas relações de cores já haviam sido abordadas por Césaire Ripa, no qual estabelece relações de proximidade entre determinadas formas alegóricas, como por exemplo, as alegorias da música e da poesia eram pintadas com a cor do céu ou elementos celestes.

Sobre o discurso visual notou-se que no início do século XIX, devido às influências estéticas que os pintores adquiriam em suas viagens à Europa, as obras que retratavam mulheres reproduziam os mesmos padrões simbólicos europeus, ou seja, o recurso poético era aplicado e dessa maneira é possível abstrair modelos que permitem interpretar a obra, não

somente pelo viés retórico mas aderir outros esquemas que contribuem em diferentes aspectos da obra.

A obra analisada permite ainda estabelecer ligações entre as influências europeias e a linguagem visual usada no Brasil. Foram observados os aspectos simbólicos dos atributos femininos e também elementos das práticas sociais, presentes nas representações femininas do século XIX em relação à alegoria, como o exemplo do ideal grego de beleza dos corpos e as atividades cultas e eruditas consideradas dignas para as mulheres.

3.3.2 Exemplo de Vício



Figura 11: A tentação de Santo Antão, Roma, 1890. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

Na tela *A tentação de Santo Antão* vemos a representação do Santo olhando fixamente para cima com um raio de luz iluminando seu rosto. O personagem encontra-se em pé com as mãos cruzadas sobre o próprio peito negando qualquer interação com as demais

personagens da cena, as vestes escuras e sem ornamentos demonstram a posição de humildade e o suplício em que estava o asceta.

Segundo a história do Santo, contada por Santo Atanásio de Alexandria, Antão era egípcio de família abastada. Ficou órfão muito jovem, e depois de ouvir uma pregação sobre a história do jovem rico, decidiu doar suas posses aos pobres. Desde então, passou a viver uma vida de privações na busca pelo domínio próprio e o afastamento do pecado.

Conta a história que o Diabo vendo a determinação do jovem pôs-se a tentar persuadí-lo a desertar recordando-lhe os inúmeros prazeres da vida, o amor ao dinheiro e a glória. Vendo que não obtinha sucesso pois o jovem era determinado, o Diabo personificou-se em corpo de mulher em várias formas na tentativa de enganar Antão. Aparecia-lhe a noite para tentar fazê-lo pecar pelo encanto sedutor do prazer, contudo, Antão resistiu com orações e penitências.

Decidiu o jovem viver nos sepulcros e pediu que de tempos em tempos um parente lhe levasse pão. Passou a morar numa tumba. Certo dia, o Diabo e seus demônios açoitaram-no, ao ponto de ficar caído no chão. Quando seu parente o encontrou, levou-o imediatamente para uma igreja. Estavam todos a velarem seu corpo quando o asceta recobrou os sentidos e pediu que fosse novamente levado à tumba.

Dessa vez, o Diabo e seus demônios transformaram-se em bestas ferozes e répteis, que intimidavam o asceta, mas não lhe tocavam. Antão gemia pelas dores que sentia, mas não se acovardou e nem sentiu medo. Nesse momento um raio de luz desceu do teto até ele e teve uma visão onde conversou com Cristo e imediatamente as dores cessaram e sentiu seu corpo restabelecido.

No óleo sobre tela intitulado “A tentação de Santo Antão” temos a sobreposição de partes da história representadas na tela. Nesta, o santo aparece em pé no centro da tela rodeado por figuras femininas nuas que o fitam, ele por sua vez olha fixamente para cima na direção de um raio de luz. As mãos sobre o peito negam qualquer interação com as demais personagens. A composição da cena se dá no interior de uma caverna, simbolizando a tumba em que viveu Santo Antão. Duas das figuras femininas estão enquadradas no foco de iluminação, uma delas de joelhos empunha uma lira. Nesse contexto as figuras femininas representam uma parte das tentações que sofreu o Santo, e a mulher com a lira é vista pejorativamente já que tanto o corpo feminino como a música podem ser considerados prazeres mundanos capazes de anularem a percepção do mundo espiritual.

Por se tratar de uma arte com temática sacra faz-se necessário entender a visão da Igreja a respeito destes dois simbolismos: o corpo feminino e a música.

A Igreja Católica Romana pregava uma contraposição entre os comportamentos femininos através das personagens Eva (primeira mulher) e Maria (mãe de Jesus). Eva, representando o pecado e a desobediência era a responsável pelas mazelas da humanidade, enquanto que a Virgem Maria pelo seu bom comportamento, foi escolhida para trazer a Redenção à humanidade caída. A Igreja se valia disso para convencer as mulheres que a submissão era o caminho correto a ser seguido, pois a natureza feminina atraía más escolhas e somente um homem teria o discernimento necessário para tomar decisões acertadas. Assim a conduta feminina deveria se assemelhar a postura de Maria, que através de sua conduta e aqui destaco a condição de Virgem, conseguiu a graça de ser a mãe do Messias.

Uma das ações coercitivas da Igreja baseadas nestas premissas foi instituída na Inquisição, que através do Tribunal do Santo Ofício, condenava aqueles que se posicionavam contra os dogmas da Igreja. Nasce então, o movimento conhecido como Caça às Bruxas, no qual mulheres eram acusadas e condenadas por “ofenderem a razão e a medicina moderna por suas mágicas, e por praticarem uma sexualidade subversiva”. (PERROT, 2016, p.89).

Na prática as mulheres que tinham a pretensão de obter conhecimento eram consideradas incentivadoras da desordem social e dos sentidos, o que as transformavam em filhas do Diabo pois desafiavam “todos os poderes: o dos sacerdotes, dos soberanos, dos homens, da razão”. (PERROT, 2016, p. 90). Por isso, a instrução da Igreja era que as feiticeiras-bruxas deveriam ser eliminadas, destruídas, queimadas, para que a paz social fosse garantida.

Dessa forma, o posicionamento da Igreja e de muitos eruditos quanto a instrução feminina era:

É preciso, pois, educar as meninas, e não exatamente instruí-las. Ou instruí-las apenas no que é necessário para torná-las agradáveis e úteis: um saber social, em suma. Formá-las para seus papéis futuros de mulher, de dona de casa, de esposa e mãe. Inculcar-lhes bons hábitos de economia e de higiene, os valores morais de pudor, obediência, polidez, renúncia, sacrifício... que tecem a coroa das virtudes femininas. (PERROT, 2016, p.93)

Michelle Perrot cita o que Rousseau, filósofos das Luzes, escreveu a esse respeito:

Toda a educação das mulheres deve ser relativa aos homens. Agradá-los, ser-lhes úteis, fazer-se amar e honrar por eles, criá-los, cuidar deles depois de crescidos, aconselhá-los, consolá-los, tornar-lhes a vida agradável e suave: eis os deveres das mulheres em todos os tempos, e o que se deve ensinar-lhes desde a infância (p.92)

Nessa perspectiva as mulheres eram incentivadas às atividades musicais desde que não houvesse a pretensão de se tornar uma profissional. “Nas famílias burguesas (...) elas

aprendem as artes do entretenimento: desenho, piano, ‘ópio das mulheres’, que lhes permitirá encantar serões familiares e recepções em sociedade”. (p.94). Família e Religião são os pilares desta educação.

A sexualidade feminina é vista como algo pejorativo, que só serviria no momento de gerar filhos. Por isso o corpo feminino e a sedução dele proveniente eram demonizados, assim como a música que por muito tempo foi proibida pela Igreja acusada de corromper os homens perverter os sentidos - a culpa de ambos: produzir prazer. Assim sendo, neste item a alegoria com a lira é tida como um ataque as virtudes e aos bons costumes, pois associa a imagem feminina nua e a lira, a representação dos prazeres carnavais.

3.4. Mulher Musicista: ambiente doméstico

A vinda da Família Real para o Brasil, em 1808, causou uma série de mudanças, principalmente no tocante à arte, já que boa parte dos artistas famosos que trabalhavam em Portugal acompanharam a comitiva real. Instaurou-se aqui um ambiente cultural moldado aos padrões europeus, donde foram incentivadas a criação de museus e bibliotecas, com a finalidade de preservar as obras que trouxeram e proporcionar a criação de outras. (BIASOLI, 1999). Assim, temos a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), inaugurada no Rio de Janeiro em 1826, como um dos exemplos mais significativos da produção e registro do material artístico.

Biasoli (1999, *apud* Aranha, 1989) diz que o sistema de ensino artístico, sofreu influência predominantemente clássica, o que causou uma separação entre a arte da elite, com vistas à elaboração de um pensamento crítico sobre arte, e a arte da classe trabalhadora que era essencialmente braçal e reproduzia sem necessariamente fazer uma reflexão sobre o fenômeno artístico. Nesse sentido, a arte para a burguesia representava um “acessório cultural de etiqueta e refinamento”, enquanto a arte produzida manualmente apenas servia como meio de propagação do pensamento dominante.

Em 1889, instaurada a República, o Brasil passa por uma reconfiguração do cenário social, político e econômico, fato que deu aos estados autonomia, e que acabou acarretando o crescimento desigual e prevalecendo os interesses dos fazendeiros, a famosa política do café-com-leite. O ensino da arte nesse período fica a cargo do Estado, tendo duas correntes defensoras: “os positivistas que enfatizavam o ensino de arte como forma de regeneração do

povo por meio de um instrumento que lhes eduque a mente. (...) e os liberais, deslumbrados com a indústria norte-americana, lutavam a favor da revolução industrial no país e da consequente capacitação profissional de seus cidadãos” (BIASOLI, 1999, p. 58). Ambas as correntes defendiam que para o alcance de seus objetivos a arte deveria ser ensinada na escola, através do desenho geométrico.

O pintor, decorador e desenhista Oscar Pereira da Silva viveu nesse período de transição. Estudou na Academia Imperial de Belas Artes entre 1882 e 1887, com os professores Zeferino da Costa, Victor Meireles, Chaves Pinheiro e José Maria de Medeiros. Foi o último detentor do Prêmio de Viagem à Europa concedido pela monarquia. Em Paris cumpriu com assiduidade suas responsabilidades; estudou no ateliê de dois pintores conservadores, Gêrome e Bonnat que o influenciaram para essa linha. Durante sua vida, desenvolveu seus trabalhos com a rigorosa forma acadêmica aprendida em Paris, e assim permaneceu até sua morte. (CAMPOFIORITO, 1983, p. 209)

Desde o seu surgimento a retórica esteve atrelada a persuasão. A junção entre retórica e poética, proporcionou a sistematização de recursos técnicos que nortearam a criação das obras literárias. Esses conceitos foram adaptados para as artes, principalmente a partir do Barroco.

[...] recientes investigaciones han mostrado que los métodos empleados por los artistas [plásticos] de este período, fueron prestados de la técnica de la retórica clásica, la cual fue conocida por las obras de Cicerón, Aristóteles y Quintiliano [...] la tarea fundamental de un orador, dice Cicerón, es la de instruir, deleitar y conmover (*docere, delectere, et movere*): Los mismos términos fueron usados por Poussin, Bellori y Boileau [...] de este modo, el Barroco es un arte de persuasión [...]. (BAZIN, 1968, *apud* LÓPEZ-CANO, 2000)

3.4.1. A Hora da Música



Figura 12: Oscar Pereira da Silva (1867-1939), *Hora da Música*, 1901. Óleo sobre tela (65 x 50 cm). Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Doação de Thereza de Toledo Lara, 1976. Crédito fotográfico: Isabella Matheus

O quadro apresenta três figuras femininas trajando vestidos em voga na Europa na segunda metade do século XIX. O estilo empresta algumas características do estilo Rococó adicionado aos vestidos, contudo os elementos integram o vestuário moderadamente com a

presença de mangas alongadas, corpete suavemente justo, decotes quadrados, rendas, babados e saias que cobrem toda a parte inferior do corpo.

Nas duas personagens sentadas percebemos a cintura do vestido rígida e marcada por cinto, já a personagem em pé, apesar de segurar um livreto que impede a visão total do vestido, apresenta aparentemente uma cintura menos rígida e começando logo abaixo do seio. A manga do vestido aparece mais curta, o que sugere uma leve transformação do modelo de vestidos romântico, que reviveram elementos da era medieval no estilo Elisabetano.

Os cabelos devidamente presos em coque cumpriam seu papel no decoro do traje feminino, já que facilitavam a inserção do chapéu que era indispensável às saídas para locais públicos fora de casa.

Identificamos ainda algumas figuras retóricas na composição do quadro, a saber, duas figuras de adição sendo elas, a repetição e o duplo sentido. Na repetição temos a recorrência de flores e tons azuis e róseos. O recurso da multiplicidade é utilizado para enfatizar um determinado tema ou expressão.

Os vestidos em tons de azul carregam um argumento retórico que reforça a unidade da cena, aparecendo ainda os tons azuis como efeito de luz e sombra nas flores, sobre o piano e na almofada da poltrona; nos quadros pendurados na parede; como plano de fundo do biombo; e ainda na presilha da partitura da cantora – uma fita amarrada em laço. Os tons róseos também remetem a esta sincronia, aparentes nas flores, no acolchoamento da poltrona e da cadeira e nas almofadas. As flores além de figurarem *in natura*, transformam-se em tema do biombo e na estampa da poltrona.

Há na tela a presença de dois quadros. O menor, situado a esquerda, apesar de não se mostrar figurado, seu esboço dá a entender uma cena mitológica com cupidos. No outro aparece algum elemento de natureza, entretanto a falta de nitidez não nos permite descrever com precisão.

Os trajes assim como a composição da sala reforçam a ideia de uma classe burguesa onde a mulher não trabalhava.

O duplo sentido apresenta-se na relação entre a representação, ora tida como fiel ao real, e a proposta doutrinária do tema que se tornariam tão tênues a ponto de transformarem-se num.

3.4.2. Música Doméstica

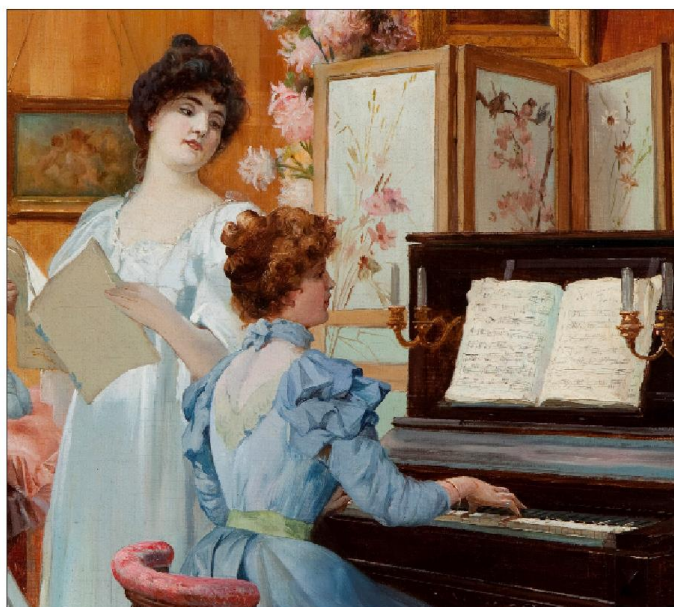


Figura 13: Pormenor do quadro Hora da Música (1901) de Oscar Pereira da Silva.

A pesquisadora Maria Ângela D’Incao em artigo para o livro *História das Mulheres no Brasil* organizado por Mary del Priore, aponta que as transformações sociais do século XIX levaram a mudanças urbanas que buscavam moldar os hábitos e costumes dos agora habitantes dos centros urbanos, para incutir-lhes a mentalidade europeia no tocante a diferenciação entre espaço público e privado, ditando-lhes as regras do bom convívio social. Em resposta a essas mudanças o estilo de vida foi sendo redefinido e as funções familiares delimitadas com maior clareza.

Nesse particular temos que, para o homem é destinado o espaço público (rua) e neste ambiente deveria representar e responder por sua família. À mulher era reservado o espaço privado (casa) e dele dependia o sucesso ou o fracasso da família. Inicialmente entendia-se que a distinção entre os dois espaços estava na delimitação rua/casa, mas com o amadurecimento do conceito percebeu-se que na própria casa coexistiam espaços públicos e privados.

A pesquisadora ressalta que aos poucos foram sendo cultivadas atividades domésticas que faziam parte da interação entre famílias:

Nos (espaços)⁶ públicos, como as salas de jantar e os salões, lugar das máscaras sociais impunham-se regras para o bem receber e bem representar

⁶ Grifo da autora.

diante das visitas. As salas abriam-se frequentemente para reuniões mais fechadas ou saraus, em que se liam trechos de poesias e romances em voz alta ou uma voz acompanhava os sons do piano ou harpa. (PRIORE, 2015, p. 228)

Desde o século XVIII iniciou-se na Europa um processo de popularização do uso do piano com a fabricação de instrumentos mais compactos e mais baratos, conseqüentemente a procura por música aumentou ao ponto de o piano converter-se em parte da decoração das casas.

Na primeira metade do século XIX, inicia-se a importação desse instrumento para o Brasil, há também uma valorização da canção o que movimentava ainda mais o mercado musical voltado para o ambiente doméstico. Editoras musicais passaram a publicar periodicamente materiais para serem tocados em casa como forma de entretenimento para a família e amigos.

Tanto a alta burguesia quanto às camadas mais baixas investiam na educação musical principalmente das mulheres, pois esta era usada como distintivo de erudição da família e mostrava a ascensão social. Vários instrumentos poderiam ser tocados em casa, contudo, nenhum deles era mais famoso que o piano, já que este poderia acompanhar o canto e as danças sem necessariamente precisar de outro acompanhamento.

Eram incentivadas as apresentações musicais no âmbito familiar, tornando os salões das casas, em festividades ou visitas importantes, o palco das jovens musicistas. Nas cenas de costume as mulheres eram representadas em suas atividades cotidianas, o que reforça a dimensão do envolvimento das mulheres com o fazer artístico-musical. (VICENTE, 2012).

O quadro *Lição de Piano* de Georgina Albuquerque corrobora a ideia da música como parte da educação de mulheres. Apesar de ser produzido na primeira metade do século XX e apresentar um afastamento da estética academicista, nele temos refletido o argumento retórico de doutrinação doméstica através da música, no qual uma menina burguesa sentada ao piano está sendo orientada por uma professora, enquanto do lado de fora da sala estão à espera outros alunos, a maioria meninas burguesas.



Figura 14: Georgina Albuquerque (1885 - 1962). **Lição de Piano, 1928.** Óleo sobre tela. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Crédito fotográfico: flickr.

Outro exemplo é o quadro *Menina ao Piano* de Aurélio de Figueiredo, conforme relata Martinez e Páscoa (2017, p.620), a menina retratada é a filha do pintor, Sylvia Figueiredo. O cenário insinua-se como o estúdio do pai. Os brinquedos espalhados na cadeira e os papéis no chão transmitem a ideia de um ambiente doméstico. A postura da menina, que está em pé frente ao piano, permite-nos observar que não se trata de uma aula particular mas de um momento de brincadeira, contudo as mãos bem posicionadas sobre o piano e seu olhar

fixo na partitura revela uma iniciação musical e o nível de interação da família Figueiredo com a música.



Figura 15: Aurélio de Figueiredo (1854 – 1916). **Menina ao Piano, 1892.** Óleo sobre tela (60 x 90 cm). Acervo Particular.

A pesquisadora Maria Alice Volpe diz que “no Brasil, a atividade camerística era disseminada na sociedade aristocrática desde a primeira metade do século XIX e a documentação se torna mais eloquente a partir das duas últimas décadas do século, quando se disseminou para outras camadas sociais”.

No período Romântico, a atividade camerística se desenvolveu basicamente em dois campos: o do sarau doméstico e o da sala de concerto. O repertório da música doméstica era consumido pelos amadores ou estudantes de música e era formado por obras de morfologia curta e de execução fácil ou mediana. A maior parte dessas peças era escrita para conjunto instrumental reduzido, geralmente duos, às vezes com versão para piano solo. (VOLPE, 1994, p. 146)

3.4.3. Relação mulher e literatura



Figura 16: Pormenor do quadro Hora da Música (1901) de Oscar Pereira da Silva.

Com o acréscimo das aparições públicas, as mulheres eram severamente vigiadas não somente pela família, mas a sociedade também exercia esse papel. Censuradas por todos os lados as mulheres tiveram que aprender novas formas para se portar e a autovigiar-se em busca da idealização de feminino e de amor.

O autor Luis Filipe Ribeiro em seu livro *Mulheres de Papel* faz um estudo sobre as imagens da mulher do século XIX pelo viés da análise literária, ressaltando a distância entre as mulheres de carne e osso – como ele mesmo elenca – e as imagens literárias postas em circulação.

No tocante a produção literária no Rio de Janeiro deste período, havia uma crescente preocupação com a educação das moças, pois elas depois de alfabetizadas passavam a consumir literatura, o que incentivava a produção de romances que tinham em sua maioria a mulher como personagem principal.

As mulheres situam-se, nesse quadro, como centro das atenções. É nelas que se concentram os olhares, enquanto público consumidor de romances. Mas, com a vertente conservadora que sustenta o sistema social, tais atenções visam, sem dúvida alguma, um objetivo pedagógico: ensinar-lhes o lugar da mulher. (RIBEIRO, 2008, p. 51)

Estes tornaram-se numa ferramenta eficaz de doutrinação. O público alvo eram as mulheres burguesas que na luta contra o ócio encontraram nos contos e romances a companhia para seus dias. Eram veiculados frequentemente artigos sobre sexualidade,

família, filhos e afazeres domésticos, em periódicos das mais diversas especialidades. “Percebe-se o endosso desse papel por parte dos meios médicos, educativos e da imprensa na formulação de uma série de propostas que visavam ‘educar’ a mulher para o seu papel de guardiã do lar e da família”. (PRIORE, 2015, p. 230)

Nos romances o tema da família burguesa aparecia inicialmente entre membros mais próximos (pais e filhos), com a doçura da família calma e equilibrada. A distribuição de papéis ora apresentava a mulher com “toda a fragilidade” e ora como “fortaleza de mãe”. (PRIORE, 2015, p. 237)

É cultivado uma aura em torno da maternidade, “como se o amor de filho fosse um instinto, um sentimento natural e os laços familiares de sangue fossem mais fortes que quaisquer outros construídos no decorrer de uma vida”. Posteriormente esse sentimento se transformaria no principal sonho da maioria das mulheres.

O amor entre cônjuges tomava duas faces, a do ‘amor romântico’ que acontecia por meio de uma ligação emocional que não culminaria necessariamente no casamento, e o ‘amor à antiga’ que se manifestava geralmente nos casamentos arranjados. Assim sendo, foi implantado o senso de distanciamento entre os cônjuges em que as emoções deveriam ser controladas, pelo menos de forma aparente.

3.4.4. Presença da partitura



Figura 17: Pormenor do quadro Hora da Música (1901) de Oscar Pereira da Silva.

O material analisado, nos levou a uma proposta de autoria para a obra musical exposta sobre o piano. A grafia da inscrição não aponta com clareza o nome da peça musical nem sua autoria, entretanto a segunda linha sugere a grafia da palavra B a h - a.

Jairo Severiano no livro *Uma história da música popular brasileira*, aponta a existência, dentro do movimento de renovação da modinha, de um compositor e cantor considerado como um dos mais importantes, Xisto Bahia de Paula (1841-1894), que iniciou sua vida artística ainda na adolescência. Representava, compunha, cantava e acompanhava ao violão, foi contratado em 1862 pela companhia do ator Couto Rocha para excursão ao Norte do país. Em 1875 chega ao Rio de Janeiro estreando na companhia de Vicente Pontes de Oliveira. Num ambiente onde predominavam as composições do falecido Laurindo Rabelo, “Xisto logo se mostrou um rival à altura do poeta carioca, destacando-se simultaneamente nos palcos e nos salões aristocráticos.” (p. 51)

Xisto ao longo de sua carreira fez parceria com outros músicos em suas composições. Sobre as obras, muitas se perderam, mas as que ficaram demonstram um “um artista intuitivo, incapaz de ler uma só nota musical, - contudo - foi um dos compositores mais cantados pelos brasileiros no final do século XIX.” (p.52)

Pela ampla circulação destas partituras nos ambientes domésticos do período, acreditamos na suposição de que a grafia referida na segunda linha da partitura poderia ser uma citação à obra de Xisto Bahia.

Através do estudo realizado, percebemos uma relação entre arte e sociedade, já que o artista é um ser social e independe de sua vontade a influência que as transformações sociais exercem em sua obra. Foram observados os aspectos simbólicos dos atributos femininos relacionados com as práticas sociais.

Considerando o recorte temporal, vemos que a mulher burguesa aparece como um ser especial que receberá uma educação virtuosa para bem representar seu lar e educar seus filhos. Nesta educação, a presença da música como agente socializador é marcante e tida como símbolo de distinção social, almejada por grande parcela da sociedade.

O estudo do piano, assim como o estudo do canto, era indispensável à formação o que acarretou um crescimento do mercado musical tanto para a composição de obras musicais, geralmente modinhas e lundus, como a importação do instrumento.

Dessa forma, a música e a literatura doutrinavam a mulher à um pensamento de reclusão ao espaço público fora do lar e a tornavam uma espécie de adereço cultural da família, tendo como espaço para suas apresentações musicais os salões das casas em momentos de festividades e nos saraus.

3.4.5 Exercício das Virtudes



Figura 18: José Correia de Lima (1814-1857). Retrato do Maestro Francisco Manuel ditando o Hino Nacional a suas enteadas (1850). Museu Nacional de Belas Artes (RJ).

O quadro de José Correia de Lima, intitulado *Retrato do Maestro Francisco Manuel ditando o Hino Nacional a suas enteadas* (1850), apresenta três personagens. A composição da cena se dá numa sala burguesa na qual se vê em parte um piano com uma partitura sobreposta num primeiro plano, e ao fundo uma harpa e estante com partituras.

Sobre os personagens, dois encontram-se assentados e suas vestimentas estão em tons escuros. A figura masculina, representando Francisco Manuel, segura um livro e com uma

das mãos marca algumas páginas. Seu olhar está direcionado a figura feminina que está ao piano. Por sua vez, a pianista dedilha algumas teclas com uma das mãos enquanto seu olhar se volta para a terceira personagem. Esta, com vestido em tom róseo, se posiciona em pé entre as outras personagens. Suas mãos encaixam um arranjo de flores nos cabelos da pianista e seu olhar se volta para frente, para fora do quadro como se observasse o espectador do quadro.

Andrade (1967) expõe o que o Jornal do Comércio publicou em 9 de abril de 1832 a respeito da estreia do Hino nacional: “Hino para canto e piano por F. M. da Silva, que foi cantado no dia 7 de abril no começo do divertimento dado pela Sociedade Defensora, cujo Hino foi cantado pelas Sras. e Sócios da mesma sociedade”. (p.170)

Dada esta descrição, propomos algumas sugestões interpretativas para a obra. O próprio título da obra explicita a atividade realizada na cena - um ditado musical. Este ditado está sendo proferido por Francisco Manuel e se refere ao hino nacional. A postura do personagem masculino ao olhar para pianista nos indica para quem ele estava ditando as notas - a música.

A pianista, sentada de lado para o piano não usa as duas mãos para realizar o ditado e ainda a postura de seus dedos pressionando apenas uma tecla nos leva a crer tratar-se do ditado de uma linha melódica. Por estar olhando para a personagem em pé, entende-se que o ditado se direciona à ela.

A tonalidade das roupas coloca em destaque a personagem de vestido róseo. Esse destaque é acentuado ainda mais por estar em um plano um pouco mais a frente das outras personagens. Por se tratar de uma cena musical, entendemos que a personagem a quem se dedica o ditado trata-se de uma cantora.

Estas suposições são confirmadas pelo retrato que Pinho (2004) faz a respeito da fala do Conselheiro Albino Barbosa de Oliveira em suas Memórias ao se recordar de um concerto que assistiu:

Mariquinhas Furtado, mais tarde esposa de Bento Francisco da Costa Aguiar, ocupava o piano, enquanto Mariquinhas, enteada de Francisco Manuel, futura senhora Pertence, tocava harpa, e sua mãe D. Teresa cantava, com a outra filha, Henriqueta Areias, possuidora de excelente voz” (p.235)

Partindo dessa informação entendemos que os personagens do quadro se trata nominalmente de Mariquinhas Furtado ao piano, pois, conforme descrito, esta tocava piano e harpa. Justifica-se assim o posicionamento da harpa, num plano mais ao fundo, todavia alinhado a personagem como um lembrete dos dotes dela ou na tentativa de dar-lhe os

acessórios necessários para a identificação dela. O vestido em tom escuro ao mesmo tempo que contribui para o destaque da cantora, a coloca no mesmo nível que Francisco Manuel, possivelmente evidenciando os instrumentistas.

A cantora identificamos como Henriqueta Areias, pois, como já vimos, o quadro trata-se de um ditado às enteadas e a outra filha de D. Teresa (esposa de Francisco Manuel) era cantora e preenche as especificações já mencionadas.

Francisco Manuel o personagem identificado pelo título da obra, teve papel fundamental na formação musical de sua época. E nesta não excluía as mulheres. “A boa música de que se incumbem um grupo de senhoras está entregue à direção de Francisco Manuel”. (idem, p.236)

Assim, a cena trata-se de uma preparação/instrução para uma das récitas do hino nacional, possivelmente a audição relatada no Jornal do Comércio de 1832, com a efetiva participação feminina.

A partir do contato com essa obra, despertou-se o interesse por encontrar outros nomes de mulheres musicistas no Brasil do século XIX. E dessa forma estruturamos o segundo capítulo deste trabalho.

3.5. Mulher Musicista: ambiente mundano

A concepção platônica da cosmogênese, estabelecia uma divisão de universo dualista, onde o plano (mundo) sensível estava constantemente buscando sua realização na imitação dos padrões perfeitos do plano (mundo) das ideias. Ora, se no início do capítulo tratamos do ideal de perfeição em função do mundo das ideias, nesta última parte trataremos, o segundo plano da dualidade platônica - o mundo sensível, das coisas humanas e falhas.

Raymond Bayer (1995), ao abordar a estética na Idade Média, aponta que a concepção cristã, inspirada nas concepções do neoplatonismo, trata a vida mundana -plano sensível- com maior rigidez. “O ideal cristão, que pela paixão do sofrimento, tem qualquer coisa de passivo, torna-se ascético e mais intransigente do que o ideal platônico. É preciso matar em si a vida sensível, sensual, e matar o prazer sentido no belo e no que da natureza e do não eu é sedutor.” (p.86)

Toda uma tradição tenaz, iconoclasta, multiforme em sua monotonia, fará dessa definição o objeto paradigmático de um puritanismo moral e estético, a referência tácita e constante de sua crítica odiosa, medrosa e perturbada

dos prazeres da aparência e das seduções do sensível. (LICHTENSTEIN, 1994, p.48)

É a partir destes pensamentos, e mais fortemente da concepção cristã, que se fundamenta o entendimento do plano sensível - neste trabalho denominado de plano mundano - como imoral, detentor das mazelas humanas e destituído, portanto, de beleza. A desqualificação deste plano induz, no âmbito artístico, uma desvalorização e conseqüente tentativa de apagamento dele, inclusive em termos estéticos.

A pintura para Lichtenstein (1994) oferece “uma imagem cuja natureza se esgota inteiramente na aparência, um universo que é apenas o puro efeito ilusório de um artifício. A pintura não esconde nem encobre nada. Ela não nos mostra uma aparência ilusória, mas a ilusão de uma aparência.” (p.51). Nesse sentido, a pintura não é considerada como uma aparência mascarada da humanidade, mas sim como um objeto produzido pela humanidade que nada tem de real, além das intenções refletidas daqueles o fizeram. Assim, é somente pela ideia propulsora, lançada pelo Realismo - de representar a realidade vista do mundo sensível -, que vemos nas artes visuais o vislumbre do cotidiano de outras épocas.



Figura 19: Henrique Bernardelli (1857 – 1936 Tarantella, 1886.). Óleo sobre tela (98 x 98 cm). Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil.

Henrique Bernardelli, pintou esta obra durante seu pensionato na Europa, muito provavelmente em Roma. Uma das características marcantes das obras de Bernardelli era uma tendência ao Realismo, que o diferenciava dos trabalhos que eram produzidos na Aiba.

No quadro *Tarantella*, vemos um ambiente fechado com pouca iluminação a semelhança de um porão. Os personagens trajam vestes tipicamente europeias. Algumas mulheres estão dançando e tocando tamborins. O nome do quadro nos indica que a cena se trata de uma dança italiana homônima.

Tarantella é uma dança folclórica italiana, muito popular nas regiões da Campania, Calabria, Puglia e Sicília. As danças folclóricas mais populares são conhecidas como danças de cortejamento, pois são “danças soltas ou em pares nas quais uma ou várias pessoas podem usar uma série de figuras que simbolizam os acontecimentos amorosos desde os primeiros encontros até os casamentos”. (MIOTTO e BRONDANI, 2010, p.11)

As autoras Miotto e Brondani (2010) expõem que a origem desta dança se deu com os rituais de tarantismo.

Segundo a lenda, a pessoa picada pela aranha sentia forte dores abdominais, sudorese, palpitação e catalepsia. Buscando a cura para o mal, o povo se reunia com música e dança, formando um ritual místico, uma espécie de exorcismo em grupo, incitando e dançando em volta da ‘tarantata’ durante dias, até que o veneno fosse totalmente eliminado de seu corpo através da transpiração. (p.15)

Outras versões da lenda diziam que os movimentos da dança eram decorrentes dos movimentos que a pessoa picada fazia como consequência do veneno. Assim, como todos conheciam os passos com o tempo a mesma foi se “propagando em locais públicos, vilas e praças onde todos cantavam e dançavam, ao som de instrumentos.

Por se tratar de uma pintura de gênero, ou seja, da representação de uma cena cotidiana, é muito provável tratar-se de um momento de diversão dos italianos. Assim temos a mulher interagindo com outro cenário musical, desta vez de maneira informal e descontraída. A música aqui não é mais um adereço cultural, mas sim a herança cultural de um povo. Dessa forma, a função musical da mulher ganha outro significado e vai delineando novas formas de se enxergar a mulher no contexto musical.



Figura 20: Berthe Worms (1868 – 1937). **Canção Sentimental**, 1904. Óleo sobre tela (80,5 x 65,5 cm). Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil.

A pintora Berthe Abraham Worms (1868-1937) nascida na França, fixou residência no Brasil acompanhando seu esposo um cirurgião-dentista brasileiro. Suas obras foram expostas no Salão de Paris e no Salão Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Simioni (2015, p.97) diz que a educação artística que Berthe Worms recebeu, lhe proporcionou uma visão artística diferenciada que apresentava “uma sensibilidade para as assimetrias de classe existentes, tanto no Brasil como na Itália.”

Quanto ao quadro analisado não encontramos o lugar em que a composição foi feita, nem referências da pintora em relação a esse respeito. Por isso, vamos partir da ideia de que a inspiração estava no Brasil, pois, além de a pintora residir no país nesse período, o quadro encontra-se no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

No quadro *Canção Sentimental* de Berthe Worms, temos uma jovem mulher empunhando uma viola caipira. A feição e os trajes da jovem mulher indicam uma ascendência européia, mais especificamente italiana, o que poderia facilmente se tratar de mais um caso de pintura de gênero, onde a música estaria associada a uma herança cultural que foi aceita e adotada pelas camadas menos privilegiadas. O grande processo migratório de italianos, como já vimos nos capítulos anteriores, iniciado e incentivado pelo Governo Imperial no início do oitocentos e que perdurou por todo o século, justificariam facilmente esta afirmação.

Pensando no cenário brasileiro, a pesquisadora Isabel Nogueira relata em seu artigo *Imagem e representação em mulheres violonistas: algumas reflexões sobre Josefina Robledo*, que a utilização desse instrumento era associada “à vagabundagem, à sedução e corrupção de moças, ao ócio e à desordem social” (2007, p. 03). Assim sendo, a viola caipira em finais do século XIX tinha uma baixa aceitação nas camadas mais privilegiadas da sociedade o que naturalmente nos faz supor que a cena trata de um ambiente marginalizado. Apesar do preconceito que girava em torno do uso do instrumento, ele foi amplamente difundido nos setores com menos instruídos da sociedade, e por isso considerado aqui como um instrumento mundano.



Figura 21: Almeida Júnior (1850-1899), **O violeiro, 1899**. Óleo sobre tela. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Crédito fotográfico: Isabella Matheus.

Confirmando a adesão da viola nas camadas populares, temos no quadro *O violeiro* de Almeida Júnior, dois personagens reunidos em torno de uma janela de uma construção muito simples. As paredes da casa mostram-se desgastadas e parte da estrutura de barro ruída, definem a posição social das personagens. Dois caboclos, um homem sentado na janela segura uma viola e despreocupadamente parece tocá-la; a outra personagem, uma mulher de vestimenta pouco elaborada segura um lenço em volta do pescoço enquanto serenamente faz menção de acompanhar cantando a viola.

Almeida Júnior, conhecido como o precursor da temática regionalista, dedicando-se a cultura caipira e tornando-se um dos maiores expoentes do Realismo no Brasil, revela na cena caipira, a maneira como a música era manifestada nas camadas menos favorecidas da sociedade brasileira em finais do século XIX.

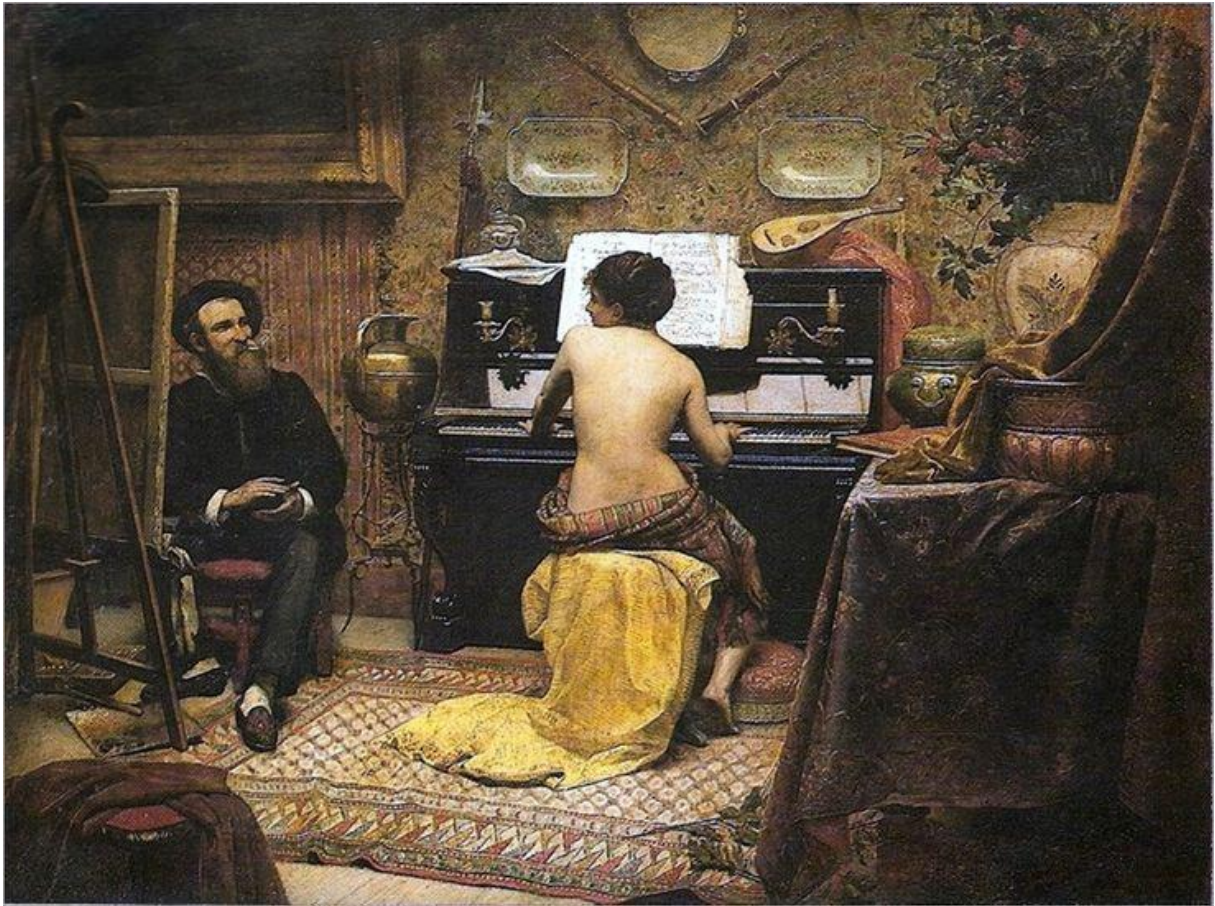


Figura 22: Almeida Júnior (1850-1899), **Descanso da modelo** (1882). Óleo sobre tela. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, RJ, Brasil.

A tela *Descanso da Modelo* de Almeida Júnior, foi pintada em seu pensionato na Europa, como parte obrigatória do programa que deveria seguir. Por isso, num cenário mais global temos, como cenário o estúdio de um pintor, que como o título sugere, a mulher retratada está num momento de descontração e para tal assenta-se despreocupadamente ao piano enquanto o pintor a observa. A posição de suas mãos sobre o piano indica fortemente a ação de tocar o instrumento, todavia, uma ação despreocupada, com os ombros desalinhados e as mãos em posições não anatômicas.

No século XIX o trabalho de mulheres ainda era majoritariamente destinado às famílias pobres que não tinham outra forma de sustento, ainda mais o trabalho de modelo que expunha o corpo nu, negando o puritanismo religioso. Dessa forma, a proveniência familiar da modelo é revelada, e mesmo se enquadrando numa classe social menos abastada, ainda assim a música revela-se como um atributo indispensável à formação feminina.

O ponto de coesão entre esses quadros se percebe através das tonalidades utilizadas. Ambos os quadros têm em suas cenas cores sóbrias que escurecem as composições, em alguns casos, destacando apenas um foco de iluminação na cena. Lichtenstein (1994, p. 59), expõe: “remetendo às cores a unidade discreta semelhante às letras - que servem para compor as palavras -, a comparação impõe à pintura um modelo discursivo.” E a escuridão nesse caso é interpretada como a maneira de velar o sensível/mundano.

Dada a consciência que o homem adquire sobre o universo, ele passa a criar redes de dominação, talvez por um instinto de sobrevivência (preocupação consigo) ou mesmo por um instinto protetor (preocupação com o outro); e esses esquemas de dominação, - sejam eles por gênero, classe, raça e outros tantos - o levam para mais próximo do seu grande medo: a essência/natureza humana.

Por isso, as mulheres enquanto um grupo historicamente construído como frágil, inicialmente por não possuírem força física e posteriormente taxadas de limitadas em suas capacidades intelectuais, foram e infelizmente continuam sendo atacadas pelo senso misógino do: seja o que eu não consigo ser. A elas, foi imposta a missão de representarem a idealização da face bela e boa da humanidade inconformada com a sua essência.

O contato dos artistas com o ambiente artístico europeu possibilitou um lento processo de afastamento dos padrões neoclássicos na pintura brasileira, com a introdução de novas técnicas e a abertura para outros temas. A pintura de paisagem, por exemplo, considerada menor diante dos demais gêneros, somente no final do século XIX ganha representatividade efetiva na pintura brasileira por ocasião desta ruptura com os temas tradicionais.

O laborioso e frio trabalho de ateliê iria, pouco a pouco, sendo substituído pela tarefa entusiasta do artista com seu cavalete postado ao ar livre, aberto à comovida sugestão dos fenômenos de cor, de luz, de atmosfera, de distâncias e de proporções *vis-à-vis* do grande espetáculo, no qual a personagem humana podia ser apresentada no quadro de sua própria vida. (CAMPOFIORITO, 1983, p. 120)

Esta condução estética, que leva a representação para mais próximo da realidade - o Realismo - nega os padrões estéticos do Romantismo através da prevenção da artificialidade nas relações humanas, preferindo a representar a classe trabalhadora em seu cotidiano. Esses novos valores eram influenciados pelos ideais positivistas que apresentavam a existência humana com ações unicamente humanas, isto é, afastando-se das crenças e superstições teológicas, valorizando a comprovação científica dos fatos.

Logo, temos que até o Romantismo, conforme Lichtenstein (1994), a:

Aliança bem pensante do puritanismo moral e da austeridade estética poderá, assim, tramar-se na ante-sala do ressentimento, onde um velho desejo teimoso e dissimulado de identificar a insípidez com a beleza se deleitará com uma certeza sempre reiterada: só o que é insípido, inodoro e incolor pode ser chamado de verdadeiro, belo e bom. (p. 50)

Percebemos ainda, a recorrência da compreensão humana que opõe a busca pelas virtudes e os prazeres. Assim, ao se propor este novo modelo estético nas representações, emerge a partir do Realismo, a consciência de que na arte, além da função doutrinadora de expor um belo ideal, existia também a possibilidade de a usar como ferramenta de denúncia social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As categorias percebidas através da análise iconográfica nos direcionaram para a realidade das musicistas – mulheres que viveram nesse sistema – brasileiras do século XIX. As fontes encontradas confirmaram nossa hipótese inicial sobre os processos de invisibilização destas personagens. Ainda assim, conseguimos agrupar estas mulheres em três categorias, até certo ponto similares às categorias iconográficas.

A categoria das mulheres musicistas Amadoras era composta majoritariamente por mulheres da alta burguesia, que tinham como parte da sua educação o estudo obrigatório da música. Esses estudos eram incentivados para a educação dos filhos e entretenimento da família, e acabavam por ser fator determinante do status social da família.

Na segunda categoria, ainda vinculada ao espaço doméstico, situa-se a Professora. Nesta perspectiva era ainda aceitável que a mulher de família pouco abastada atuasse como professora itinerante, função na qual se ministravam aulas de música nas casas das famílias. Essas aulas geralmente eram destinadas às meninas, que tinham as lições em casa como forma de prezar por sua integridade moral.

Assim, tudo o que viesse a se afastar do padrão aceitável de feminino era considerado impróprio e inadequado, logo a imagem da mulher musicista como profissional era ferrenhamente reprovada. Assim a terceira categoria trata da atuação profissional da musicista no âmbito da performance, a Concertista, que era mal vista pela sociedade e acarretava a imagem de mulher devassa com caráter desvirtuado.

Outra percepção adquirida através deste trabalho diz respeito a situação atual das musicistas. Detectamos que muitos dos problemas vividos hoje por estas mulheres são decorrentes de um processo histórico de construção de um ideal estereotipado da figura feminina nas artes.

Apesar das inúmeras conquistas das últimas décadas, o ambiente musical brasileiro no cenário contemporâneo continua perpetuando os estereótipos formulados desde o século XIX. Os obstáculos mais expressivos das musicistas de hoje fundamentam-se, em sua maioria, nos mesmos ideais conservadores que limitavam a mulher no fazer artístico do passado. Os relatos de casos de assédio moral e sexual são inúmeros, contudo, a presença de mecanismos capazes de resguardar os direitos das vítimas e punir os agressores é quase nula. A situação de vulnerabilidade das vítimas contribui com o medo da exposição e por isso

grande parte das denúncias são anônimas ou acontecem de maneira informal em plataformas digitais. Claro que este cenário de abusos não é exclusividade das mulheres musicistas, infelizmente o gênero feminino é atingido em todos os setores sociais.

Em um primeiro olhar tendemos a visualizar este problema como insolucionável já que para minimizar os efeitos danosos desse comportamento necessitaríamos de uma nova formatação da sociedade, que garantisse não somente na lei o princípio da isonomia, mas que de forma prática fosse vivido. De certo que este seria o ideal, mas como alcançá-lo?

Entendendo que o processo de marginalização move grupos minoritários para uma posição de subalternidade de voz, tornando-os não apenas grupos silentes, mas em sua grande maioria grupos invisíveis, precisamos partir deste ponto na tentativa de romper com o paradigma dominante.

Vattimo (1992) apresenta como solução para a aparente perda de sentido da realidade na sociedade dos *mass media* o desenraizamento, que nada mais é do que uma libertação das diferenças que num sentido emancipador se trataria de uma descoberta dos demais sistemas coexistentes, entendendo as particularidades de cada um, começando pelo seu.

Aplicando esse conceito à realidade de determinado grupo minoritário na tentativa de iniciar um processo emancipatório de visibilização, temos duas ações aparentemente desconexas, mas que no fundo trabalham de forma orgânica para minimizar os efeitos que põem à margem estes grupos sociais.

A primeira ação se trata do reconhecimento interno das particularidades de um grupo minoritário pelos membros deste grupo, criando uma consciência de classe e garantindo também a consolidação de uma identidade coletiva. Esse processo, dependendo do tipo de contato dos indivíduos com as práticas de seu grupo, poderá ser de conhecimento ou reconhecimento.

A consciência da identidade coletiva é necessária para manter o grupo coeso a fim de que os interesses e necessidades de um grupo sejam expostos e não interesses e necessidades individuais, já que a compreensão que a pós-modernidade nos trouxe (sociedade dos *mass media*) tende a tornar os grupos sociais cada vez mais segmentados, encaminhando os sujeitos para um individualismo, muitas vezes cego, decorrente das diferentes visões de mundo.

Vattimo aponta que a compreensão global dos sistemas emancipatórios não é simplesmente uma libertação individual e desconexa, mas sim a descoberta coletiva de uma gramática própria do seu dialeto, criando o sentimento de pertença e ao mesmo tempo compreendendo a conexão deste sistema num conjunto mais amplo e repleto de outros sistemas. Este exercício de pertencimento deverá fortalecer a identidade coletiva prefigurando a próxima ação.

Como segunda ação temos que, através do diálogo entre diferentes realidades, as particularidades de cada grupo social deveriam ser expostas e/ou reivindicadas. A busca por reconhecimento reforça o sentido de existência. A existência de maneira a confrontar a indolência da razão revela a heterogeneidade existente no presente - sociologia das ausências, proposta por Boaventura de Souza Santos.

Bourdieu aponta que o eterno na história não pode ser senão um processo de eternização dos “fatos”, o que significa que para fugir desse essencialismo deve-se fazer o caminho inverso, ou seja, o trabalho histórico de des-historicização, que parte da história dos agentes e instituições responsáveis por garantirem as permanências.

Em suma, ao trazer à luz as invariantes trans-históricas da relação entre os “gêneros”, a história obriga a tomar como objeto o trabalho histórico de des-historicização que as produziu e reproduziu continuamente, isto é, o trabalho constante de diferenciação a que homens e mulheres não cessam de estar submetidos e que os leva a distinguir-se masculinizando-se e feminilizando-se. (BOURDIEU, p. 102)

Assim, somente a partir de uma compreensão mútua e respeitosa das particularidades dos diversos grupos sociais conseguiremos a tão sonhada igualdade de direitos entre os cidadãos.

As categorias vistas na análise, corroboram como exposto acima, na medida em que se relacionam às representações com as relações de gênero estudadas. Entendendo que a divisão das representações neste trabalho traça uma relação com a visão dualista de mundo de Platão, temos três categorias. No plano das ideias, a idealização, ou seja, a ação ideal, desejável. Esta, por não estar em nosso plano sensível, se constitui de abstrações. Inversamente a este plano temos o plano sensível, no trabalho chamado ainda de plano mundano. Este trata das ações humanas propriamente ditas, destituídas da maquiagem do socialmente aceitável. Entre estes planos, apresentamos um terceiro, que seria o exercício das virtudes. Um plano que almejaria o modelo de perfeição do primeiro e trabalharia para alcançá-lo.

As representações das mulheres na música como alegorias das Belas Artes revelam-se no primeiro plano, enquanto as musicistas em ambiente doméstico seriam o exercício das virtudes na busca da realização do primeiro plano. O último grupo se aloja no plano sensível, não somente pelas concepções estéticas que o difere dos demais, mas também pela ação deliberada de representar as camadas mais baixas da sociedade, que até certo ponto, estariam livres das maquiagens sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo**. Rio de Janeiro: GB, 1967.

ARGAN, G. C., FAGIOLO, M. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

BAYER, Raymond. **História da Estética**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

BIASOLI, Carmen Lúcia Abadie. **A história constrói a cena**. In; BIASOLI, Carmen Lúcia Abadie. *A formação do professor de Arte: do ensaio... à encenação*. 2 ed. Campinas: Papirus, 1999. p. 45-81.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. -2ª ed.- Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BURKE, Peter (org.) **Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro**. In: *A escrita da história: novas perspectivas*. -2ª ed.- São Paulo: Editora UNESP, 1992.

CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CALABRESE, Omar. **Como se lê uma obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1997.

CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**. Perf. Carlos Roberto M. Levy. Rio de Janeiro, Pinakothek, 1983.

CASTRO, Susana de. **Filosofia e gênero**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

CHALUMEAU, Jean Luc. **As Teorias da Arte: Filosofia crítica e história da arte de Platão aos nossos dias**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

CHITI, Patricia Adkins. **Las mujeres en la música**. Madrid: Alianza Música, 1995.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade: Editora UNESP, 2001.

COSTA, Cristina. **A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira**. Rio de Janeiro: SENAC, 2002.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga: uma história de vida**. -3ª ed.- Rio de Janeiro: Record: Rosa dos tempos, 1999.

DOSSE, François. **A história em migalhas: dos Annales à nova história**. São Paulo: Editora Ensaio, 1994.

- FERNANDES, Cybele Vidal Neto. O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial das Belas Artes. In: **185 Anos de Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro, UFRJ, 2001-2002. 1ª impressão.
- GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica da obra de arte**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- GARB, Tamar. Gênero e Representação. In: FRASCINA, Francis. Et. Al. **Modernismo e modernidade: a pintura francesa no século XIX**. São Paulo: Cosac Naify, 1998.
- HAHNER, June. Honra e distinção das famílias. In: PINSK, Carla Bassanezi; Pedro, Joana Maria. **Nova História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2016.
- HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HEITOR, Luiz. **150 anos de música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: FNB, Coordenadoria de Editoração, 2016.
- JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Lisboa: Edições 70, 1994.
- KINDERSLEY, Dorling. **Música: guia visual definitivo**. São Paulo: Publifolha, 2014.
- KNIBIEHLER, Yvonne. **História da virgindade**. São Paulo: Contexto, 2016.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A cor eloquente**. Tradução: Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1994.
- LÓPES CANO, Rubén. **Música e retórica en el Barroco**. Barcelona: Amalgama Edicions, 2011.
- LORENTE, Juan F. Esteban. **Tratado de iconografía**. Madrid: Istmo, 1990.
- MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (Brasil). **Alegoria às Artes: Léon Pallière**. Textos de Pedro Martins Caldas Xexéo, Adriana Mattos Clen Macedo, Wallace Alonso Guiglemeti, Denise de Oliveira Guiglemeti, Guadalupe do Nascimento Campos, Antonieta Middea, Fernando Vasques, Larissa Long. Trad. Carlos Luis Brown Scavarda. Rio de Janeiro, 2016.
- NOGUEIRA, I. MICHELON, F. SILVEIRA JR, Y. **Música, memória e sociedade ao sul. Pelotas**. Editora da UFPEL, 2010.
- PANOFSKY, Erwin. **Estudos de iconologia**. Lisboa: Estampa, 1995.

- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2014. (4ª edição)
- PAOLA, Andrey Quintella De. **Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro: História & Arquitetura**. Rio de Janeiro: UFRJ, SR5, 1998.
- PÁSCOA, Márcio. **Ópera em Belém**. Manaus: Editora Valer, 2009.
- PÁSCOA, Márcio. **Ópera em Manaus**. Manaus: Editora Valer, 2009.
- PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2016.
- PERROT, Michelle. **Mulheres públicas**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- PINHO, José Wanderley de Araujo. **Salões e damas do Segundo Reinado**. São Paulo: GRD, 2004.
- PINSK, Carla Bassanezi; Pedro, Joana Maria. **Nova História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2016.
- PRIORE, Mary del. (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de texto). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2015.
- REVILLA, Federico. **Diccionario de iconografía y simbología**. Madrid: Cátedra, 2012.
- RIBEIRO, Luis Filipe. **Mulheres de Papel; um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Forense Universitária: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; DIAS, Elaine. **Mulheres artistas: as pioneiras (1880-1930)**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo: para uma nova cultura política**. - 3ª ed.- São Paulo: Cortez, 2010.
- SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2013. (3ª edição)
- STEARNS, Peter. **História da sexualidade**. São Paulo: Contexto, 2010.
- TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**. São Paulo: Círculo do livro S.A.
- UZEDA, Helena Cunha de. O ensino de arquitetura da Academia de Belas Artes: 1826-1889. In: **185 Anos de Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro, UFRJ, 2001-2002. 1ª impressão.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

VATTIMO, Gianni. **Creer que se cree**. -2ª ed.- Buenos Aires: Paidós, 2008.

VATTIMO, Gianni. **Esperando a los bárbaros**. – 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial FEDUN, 2014.

VICENTE, Filipa Lownder. **A arte sem história: mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)**. Lisboa: Babel, 2012.

Fontes Eletrônicas:

AGUIAR, Jaqueline; VASCONCELOS, Maria Celi. "Meus caros paes": A educação das Princesas Isabel e Leopoldina. *Revista Educação em Questão*, Natal, v. 44, n. 30, p. 6-35, set./dez. 2012.

ALMEIDA, Diana Silveira de. A interpretação de imagem na História da Arte: questões de método. In: <http://seer.ufrgs.br/index.php/icone/article/download/48596/33446>

CAETANO, Daniele Nunes. **O processo de produção imagético da alegoria**. IN: http://www1.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI200810291100044.pdf

CAMARGO, Lucas. **TERESA CRISTINA: A Imperatriz, a mulher e as sombras do II Império Brasileiro**. Monografia: repositório UFU, Uberlândia, 2017. IN: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/19539/3/Teresacristinaimperatriz.pdf>

CAO, Marián. **La Retórica visual como análisis posible en la didáctica del arte e de la imagen**. IN: <http://www.revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/viewFile/.../5963>

CARMO, Mikelane Almeida; PÁSCOA, Luciane. **Artes Plásticas em Manaus nos séculos XIX e XX: reflexões sobre o quadro A Lei Áurea de Aurélio de Figueiredo**. *Revista Eletrônica Aboré*, 2007.

IN:<http://www.revistas.uea.edu.br/old/abore/comunicacao/comunicacao_pesq_3/Mikelane%20Almeida%20do%20Carmo.pdf>

DAVIES, Lucy. **Feminist musicology**. *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 18 May. 2014. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e2461>.

FREIRE, Vanda; PORTELA, Angela. **Mulheres Compositoras: da invisibilização à projeção internacional.** Estudos de Gênero, Corpo e Música: Abordagens Metodológicas. v. 3. Goiânia-Porto Alegre: ANPPOM, 2003. In:

<https://www.academia.edu/6967098/Mulheres_compositoras_-_da_invisibilidade_à_projeção_internacional>

FREIRE, Vanda; ZECCA, Rayana; PENELLO, Paula. Colégios de meninas - educação musical no período monárquico. VI Simpósio de Educação Musical da UFRJ, 2012. IN:

<https://www.academia.edu/6680274/Colégios_de_Meninas_-_Educação_Musical_no_Período_Monárquico>

FULLER, Sophie. "**Women in music.**" The Oxford Companion to Music. Ed. Alison Latham. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 18 May. 2014.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e7375>>.

INÁCIO, Myrrena. Do silêncio a uma voz: a princesa Isabel e a participação das mulheres no Império (1822-1889). Revista *Ballot* - Rio de Janeiro, V. 1 N. 2, Setembro/Dezembro 2015, pp. 216-335 IN:

<http://bibliotecadigital.tse.jus.br/xmlui/bitstream/handle/bdtse/2752/2015_inacio_silencio_voz_princesa.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

LASH, Willem F. "Iconography and iconology." *Grove Art Online. Oxford Art Online.* Oxford University Press. Web. 20 Jul. 2016.

<<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T039803>>.

LANZELOTTE, Rosana. D. Leopoldina e seu tempo: sociedade, política, ciência e arte no século XIX. Anais do Seminário Internacional do Museu Histórico Nacional 2014.

(Publicado em 2016) IN:

<https://www.academia.edu/35421548/Leopoldina_e_a_música_na_corte_de_D._João>

MARTINEZ, Keyla; PÁSCOA, Luciane. Menina ao Piano de Aurélio de Figueiredo: indícios de um círculo artístico-musical. Anais 4ºCBIM Ridim-Brasil, 2017.

MARUFLAGEM. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.** São Paulo: Itaú Cultural, 2017.

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo105/maruflagem>> acessado em 07/08/2017

MIOTTO, Dilva; BRONDANI, Vânia. O professor PDE e os desafios da escola pública paranaense - Produção Didático Pedagógica (2010). IN:

<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2010/2010_unicentro_edfis_pdp_dilva_terezinha_battistuz.pdf>

PÁSCOA, Luciane. **A estética italiana nas fontes de iconografia musical no Teatro Amazonas**. In: 2º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical – RIDIM-BR. Salvador – BA, 2013.

PORTO, Patrícia Pereira; NOGUEIRA, Isabel. **Imagem e representação em mulheres violonistas: algumas reflexões sobre Josefina Robledo**. IN:

https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_PPorto_IPNogueira.pdf

RIPA, Cesare. **Nova Iconologia di Cesare Ripa Perugino** cavalier de SS. Mauritio & Lazzaro. Ed. Pietro Paolo Tozzi. Pádova, 1618. Disponível em:

<http://openlibrary.org/publishers/Per_Pietro_Paolo_Tozzi>

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências**. Revista Crítica de Ciências Sociais, 63, Outubro 2002: 237-280. In:

<http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Sociologia_das_ausencias_RCCS63.PDF>

TICK, Judit. et al. **"Women in music."** Grove Music Online. Oxford Music Online.

Oxford University Press, accessed August 9, 2017,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52554>.

VOLPE, Maria Alice. Período Romântico Brasileiro: Alguns Aspectos da Produção Camerística. Revista Música, Vol. 5 n. 2 novembro 1994. IN:

<<https://doi.org/10.11606/rm.v5i2.55078> >

APÊNDICE

1. Cantoras de Ópera

Nº	Nome	Nascimento/morte	Função	Fonte
1	Joaquina Maria da Conceição		Cantora	ANDRADE (1967)
2	Maria Cândida		Cantora	ANDRADE (1967)
3	Marianna Scaramelli		Cantora	ANDRADE (1967)
4	Carlotta Donay		Cantora	ANDRADE (1967)
5	Antônia Borges		Cantora	ANDRADE (1967)
6	Carolina Piaccentini		Cantora	ANDRADE (1967)
7	Elísia Piaccentini		Cantora	ANDRADE (1967)
8	Maria Teresa Fasciotti		Cantora	ANDRADE (1967)
9	Maria Henriqueta Graça		Cantora	ANDRADE (1967)
10	Henriqueta Carolina dos Santos		Cantora	ANDRADE (1967)
11	Maria Carolina Nunes		Cantora	ANDRADE (1967)
12	Amalia Maria Firmo		Cantora	ANDRADE (1967)
13	Teresa Joaquina Nunes		Cantora	ANDRADE (1967)
14	Mariana Henriqueta		Cantora	ANDRADE (1967)
15	Paulina Porto Alegre		Cantora	ANDRADE (1967)
16	Delfina Rosa da Silva		Cantora	ANDRADE (1967)
17	Augusta Candiani		Cantora	ANDRADE (1967)
18	Maria Zanetti		Cantora/soprano	ANDRADE (1967)
19	Carlota Anselmi		Cantora	ANDRADE (1967)
20	Maria da Glória Tani		Cantora	ANDRADE (1967)
21	Elisa Barbieri		Cantora/soprano	ANDRADE (1967)
22	Maria Caravaglia		Cantora/contralto	ANDRADE (1967)
23	Justina Piaccentini		Cantora	ANDRADE (1967)
24	Maria Foresti		Cantora/soprano	ANDRADE (1967)

25	Maria Teresa Schiaroni		Cantora/contralto	ANDRADE (1967)
26	Gertrudes Angélica da Silva		Cantora	ANDRADE (1967)
27	Margarida Lemos	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
28	Margarida Pinelli	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
29	Paulina Gianelli	-	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
30	Adele Naghel	1850-1892	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
31	Filomena Savio	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
32	Guisseppina Senespleda	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
33	Ida Oliver	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
34	Libia Drog	1857-?	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
35	Crinide Goré	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
36	Carlota Ambrosi	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
37	Bianca Montesini	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
38	Ida Cristino	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
39	Rosa Calligaris	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
40	Sidonia Springer	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
41	Rosa Genolini	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
42	Ercilia Cortesi	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
43	Climene Kalasch	-	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
44	Laura Caracciolo	-	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
45	Ana Orlandi	-	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
46	Anetta Tancioni	-	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
47	Maria Francesi	-	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
48	Eleonora Barrielli	-	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
49	Ortensia Bazzani	1858-1935	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
50	Adele Bianchi Montaldo	1840-?	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
51	Maria Bosi	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)

52	Amalia Conti Foroni	1850-1927	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
53	Anunziata Conti Foroni	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
54	Maria Peri	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
55	Leonilde Gabbi	1863-1919	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
56	Elvira Miotti	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
57	Carlotta Zucchi-Ferrigno	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
58	Cleonice Campagnoli	1867/68-1902	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
59	Ada Bonner	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
60	Giovanna Cavalleri	-	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
61	Constanza Brini	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
62	Paulina Motta	-	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
63	Giulia Vittoria	-	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
64	Maria Petich	-	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
65	Desdêmona Campagnolli	-	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
66	Fernanda Rapisardi	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
67	Mathilde Schiavinato	-	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
68	Natalia Popoff-Barbini	-	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
69	Elena Baus	-	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
70	Palmira Ramini	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
71	Ana Politoff	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
72	Maria Di Nunzio	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
73	Maria Mori	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
74	Alessandra Bottero	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
75	Raimonda da Costa	1868-?	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
76	Clotilde Sartori	-	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
77	Anita Baccini	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
78	Maria Alonso	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
79	Ana Berti-Cecchini	-	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
80	Aida Alloro	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)

81	Clotilde Maragliano	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
82	Maria Cavallini	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
83	Maria Bastia Pagnoni	-	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
84	Lina Costanzi	-	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
85	Maria Barbieri	-	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
86	Elisa Colonna	-	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
87	Mabel Nelma	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
88	Salvina Fornari	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
89	Cesira Gori	-	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
90	Laura Silva	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
91	Tina Poli Randaccio	1879-1956	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
92	Sofia Aifos	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
93	Emma Longhi	-	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
94	Francesca Pagano	-	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
95	D'Angeville	-	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
96	Lucy Delmay	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
97	Leon de Mendez	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
98	Conte	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
99	Demours	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
100	Moska	-	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
101	Gilda Ruta	1853-1932	Compositora	PÁSCOA (2009)
102	Adelina Patti	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
103	Camila Sormani	-	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
104	Emma Carelli	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
105	Amália Iracema	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
106	Giulia Marconi	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
107	Rosina Genolini	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
108	Beatriz Rosália	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
109	Aurora Freitas	-	Cantora	PÁSCOA (2009)

110	Conceição Martins	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
111	Maria Amância	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
112	Josephina Ferraz	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
113	Aliverti	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
114	Manuela Lucci	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
115	Isolina Monclar	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
116	Emília Brazão	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
117	Laura Brazão	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
118	Elisa d'Abreu	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
119	Paulina Gattiononi	-	Violinista/spalla	PÁSCOA (2009)
120	Amália Bourman	-	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
121	Rosina Aimée	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
122	Giuseppina Albini	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
123	Júlia Plá	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
124	Júlia Cifuentes	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
125	Cândida Palácio	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
126	Ítala Malaspina	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
127	Anita Baccarini	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
128	Madalena Alonso	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
129	Alice Fumagalli	-	Cantora/contralto	PÁSCOA (2009)
130	Adele Marchesi	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
131	Angeolina Vergani Marangoni	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
132	Alba Ratti de Rubeis	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
133	Elvira Lafon	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
134	Luisa Tetrizzini	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
135	Josepha Plá	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
136	Pilar Chaves	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
137	Anita Santafé	-	Cantora	PÁSCOA (2009)

138	Cristina Garrido Chaves	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
139	Clotilde Lombardo Valla	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
140	Elda Marroto	1861-1901	Cantora/ópera	PÁSCOA (2009)
141	Luisa Pagay	-	Cantora/ópera	PÁSCOA (2009)
142	Maria Ucry	-	Cantora/ópera	PÁSCOA (2009)
143	Linda Tamburini	-	Cantora/ópera	PÁSCOA (2009)
144	Adriana Ferrarini	-	Cantora/ópera	PÁSCOA (2009)
145	Emília Marchesi	-	Cantora/coro	PÁSCOA (2009)
146	Maria Marchesi	-	Cantora/coro	PÁSCOA (2009)
147	Carmen Giraud	-	Cantora/coro	PÁSCOA (2009)
148	Ida Santoris	-	Cantora/coro	PÁSCOA (2009)
149	Amelia Rossetti	-	Cantora/coro	PÁSCOA (2009)
150	Enrichetta Rossi	-	Cantora/coro	PÁSCOA (2009)
151	Maria Gaillard	-	Cantora/coro	PÁSCOA (2009)
152	Medea Palagi	-	Cantora/coro	PÁSCOA (2009)
153	Concetta Buonavoglia	-	Cantora/coro	PÁSCOA (2009)
154	Dina Sacchi	-	Cantora/coro	PÁSCOA (2009)
155	Pina Furlai	-	Cantora/coro	PÁSCOA (2009)
156	Concetta Amilcare	-	Cantora/coro	PÁSCOA (2009)
157	Maria Tadei	-	Cantora/coro	PÁSCOA (2009)
158	Luisa Bottaro	-	Cantora/coro	PÁSCOA (2009)
159	Livia Bernagozzi	-	Cantora/coro	PÁSCOA (2009)
160	Lucia Cazzola	-	Cantora/coro	PÁSCOA (2009)
161	Amélia Ravá	-	Cantora/coro	PÁSCOA (2009)
162	Pia Rodaminski	-	Cantora/coro	PÁSCOA (2009)
163	Juanita Perez	-	Cantora/coro	PÁSCOA (2009)
164	Maria Rieski	-	Cantora/coro	PÁSCOA (2009)
165	Adele Montenegri	-	Cantora/coro	PÁSCOA (2009)
166	Maria Oermetti	-	Cantora/coro	PÁSCOA (2009)

167	Terezina Cappelli	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
168	Tereza Zucchi	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
169	Lina Rota	-	Cantora/ópera	PÁSCOA (2009)
170	Ada Patalano	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
171	Anita Gattini	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
172	Amélia Lopicollo	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
173	Amélia Vieira	-	Empresária	PÁSCOA (2009)
174	Adalgisa Gabbi	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
175	Lucinda Simões	-	Empresária	PÁSCOA (2009)
176	Amália Martins Gruas	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
177	Carmem Fernández	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
178	Pepita Anglada	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
179	Amalia Occhiolini	1863-1906	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
180	Adelina Motta	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
181	Gisela Govoni	-	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
182	Amalia Agostini	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
183	Anita Furlai	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
184	Angela Marangoni	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
185	Nina Fischetti	-	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
186	Medina de Souza	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
187	Isaura Ferreira	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
188	Adelaide Rezende	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
189	Plácida dos Santos	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
190	Maria Brizuela	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
191	Carmelita Rabelo	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
192	Angela Dias	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
193	Izabel Morine	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
194	Berthy	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
195	Ricordeau	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)

196	Armél	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
197	Geraizes	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
198	Sonia-Lidine	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
199	Boni	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
200	León de Mendez	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
201	Botti	-	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
202	Irene Esquirós	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
203	Abigail Maia	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
204	Vitorina Cezana	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
205	Angela Pinto	-	Cantora/ Empresária	PÁSCOA (2009)
206	Statira Neu	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
207	Dolores Rentini	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
208	Isabel Fragoso	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
209	Madame Paulssen	-	Cantora/soprano	PÁSCOA (2009)
210	Edelvira Alves Prager	-	Pianista	PÁSCOA (2009)
211	Amélia Thompson Nogueira	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
212	Maria Amélia de Oliveira	-	Cantora	PÁSCOA (2009)
213	Celeste Ramos	-	Pianista	PÁSCOA (2009)
214	Maria Bastia	-	Cantora/meio-soprano	PÁSCOA (2009)
215	Rosina Bellegrandi	-	Cantora	PÁSCOA (2009)

2. Compositoras

Nº	Nome	Obra	Publicada por	Fonte
01	Francisca Pinheiro Aguiar	A Flor da Esperança (Valsa para piano)	Coelho e Cardoso (RJ) [16.01.1853]	FREIRE; PORTELA (2003)
02	Tekla Badarkzewska	La Prière dune Vierge	Filippone e Tornaghi (RJ) [por volta de 1850]	FREIRE; PORTELA (2003)
03	Maria Guilhermina de Noronha e Castro	Passagem de Humaitá (polca)	Filippone e Tornaghi (RJ) [por volta de 1868]	FREIRE; PORTELA (2003)
04	Maria Teixeira	Valsa Umbelina para piano	- (1861)	FREIRE; PORTELA (2003)
05	Carlota Milliet	Carolina (polca para piano)	Izidoro Bevilacqua	FREIRE; PORTELA (2003)
06	Rafaela Roswadowska	Ópera Dois Amores	Estreou no Teatro Fluminense (RJ) em 1861	FREIRE; PORTELA (2003)
07	Rafaela Roswadowska	Mofina (schottisch)	Garnier (RJ)	FREIRE; PORTELA (2003)
08	Rafaela Roswadowska	O Feliz Regresso (valsa para piano)	Garnier (RJ)	FREIRE; PORTELA (2003)
09	Rafaela Roswadowska	Payssandu: Hymno de Guerra	Filippone e Tornaghi (RJ)	FREIRE; PORTELA (2003)
10	Eleonore Dorgeau	Lundu	-	FREIRE; PORTELA (2003)
11	Louise (Luiza) Leonardo	Hontem	-	FREIRE; PORTELA (2003)
12	Cinira Polônio	Sous Mon Regard Sommeille (canto e piano)	-	FREIRE; PORTELA (2003)