

A MÃE DE TARSILA: Resgatando as Obras para Piano de Lydia do Amaral

TARSILA'S MOTHER: Rediscovering the Piano Works of Lydia do Amaral

Durval Cesetti¹

*Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN
durval.cesetti@ufrn.br
<https://orcid.org/0000-0002-3269-9149>*

Nan Qi²

*Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN
nan.qi@ufrn.br
<https://orcid.org/0000-0002-4016-3918>*

*Submetido em: 19/04/2023
Aprovado em 21/09/2023*

Resumo

Este artigo descreve a descoberta de um acervo de manuscritos para piano da compositora Lydia do Amaral (1855?-1948), que permaneceram em quase total desconhecimento até o ano de 2017, quando foram encontrados por familiares dentro de um baú em uma das fazendas da família, perto de Capivari (SP). Para melhor compreender o valor de suas obras, o artigo tem os seguintes objetivos: (1) realizar um breve resumo biográfico da compositora (baseado em entrevistas com seus familiares e em poucas fontes bibliográficas que a mencionam); (2) situar as obras dentro de seu contexto histórico, considerando também a situação e os limites impostos pela sociedade a uma compositora mulher no Brasil na época; (3) apresentar análises e descrições de trechos de três obras representativas do acervo. Como resultado, o artigo demonstra a alta qualidade composicional e refinamento artístico das peças de Lydia do Amaral, incentivando outros pianistas e pesquisadores a explorarem este acervo.

Palavras-chave: Lydia do Amaral. Piano. Composições. Compositores Desconhecidos. Mulheres Compositoras.

Abstract

This article describes the discovery of a collection of piano manuscripts by composer Lydia do Amaral (1855?-1948), which remained in almost total oblivion until 2017, when they were found by family members inside a trunk at one of the family's farms, close to Capivari (SP). To better understand the value of her works, the article has the following objectives: (1) to conduct a brief biographical survey of the composer, based on interviews with her family members and on a few bibliographical sources that mention her; (2) to situate her pieces within their historical context, also considering the situation and the limits imposed by society on a woman composer in Brazil at that time; (3) to present analyses and descriptions of excerpts from three representative works from the collection. As a result, the article demonstrates the high compositional quality and artistic refinement of Lydia do Amaral's oeuvre, encouraging other pianists and researchers to explore this collection.

Keywords: Lydia do Amaral. Piano, Compositions. Unknown Composers. Women Composers.

1 Durval Cesetti completou seu doutorado, mestrado e bacharelado na McGill University (Canadá). Seu trabalho de pesquisa sobre música brasileira tem gerado a publicação de várias partituras inéditas, disponíveis no site da Escola de Música da UFRN. Seus artigos foram publicados em periódicos como *The Musical Times*, *Per Musi*, *Latin American Music Review* e *Musica Hodie*. Como camerista, colabora frequentemente com inúmeros músicos de renome internacional e, como solista, apresentou-se com diversas orquestras, sob a regência de maestros como André Muniz, Elena Herrera, Jean-Michaël Lavoie, Juan Paulo Gómez, Kirk Trevor e Linus Lerner. Em 2015, foi bolsista pós-doutoral da CAPES, atuando como Visiting Fellow da McGill University por um ano. Em 2016, realizou sua estreia no Carnegie Hall, a convite da Fundação Ars Activa, e recebeu o título de Professor Visitante Honorário do Conservatório de Música de Tianjin (China).

2 Natural de Tianjin (China), a Profa. Nan Qi completou seu PhD em Educação Musical pela University of Western Ontario (Canadá), seu mestrado pela McGill University (Canadá) e seu bacharelado pelo Conservatório de Música de Tianjin (China). Seus interesses de pesquisa incluem temas como aprendizagem transformadora, cidadania artística, multiculturalismo, imigração e música comunitária. Apresentou seus trabalhos de pesquisa em várias conferências internacionais, em países como Estados Unidos, Irlanda, Brasil e China, e também publicou em periódicos como *Per Musi* (Brasil), *Opus e Action*, *Criticism and Theory for Music Education*. É Secretária de Adjunta de Relações Internacionais da UFRN, membro do conselho editorial da revista *Canadian Music Educator* e fundadora da rede de pesquisa CReArC (Copenhagen Centre for Research in Artistic Citizenship), que reúne professores de universidades do Quênia, Dinamarca, Suécia, Estados Unidos e Brasil. Tem mais de vinte anos de experiência ensinando piano e também é coordenadora do Coral Infantojuvenil da UFRN.

Um dos mais surpreendentes e fascinantes aspectos sobre a música brasileira para piano é aquilo que ainda não conhecemos: as inúmeras peças que jamais foram editadas, gravadas ou mesmo que ainda estão por serem (re)descobertas. Uma organização que tem atuado intensamente para recuperar grande parte da história esquecida do piano no Brasil é o Instituto Piano Brasileiro (IPB), fundado em 2015 pelo pianista e pesquisador Alexandre Dias. À medida que o IPB começou a descobrir e divulgar gravações e partituras raras na internet, seus esforços começaram a atrair a atenção de pessoas da comunidade musical, fazendo com que vários acervos valiosos fossem doados ou emprestados ao IPB para digitalização. Portanto, quando, em 2017, descendentes de Lydia Dias do Aguiar do Amaral (1855?-1948) encontraram 30 manuscritos de composições suas em uma fazenda da família, nada mais natural terem resolvido enviar cópias escaneadas destas partituras ao Instituto Piano Brasileiro.

Neste artigo, escreveremos sobre a descoberta desta brilhante compositora, buscando comentar sobre como fatores pessoais, históricos, musicais e sociológicos podem ter influenciado para que suas obras tivessem permanecido escondidas por tanto tempo. A notoriedade de um(a) compositor(a) é influenciada por inúmeros fatores musicais, históricos e sociológicos, não sendo simples extrair os diversos fatores que influenciam o reconhecimento e a permanência de um(a) compositor(a) no cânone do repertório (CESETTI, 2009). Narrativas históricas não são uma coleção de fatos observados e descritos imparcialmente, mas sim artefatos literários construídos de acordo com critérios nem sempre justos (WHITE, 2001). O culto à originalidade também influencia a recepção das obras de um(a) compositor(a) pela posteridade, algo que se relaciona ao conceito da “ansiedade da influência”, termo cunhado pelo crítico literário Harold Bloom para descrever que um grande artista seria aquele que luta com seus precursores, estabelecendo uma voz original que sobrepõe-se à deles (WHITESELL, 1994). Desta forma, artistas cujo estilo não for percebido como suficientemente original recebem (ou podem até mesmo se dar eles mesmos) o rótulo de “inferiores”.

Desta forma, este artigo descreverá como a narrativa da música brasileira, especialmente após Heitor Villa-Lobos, foi construída de forma a valorizar alguns compositores e tendências em detrimento a outros, relegados a um nível inferior, considerados antiquados ou demasiadamente ‘europeus’ de acordo com aquele *status quo*. Esse preconceito de estilo, em relação ao trabalho de mulheres compositoras, também pode ter sido agravado pelo preconceito de gênero e as dificuldades intrínsecas para uma mulher compositora em uma sociedade altamente androcêntrica. Para entendermos melhor como estes fatores afetam a recepção das obras de Lydia do Amaral, é útil que primeiramente tomemos um passo para trás. Iniciaremos com uma breve descrição sobre a vida da compositora, com dados encontrados em algumas poucas fontes bibliográficas, mas sobretudo nas anedotas familiares que foram transmitidas de geração em geração. A seção seguinte então contextualizará seu trabalho dentro da história do piano brasileiro, focando especialmente na transição do Romantismo para o Nacionalismo e Modernismo. Em seguida, discorreremos especificamente sobre compositoras brasileiras daquele período e as dificuldades que elas encontravam em seu *métier*. Finalmente, concluiremos o artigo com comentários específicos sobre três obras de Lydia do Amaral, com o intuito

de analisar sutilezas que demonstrem sua qualidade composicional, tendo estas obras sido escolhidas tanto por sua qualidade artística como por bem representarem o estilo da compositora.

Dados biográficos e anedotas familiares

Lydia do Amaral nasceu entre 1855 e 1857, na cidade de Capivari, no interior de São Paulo. Histórias passadas por gerações de sua família contam que, quando jovem, ela mentia e falava que era de Piracicaba, que era a cidade grande, por achar Capivari uma cidade muito caipira e provinciana. Casou-se com José Estanislau do Amaral, herdeiro de inúmeras fazendas de seu pai (de mesmo nome), com quem chegaria a completar 75 anos de casamento. Tiveram 7 filhos, sendo que duas meninas morreram como bebês; dos 5 outros filhos, sendo 4 meninos e 1 menina, Tarsila do Amaral (1886-1973) se tornaria uma das mais importantes pintoras da história do Brasil. De fato, seu quadro “Abaporu”, de 1928, é considerado o quadro mais valioso da pintura brasileira, sendo seu valor estimado em US\$ 45 milhões – valor da apólice de seguros da obra quando ela foi exposta no MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova York) em 2018.²

Portanto, o simples fato de Lydia do Amaral ter sido “a mãe de Tarsila” seria suficiente para criar uma imensa curiosidade sobre suas composições. Tarsila do Amaral escreveu diversas crônicas entre 1936 e 1956, publicadas no *Diário de S. Paulo* e em *O Jornal*, do Rio de Janeiro. Em algumas dessas crônicas, ela fazia menção à música e referia-se à sua mãe de forma evocativa, nos permitindo ter uma imagem dessa “linda e expansiva artista com veia poética”:

Quando ainda bem pequena, lembro-me de uma tarde na fazenda em que, ao lado de meus irmãozinhos, ouvia uma história linda e triste, contada por uma mulher não menos linda e artista – minha mãe. *Diário de S. Paulo*, 07 de maio de 1942. (SANTOS, 2012, p. 154)

Minha mãe ainda bela, apesar dos anos, vagava pela casa com seu passo cansado, ora pela sala de visitas, onde o seu Érard de cauda era dócil sob suas mãos de artista a reviver Mozart ou tocando suas composições românticas inspiradas, ora para o sossego do seu vasto quarto, onde o crochê e a leitura enchem suas longas tardes. *Diário de S. Paulo*, 23 de outubro de 1949. (SANTOS, 2012, p. 157)

Minha mãe, que além de compositora possuía veia poética, também o saúda com palavras comovidas. Expansiva, como sempre o fora, abraça-o [o pai de Tarsila] carinhosamente e o deixa um tanto encabulado. *Diário de S. Paulo*, 20 de novembro de 1949. (SANTOS, 2012, p. 49)

As histórias do folclore familiar dos Amarais são enfáticas ao realçarem o talento e a paixão de Lydia do Amaral pelo piano. Conta-se que, aos doze anos de idade, ela sentou e começou a tocar uma valsinha de sua autoria. Sua mãe, que a escutou do andar de cima, pensou que haviam chegado visitas na casa; porém, quando desceu, reparou que era a própria filha que estava tocando. Outra história – a mais recontada por seus descendentes – é sobre um dia em que ela demonstrou sua total absorção pela música.

² <https://epocanegocios.globo.com/Vida/noticia/2019/04/abaporu-historia-do-quadro-mais-valioso-da-arte-brasileira-que-voltara-ser-exposto-no-pais.html>

Nas palavras de sua sobrinha-bisneta, Tarsila do Amaral (chamada de “Tarsilinha” na família, para distingui-la da tia homônima):

Ela era alucinada, a vida dela era o piano. Ela aprendeu sozinha a ser compositora autodidata. Ela passava o dia, as horas todas tocando piano. Uma história engraçada é que umas primas foram visitá-la. Conversou um pouco com as primas, tomaram um chá, e aí as primas: ‘ai, Lydia, você poderia tocar um pouco para a gente’. Então, ela começou a tocar, tocar, uma peça atrás da outra... E aí as primas, uma olhou para a outra e disse: ‘eu acho que ela se esqueceu da gente’. E foram embora sem que ela sequer percebesse. (CESETTI, 2022)

Outra bisneta, Maria Clara Estanislau do Amaral, conta que os netos de Lydia diziam que, “se amarrassem uma galinha nos pés dela enquanto ela estava tocando, ela nem iria perceber” (CESETTI, 2022). Também contam que, quando outra pessoa da família estava tocando piano, ela percebia se tocassem uma nota errada mesmo quando estava fora de casa, gritando então pela janela o nome da nota correta. Lydia do Amaral e seu esposo mudavam de uma fazenda para outra com uma certa frequência, para poderem cuidar de todas as suas propriedades, mas “a condição para ela ir era levar seu piano Érard” (CESETTI, 2022), que precisava ser então frequentemente transportado em um carro de boi (sendo que este Érard continua até hoje em uma das fazendas da família). Ainda mais uma anedota sobre seu talento é a respeito da vez em que Tarsila do Amaral encontra o pianista Artur Rubinstein em um navio no qual voltava ao Brasil e convidou-o para visitá-los. Segundo dizem, ele teria se impressionado bastante com as composições de Lydia do Amaral, além de ter ficado surpreso com a semelhança física dela com Eugenia de Errázuriz, mecenas chilena muito conhecida nos círculos artísticos de Paris na época (e amiga de Rubinstein).

Figura 1 – Quadro de Lydia do Amaral pintado por Enrico Vio (1874- 1960), localizado em um sítio da família Amaral em Capivari.



Fonte: Foto tirada por Durval Cesetti em novembro de 2021

Ao mesmo tempo em que seus descendentes enfatizam o talento e a imensa dedicação de Lydia do Amaral ao piano, é curioso que suas obras tenham ficado esquecidas por tanto tempo, sendo do conhecimento da família que ela compusera diversas peças durante sua vida. Seus familiares certamente sabiam da existência dos manuscritos, mesmo se o exato paradeiro de todos eles dentro das fazendas da família talvez não fosse conhecido. Porém, parece que havia uma impressão que Lydia do Amaral havia sido uma compositora amadora, que fizera composições de um caráter meio antiquado, romântico e meloso, algo que não teria tanto valor para a sociedade de forma geral, mas apenas valor sentimental para os familiares dela.

Esta impressão pode ser percebida, por exemplo, em um comentário de sua sobrinha-bisneta Tarsilinha, que afirmou que Lydia tinha sido uma compositora autodidata, lamentando que “ela não fez aulas, aprendeu sozinha, não pôde se desenvolver. Claro, a condição da mulher era um pouco assim, na época” (CESETTI, 2022). Porém, quando o pianista Durval Cesetti realizou um sarau em uma das fazendas da família, no dia 28 de novembro de 2021, na ocasião do aniversário de Guilherme Augusto do Amaral (neto de Lydia), diversos familiares contaram-lhe depois que não sabiam que as obras eram de tão alta qualidade, demonstrando, portanto, uma atitude prévia sobre as mesmas, o que talvez tenha contribuído para que elas não tivessem sido redescobertas e divulgadas mais cedo.

Figura 2 – Foto frontal de Lydia do Amaral em uma moldura oval pendurada em uma parede, com o reflexo mostrando um pouco do sítio da família Amaral em Capivari.



Fonte: Foto tirada por Durval Cesetti em novembro de 2021

Na ocasião deste sarau, também foram verificados os manuscritos originais do acervo, sendo encontrados uns que não haviam sido repassados ao IPB originalmente. Listamos aqui todos os manuscritos encontrados neste acervo:

Figura 3 – Quadro das 32 obras encontradas no acervo de Lydia do Amaral

Almas que passam	Fifina**	Névoas	São Paulo entre brumas
A morte do cisne*	Folhas que caem	Nostalgia de um anjo*	Sonatina no. 1 (“Ausência cruel!”)*
Canção de amor (Barcarola)*	Improviso (Estudo em fá sustenido menor, “Tempestade”)*	Noturno em fá menor (“Gota de lágrima”)*	Sonatina no. 2 *
Cascata de beijos*	Inquietação e paz*	Noturno em si bemol menor*	Sonho*
Devaneios*	Lágrimas da Virgem (Prelúdio de Mário Amaral, arranjo de Lydia do Amaral)	Os passarinhos (Polka)	Tarsila (Habanera)
Doce Saudade	Liberdade!*	Que horas são (Polka)	Ternura
Estudo em fá sustenido menor/ fá maior	Longe de ti*	Recordação (valsas antiga)*	Valsa ao luar
Estudo em lá menor	Loucura*	Rondo d’amour*** (Canção de Tarsila do Amaral)	Valsinha antiga
<p>Observações:</p> <p>*Obras já gravadas pelo pianista Durval Cesetti.³</p> <p>**“Fifina” aparece em uma lista do acervo, porém sua partitura não foi localizada até o momento.</p> <p>***Rondo d’amour é uma canção assinada por Tarsila do Amaral, que era excelente pianista e havia considerado uma carreira na música, antes de escolher tornar-se pintora.⁴</p>			

Fonte: Listagem feita pelos autores.

Portanto, nesta lista, temos 30 composições originais de Lydia do Amaral (sendo que uma das quais não foi localizada até o momento), 1 composição de seu primo, o violonista Mário do Amaral (da qual ela fez um arranjo para piano) e 1 composição de sua filha, Tarsila do Amaral. Os títulos das obras são muito evocativos e românticos, denotando um pouco do estilo da compositora. Das peças listadas, apenas duas polcas – “Que horas são” e “Os passarinhos” – foram publicadas, pelo editor Eugène Hollender, francês que morou

³ As gravações podem ser acessadas no seguinte link: <https://bit.ly/lydiadoamaral>. Há o planejamento de se realizar uma gravação profissional de todas as obras futuramente, que será então inserida neste mesmo link.

⁴ A gravação desta canção, cuja descoberta ganhou notoriedade e saiu em vários órgãos da imprensa, pode ser ouvida no seguinte link: <https://bit.ly/tarsilarondo>.

em Capivari e São Paulo, tendo realizado a impressão das mesmas na *Imprimerie National de Musique* de Bruxelas. Todas as restantes estão em manuscrito.

Uma importante influência na vida de Lydia do Amaral (e de sua filha) foi a do grande pianista e compositor João de Souza Lima, que se tornou amigo da família, conforme ele descreveu em sua autobiografia:

Minhas execuções pianísticas começaram a se tornar desejosas em casas de famílias amigas e até de famílias estranhas. O meu amigo Mário Amaral (...) entusiasmou-se em apresentar-me num ambiente de gente ligada à arte, seus parentes, e essa apresentação foi um dos marcos mais definitivos em minha vida, em decorrência do qual devo a formação do meu lar. A família em questão era a do Dr. José Estanislau do Amaral, fazendeiro abastadíssimo. (...) Sua filha, Tarsila, se consagrou internacionalmente como uma das pintoras modernas mais interessantes e pessoais. (...) A mãe (...), D. Lídia, pianista, artista de uma extraordinária sensibilidade, compositora, bastando dizer que escreveu mais de meia centena de peças para piano, todas de um alto valor musical, de autêntica inspiração e muito bem escritas para o instrumento, era chamada por mim a 'Chaminade Brasileira'. (SOUZA LIMA, 1982. p. 43)⁵

O encontro inicial com a família Amaral foi de fato significativo para Souza Lima, pois ele viria a casar-se com Maria do Amaral, prima de Tarsila. Além das relações familiares e de amizade, também foi professor de piano de Tarsila do Amaral e ajudou-a a escolher um piano, o qual também permanece ainda hoje em dia em uma das fazendas da família. Sua admiração pelas composições de Lydia do Amaral está refletida no fato que seu próprio acervo particular (também doado ao IPB) continha 14 cópias de suas obras e uma orquestração que ele próprio realizara de um de seus Noturnos. Interessante observar ter Souza Lima afirmado que ela "escreveu mais de meia centena de peças para piano", o que nos faz supor que talvez nem todos os manuscritos sobreviveram ou que haja alguns ainda para serem redescobertos. Mais intrigante ainda é refletir que, se um músico de alto renome na sociedade paulista como Souza Lima reconhecia publicamente a alta qualidade de suas obras, isso realça nossa indagação sobre o porquê do nome de Lydia do Amaral ter sido esquecido por tanto tempo, algo que investigaremos mais na próxima seção.

Piano brasileiro: influências europeias, nacionalismo, modernismo

No século XIX, com a vinda da corte de D. João VI para o Brasil, como consequência da invasão napoleônica de Portugal, inúmeros artistas europeus também se deslocaram para o país, influenciando a arte e cultura do país. Após a independência e o estabelecimento do Império, em 1822, a influência europeia na arte nacional – especialmente a francesa – continuou com grande força. Era comum que compositores brasileiros, especialmente na época de D. Pedro II, fossem estudar e se aperfeiçoar na Europa. Volpe (1994), por exemplo, lista 41 compositores brasileiros nascidos entre 1834 e 1884, 20 dos quais foram para a Itália, 15 para a França, 6 para a Alemanha, 4 para a Bélgica e 3 para Portugal (havendo alguns que foram para mais de um país). Para a Itália, por

5 Trecho citado pelo Instituto Piano Brasileiro no seguinte link: <https://bit.ly/IPBlydia>.

exemplo, podemos citar Antônio Carlos Gomes e Henrique Oswald; para a França, Francisco Braga, Silvio Deolindo Fróes, Alexandre Levy, João Nunes; para a Alemanha, Paulino Chaves, Paulo Florence e novamente Fróes. Alberto Nepocumeno estudou nos três países e Leopoldo Miguez em Portugal e na Bélgica.

É natural, portanto, que as tendências artísticas europeias fossem manifestadas no Brasil após o retorno destes compositores à sua pátria, porém “o tema [destas] influências das tendências estéticas assumidas pelos compositores brasileiros na segunda metade do século XIX configura-se extremamente rico para interpretações” (VOLPE, 1994, p. 60). Por exemplo, é comum afirmar que o Romantismo no Brasil tenha ocorrido de forma atrasada em relação à Europa e que os compositores brasileiros da segunda metade do século XIX eram conservadores em seus estilos musicais, quando comparado com os europeus da mesma época. Volpe (1994), porém, considera tal atitude preconceituosa, fazendo com que não percebamos as inovações das obras dos compositores brasileiros da época, que foram julgados *a posteriori* (depois do início do Nacionalismo e Modernismo) como tendo uma influência europeia exagerada. Ao mesmo tempo, ideias nacionalistas em obras do século XIX de compositores como Brasília Itiberê da Cunha, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, entre outros, são vistas como “incipientes” mas não plenamente realizadas, como se apontassem o caminho para desenvolvimentos futuros, sendo assim outra perspectiva tendenciosa que divide a história entre dois períodos: antes e depois do Nacionalismo ou, mais especificamente, antes e depois da figura de Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

A ascensão do Nacionalismo ficou marcada pela Semana de Arte Moderna de São Paulo, que ocorreu entre 13 e 17 de fevereiro de 1922, reunindo artistas, escritores e intelectuais como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Anita Malfatti, Menotti Del Picchia e Tarsila do Amaral, filha da compositora que é tema deste artigo. Mário de Andrade, em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*, propaga o ideal de uma música folclórica que mescla influências indígenas, africanas e europeias, prescrevendo três fases de desenvolvimento pela qual a arte brasileira deveria passar. A primeira fase é uma tentativa sincera – porém artificial – de incorporar sementes de brasilidade à arte, seguida de uma fase em que já há um genuíno sentimento nacional e chegando finalmente à fase em que os elementos de todas as influências se mesclam natural e inconscientemente no trabalho do artista. Seu ideal, também chamado de Antropofagia, é refletido na pintura mais famosa de Tarsila do Amaral, “Abaporu”, que significa “homem que come”, uma fusão de todos os elementos que formariam a brasilidade genuína, “um ser antropofágico capaz de deglutir influências externas e transformá-las de acordo com a realidade do país” (SILVA, 2015, p. 57).

De acordo com Crepalde (2012), Mário de Andrade via tudo por meio deste prisma, de forma que ele “olhava o passado buscando reconhecer apenas aquilo que servia a esse projeto,” criando “uma leitura teleológica tendenciosa que acabou sendo incorporada pelos historiadores da música erudita brasileira” (p. 238). Em outras palavras, quando olhamos para compositores de um período e julgamos seu valor de acordo com o grau no qual eles se encaixam a um período posterior (no caso, ao ideal nacionalista descrito por Mário de Andrade), estamos fazendo uma avaliação que

ignora as qualidades estéticas intrínsecas às suas obras, impondo-lhes um sistema ao qual não pertenciam. Notadamente, Heitor Villa-Lobos foi um compositor *sui generis*, de suma importância para a música brasileira, alguém que certamente merece estar nessa posição de destaque. Mas, também por causa disso, ele passaria a “exercer um efeito ‘polarizador’ sobre praticamente todos os compositores brasileiros posteriores” (BARROS, 2010, p. 2).

Podemos, de fato, dar um passo além dessa afirmação e dizer que sua influência também se estenderia à nossa avaliação pregressa, ou seja, sobre compositores que vieram antes dele ou que foram seus contemporâneos, mas cujos estilos acabaram sendo eclipsados pela força de sua arte. Silva (2011) descreve como o “processo de construção e sacralização dos símbolos nacionais” pode criar várias “distorções ideológicas” que afetam a “recepção de grandes obras artísticas” (p. 44). Ao mesmo tempo, ele comenta a ironia da própria obra de Villa-Lobos ter causado primeiramente uma reação negativa do *establishment* – o compositor Francisco Braga, por exemplo, escreveu um texto criticando de forma geral a “ignorância e audácia” dos “músicos futuristas” (ibid.) – mas se transformaria em um novo *establishment*, representando o Nacionalismo, o qual passaria a ser usado para medir o valor de compositores do passado. Posteriormente, o próprio Nacionalismo passaria a ser atacado por músicos da vanguarda, como os discípulos serialistas do Música Viva, movimento criado em 1938 por Hans-Joachim Koellreuter (1915-2005). Inclusive, é interessante observar que a imagem de Villa-Lobos “como compositor espontâneo, intuitivo, sem técnica composicional a não ser seu profundo talento” (BARROS, 2010, p. 8) também foi alimentada pelos compositores do Música Viva.

Em outras palavras, a criação do ideal nacionalista adulterou a percepção dos compositores que lhe precederam, que então ficavam sendo rotulados como “antiquados”, “românticos” e “europeus”, sendo que, posteriormente, a criação do ideal modernista procurou rotular o nacionalismo de Villa-Lobos como algo “intuitivo” e “superficial”. Percebemos, portanto, como a história é de fato um artefato construído de acordo com posições pessoais e parciais, criando percepções que alteram o valor que imbuímos nos nossos julgamentos artísticos. Esta discussão é essencial para percebermos por que compositores de alta qualidade, como Silvio Deolindo Fróes (1864-1948), Paulo Florence (1864-1949), Manoel Faulhaber (1867-1922), João Nunes (1877-1951), Carlos Pagliuchi (1885-1963), João Octaviano Gonçalves (1892-1962) e Lydia do Amaral – entre tantos outros que viveram no final do século XIX e na primeira metade do século XX –, tiveram suas obras eclipsadas por possuírem um estilo que não era nem nacionalista nem vanguardista, não condizendo portanto com o novo status quo da música pós-Villa-Lobos. Lydia do Amaral, além disso, teve um outro obstáculo, o preconceito de gênero que afetou tantas compositoras e musicistas mulheres da época, tema sobre o qual discorreremos na seção seguinte.

Mulheres compositoras no Brasil

A comparação de Souza Lima entre Lydia do Amaral e a compositora francesa Cécile Chaminade (1857-1944) – como podemos ler no trecho de sua autobiografia

previamente citado – é, por um lado, certamente apropriada: ambas viveram exatamente na mesma época e ambas encontraram dificuldades em ter o valor de seu trabalho plenamente reconhecido pela sociedade, devido a preconceitos de gênero e de estilo. Por outro lado, Chaminade compôs mais de 400 obras e foi capaz de ter uma carreira apesar das dificuldades, provendo seu sustento com suas publicações e concertos, algo pouco comum na época – apenas Ethel Smyth and Amy Beach também eram compositoras que conseguiram publicar suas peças (ZHUO, 2021). Também podemos comentar como a maior parte da sociedade brasileira da virada do século XX tinha a França como ideal artístico, algo que não era diferente na família Amaral; em uma de suas crônicas, Tarsila do Amaral descreve como sua mãe gostava de Couperin e Dandrieu, como ela tocava La Marseillaise ao piano enquanto Tarsila “marchava com meus irmãozinhos para o quarto de dormir” e como suas vidas eram permeadas de produtos e imaginações parisienses (SANTOS, 2012, p. 48-50). Além disso, o estilo romântico e delicado das obras de Lydia do Amaral possui características estéticas que também encontramos compartilhadas nas peças de Chaminade.

Em uma reflexão sobre o porquê das compositoras do século XIX não serem mais reconhecidas, Citron (1986) menciona que o confinamento delas ao lar, em especial, fez com que elas não viajassem para divulgar seus trabalhos (como faziam os compositores homens) e também não tinham muitas oportunidades para publicar suas obras. Além disso, estas eram frequentemente julgadas de forma preconceituosa, como se tivessem características meramente “femininas”, o que significava que eram consideradas como amadoras ou inferiores às peças de compositores homens. Para compor música, era necessária “a transcendência do próprio sexo, já que essa não era uma atividade relacionada ao sexo feminino”; por causa disso, muitos dos “trabalhos escritos por mulheres ficaram perdidos”, sendo que os demais eram julgados sob a “ótica (...) [de uma] sociedade patriarcal” (MOITEIRO, 2015, p. 109).

No Brasil, poucas foram as compositoras que tiveram suas obras publicadas e tocadas em público na época. Francisca Neves Gonzaga (1847-1935), mais conhecida como Chiquinha Gonzaga, foi certamente a personalidade mais dominante nesse contexto, conquistando seu espaço profissional como compositora, pianista e regente, apesar dos preconceitos de sua época a respeito do que seria uma conduta feminina adequada. Sua fama e influência sobre compositoras futuras certamente não pode ser subestimada, tendo ela desbravado um caminho que outras seguiriam posteriormente, como, por exemplo, Dinorah de Carvalho (1895-1980), Helza Camêu (1903-1995), Babi de Oliveira (1908-1993) e Eunice Katunda (1915-1990), todas as quais também enfrentaram dificuldades devido ao preconceito de gênero, mas cujas obras estão sendo gradualmente redescobertas atualmente (MOITEIRO, 2015; MOTA, 2017).

Mota (2017) descreve como a participação musical das mulheres na segunda metade do século XIX ficava geralmente restrita aos salões, onde elas, “como pianistas ou como cantoras, [...] faziam a ligação entre o público e o privado de uma forma aceitável para a sociedade da época” (p. 126). Pode-se conjecturar que talvez a própria Lydia do Amaral não tivesse tido o desejo de profissionalizar-se e de divulgar sua música amplamente, que ela estaria satisfeita sendo uma compositora apenas no universo caseiro

e familiar, como nos foi dito por alguns dos seus próprios descendentes. Ao mesmo tempo, podemos imaginar que, mesmo se uma compositora de sua época sonhasse em seguir um caminho profissional na música, nem todas teriam o desejo e a tenacidade de romper com as barreiras sociais e paradigmas de sua época como fez Chiquinha Gonzaga, por exemplo, porém arcando com um alto custo pessoal por conta disso (VIANA; ARAGÃO, 2015; FREIRE; PORTELLA, 2020).

Percebe-se então não apenas um limite de espaço, mas também de papel: para as mulheres, a atividade musical era “tolerada como lazer, como adorno feminino ou, quando muito, como uma opção profissional através do magistério, mas não era bem-vista como uma escolha de profissionalização, sobretudo nas áreas de composição e regência, percebidas como de cunho mais masculino” (FREIRE; PORTELLA, 2020, p. 65). As barreiras estruturais da sociedade limitavam o que uma mulher poderia fazer e aplicavam consequências àquelas que tentassem ultrapassar estas barreiras. Dentro deste contexto, Lydia do Amaral, pertencendo a uma família abastada que apoiava seus desejos musicais, pode ter ficado satisfeita dentro dos limites impostos pela sociedade (que depois tornam-se também autoimpostos). Porém, uma consequência disso foi que suas obras, depois de seu falecimento, acabaram sendo compreendidas como meramente ‘amadoras’, mesmo entre membros de sua própria família, desconsiderando-se assim seu alto valor musical e contribuindo para que elas permanecessem escondidas em um baú por décadas.

Ouvindo algumas obras de Lydia do Amaral

Embora não tenhamos espaço para fazer uma análise detalhada de todas suas obras neste artigo, desejamos utilizar alguns pontos de peças específicas para demonstrar a qualidade composicional de Lydia do Amaral, refutando o caráter supostamente ‘amador’ do qual ela possa ser acusada. Para esta breve discussão, escolhemos três peças: Liberdade!, Cascata de Beijos e o Noturno em Fá Menor (Gota de lágrima).⁶ Como seus próprios títulos sugerem, são peças altamente românticas e expressivas e, dependendo da capacidade do intérprete, podem de fato parecer excessivamente sentimentais, caso seja utilizado muito rubato e se suas características estruturais e sutilezas não forem demonstradas adequadamente.

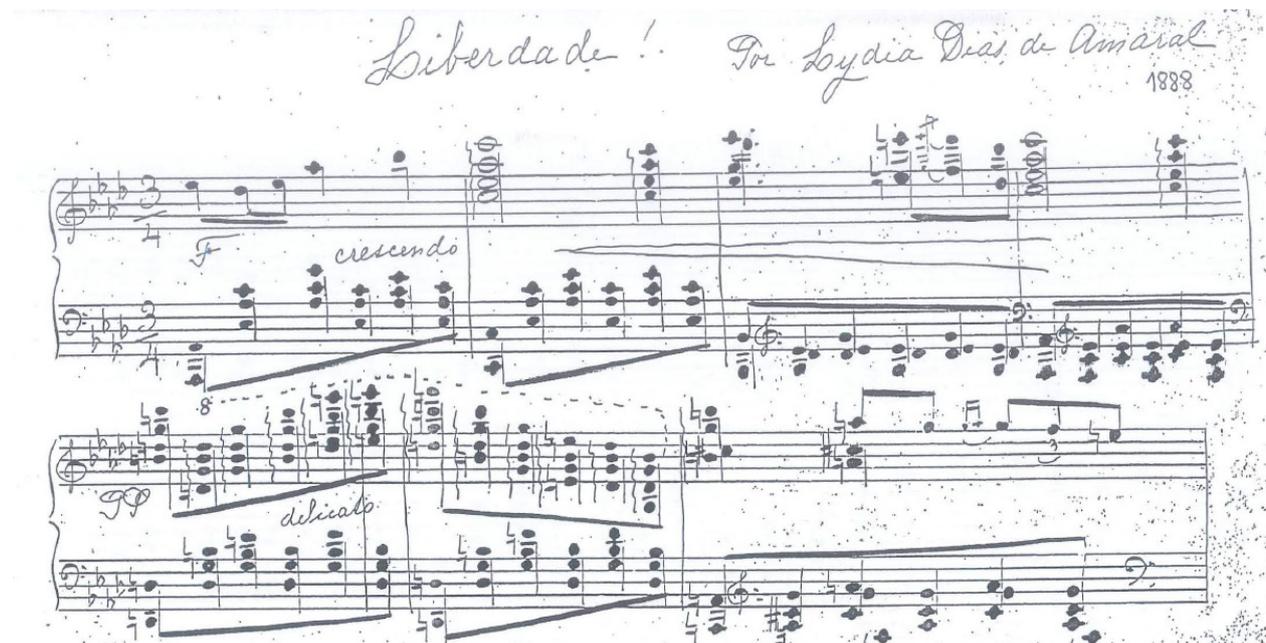
Várias das observações abaixo unirão descrições teóricas com impressões artísticas e subjetivas. Subscrevemo-nos à ideia de uma forma de análise do texto musical que seja “prática”, “compreensiva”, “humana” e “menos unidimensional” (KERMAN, 1980, p. 331), permitindo, portanto, um certo grau de liberdade e de interpretação subjetiva, que são úteis e necessárias para que a análise possa ter consequências práticas ao entendimento e interpretação de uma obra.

“Liberdade!” – com um ponto de exclamação em seu título – foi composta em 1888, após a abolição da escravatura no Brasil, decretada em 13 de maio daquele ano.

6 Estas obras já foram editadas e gravadas pelo pianista Durval Cesetti, podendo ser baixadas gratuitamente no seguinte link: https://bit.ly/edicoes_emufrn. Sugerimos que as peças em questão sejam ouvidas enquanto o leitor acompanha as partituras e segue as descrições do texto deste artigo: <https://bit.ly/lydiadoamaral>.

De acordo com as memórias de seu neto Guilherme do Amaral, narradas para um dos autores deste artigo, esta era uma peça das quais a compositora mais tinha orgulho, sendo que sua família era uma longa defensora da causa abolicionista. A progressão tonal da obra é extremamente interessante, podendo inclusive ser interpretada como uma expressão musical do ideal de liberdade: começando com uma introdução heroica na tonalidade de Lá Bemol Maior, no compasso 5 a peça liberta-se de forma abrupta, com um *pianissimo* súbito, para a nova tonalidade de Sol Maior, com um acorde em 2ª inversão (Fig. 3):

FIGURA 3 – Manuscrito de “Liberdade!”, compassos 1 a 7



Fonte: Instituto Piano Brasileiro

No compasso 10, a compositora insere subitamente um acorde de Mi Bemol Maior, como se fosse retornar ao tom original, porém isso é rapidamente abortado no compasso seguinte. O tema principal, a partir do compasso 13, está firmemente estabelecido em Sol Maior, com uma melodia exuberante e alegre, utilizando também o 2º grau com uma alteração cromática em sua terça, para que ele se torne a dominante da dominante, criando assim diversas progressões para a tônica que criam uma sensação de inevitabilidade, por meio desse uso de dominantes que são resolvidas (Fig. 4).

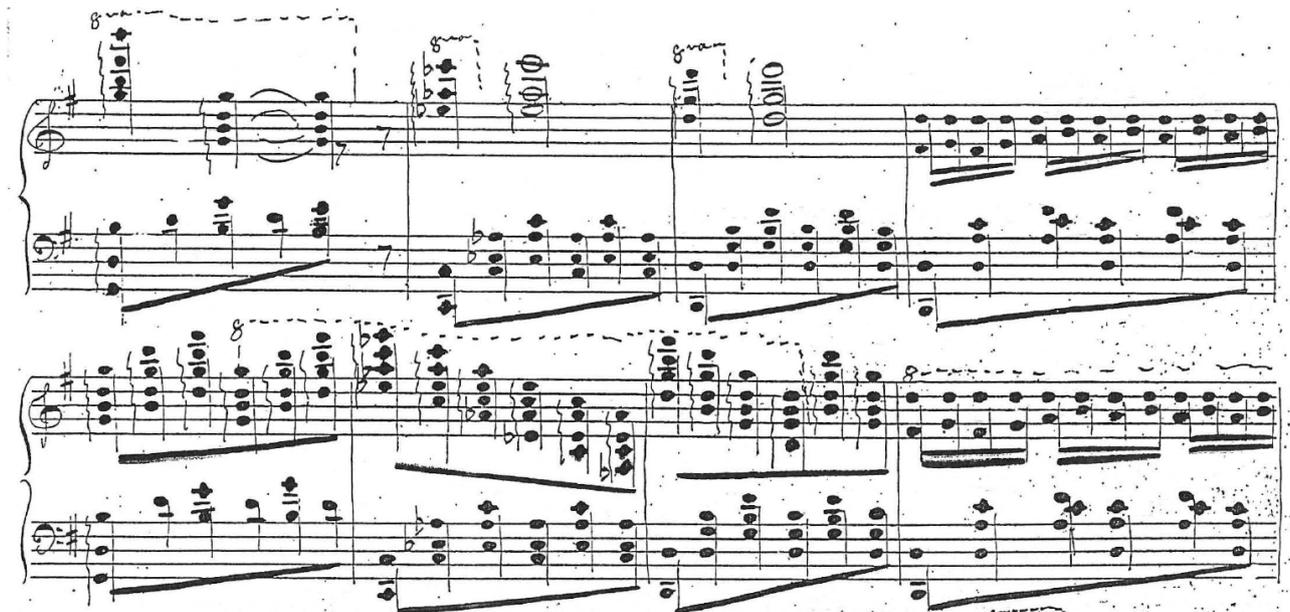
FIGURA 4 – Manuscrito de “Liberdade!”, compassos 8 a 16



Fonte: Instituto Piano Brasileiro

Nos compassos 21 e 25, o Lá Bemol Maior retorna, porém na 1ª inversão, ressignificando dessa forma a harmonia inicial da peça como sendo um tradicional acorde napolitano (Fig. 5).

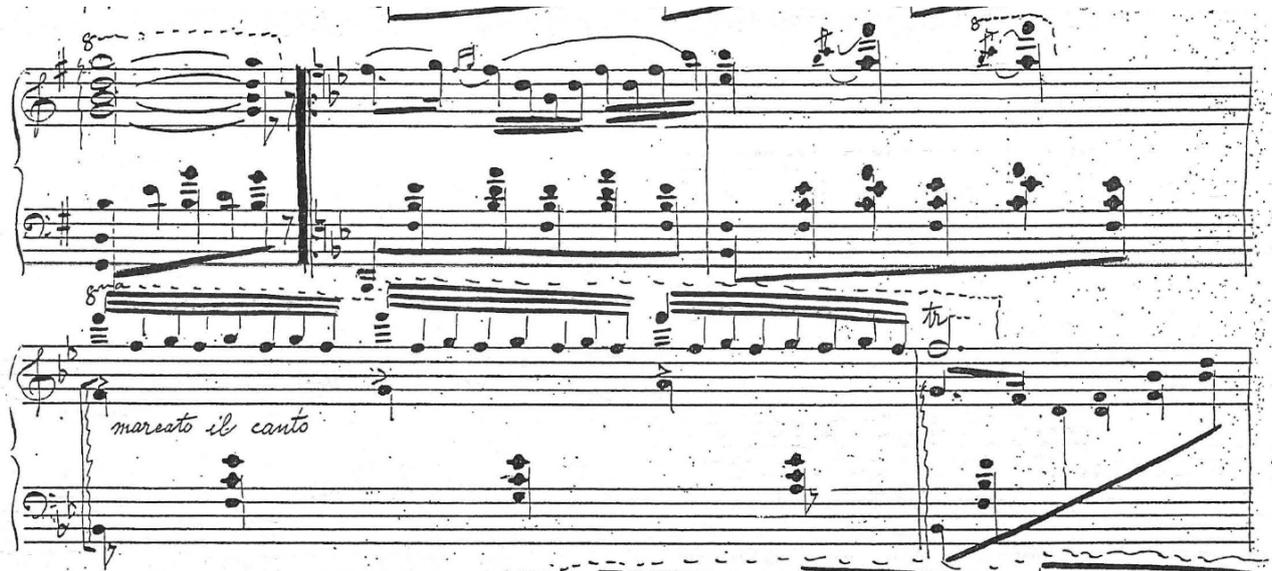
FIGURA 5 – Manuscrito de “Liberdade!”, compassos 20 a 27



Fonte: Instituto Piano Brasileiro

A seção central da peça, no compasso 29, com outro tema alegre e grandioso, começa com mais uma transição abrupta, desta vez para Si Bemol Maior, com um pedal na nova tônica, sobre o qual alternam-se acordes de tônica e dominante, criando, portanto, uma sensação de estabilidade, com trinados em fusas sugerindo talvez uma impressão pastoral de cantos de pássaros (Fig. 6):

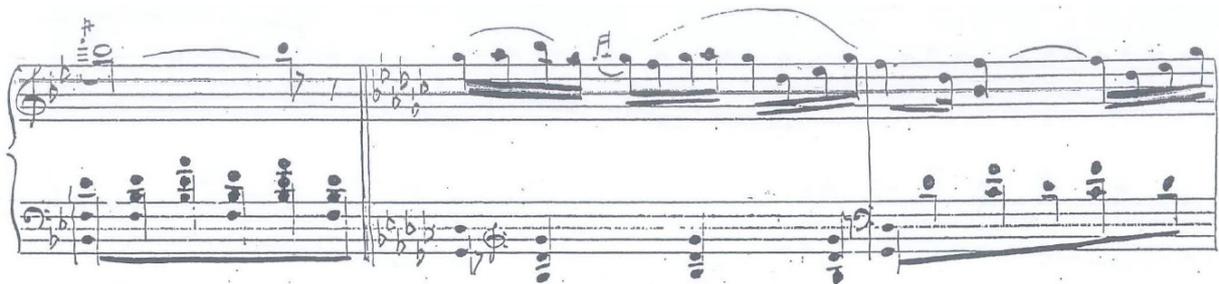
FIGURA 6 – Manuscrito de “Liberdade!”, compassos 28 a 32



Fonte: Instituto Piano Brasileiro

No compasso 39, um tema similar ao principal inicia, agora na tonalidade de Sol Bemol Maior, novamente com um pedal sobre o qual alternam-se acordes da nova tônica e nova dominante (Fig. 7). Finalmente, no compasso 50, a tonalidade liberta-se novamente para Sol Maior, com o retorno do tema principal. Na coda, há uma breve progressão na qual um acorde de Mi Bemol Maior é inserido entre dois acordes de tônica, fazendo, pela última vez, uma menção distante à tonalidade original.

FIGURA 7 – Manuscrito de “Liberdade!”, compassos 38 a 40



Fonte: Instituto Piano Brasileiro

Enquanto a sensação geral da peça é de júbilo e alegria, as mudanças harmônicas mencionadas, em especial as duas mudanças súbitas para Sol Maior – que revelar-se-á como sendo de fato a tonalidade principal da peça apenas na sua última aparição (que

prosseque até o fim) –, criam uma impressão de alguém que “escapa” de algo, que deixa seus grilhões para trás. O próprio fato da compositora iniciar a peça em outra tonalidade também pode ser visto como o sinal de uma compositora muito segura de si e de suas ideias e conhecimentos musicais. Como descrevemos, as progressões harmônicas usadas dão, em diferentes momentos, sensações de surpresa, de liberdade, de inevitabilidade e de estabilidade, sendo que as ocasiões em que a música parece sugerir um possível retorno à tonalidade inicial também podem ser interpretados como memórias da escravidão, as quais são repelidas com retornos veementes para Sol Maior.

Outra obra espetacular é “Cascata de Beijos”, que começa com um turbilhão de semicolcheias, acordes alternados, sequência de terças descendentes e exuberantes arpejos. O esquema formal harmônico da obra é novamente surpreendente. Temos três seções: uma introdução, uma parte principal (ambas com semicolcheias constantes) e um poslúdio lento e cantabile (com colcheias). A introdução apresenta uma sequência de diferentes tipos de acordes de sétima (intercalados com acordes dissonantes com quinta diminuta, sétima e nona), seguidos de um acorde de sétima diminuta que desemboca em Fá Sustenido Maior, após o qual temos uma progressão repetitiva de vi-V-iii-vi-V nesta tonalidade (Fig. 8).

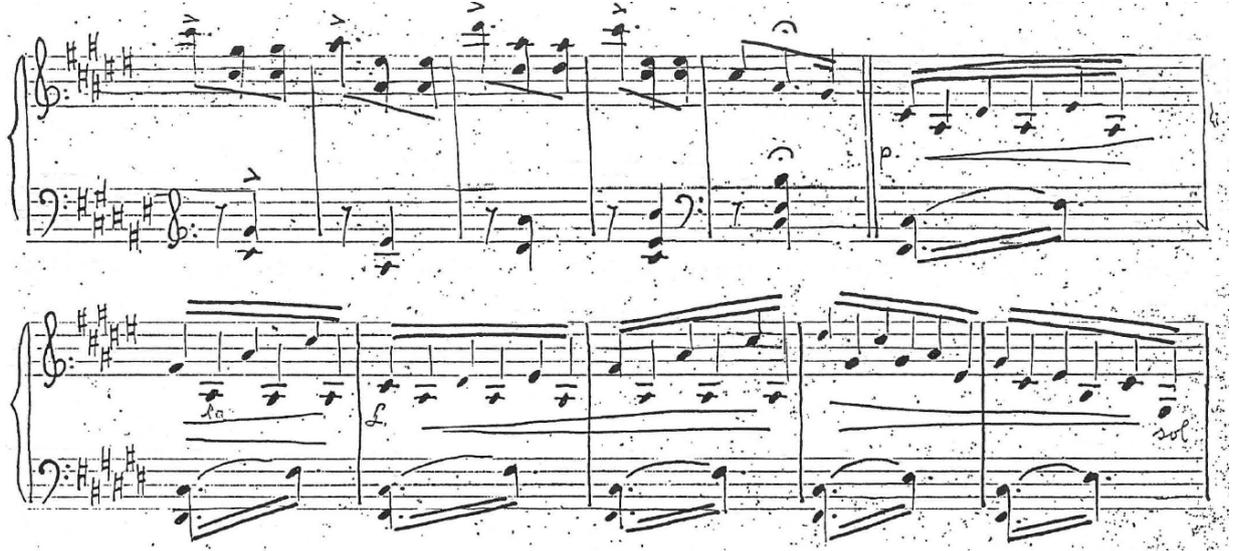
FIGURA 8 – Redução harmônica da introdução de “Cascata de Beijos”, c. 1 a 46

Fonte: Autores

O vórtex de notas, junto com as dissonâncias dos acordes intercalados, as terças descendentes e os ritmos acentuados, criam a sensação de uma paixão arrebatadora, como sugerida pelo título, no meio da qual o indivíduo parece encontrar dificuldades para encontrar uma estabilidade tonal-emocional. Esta estabilidade, porém, vem na seção principal, que começa no compasso 47 firmemente em Fá Sustenido Maior, com o uso de um pedal na tônica, que cria uma sensação de estabilidade, e com o tema na mão direita inserido em *tremolos* (Fig. 9). Podemos observar aqui ter sido Lydia do Amaral de fato uma excelente pianista, com um ótimo conhecimento da técnica pianística e das possibilidades do instrumento, escrevendo de uma forma confortável mesmo em trechos de maior virtuosidade, porém também explorando diferentes

cores do piano. Também percebemos momentos nesta seção de breves tonicizações em Ré Sustenido Menor, a relativa menor do tom principal (que já havia aparecido também na introdução).

FIGURA 9 – Manuscrito de “Cascata de Beijos”, compassos 42 a 52



Fonte: Instituto Piano Brasileiro

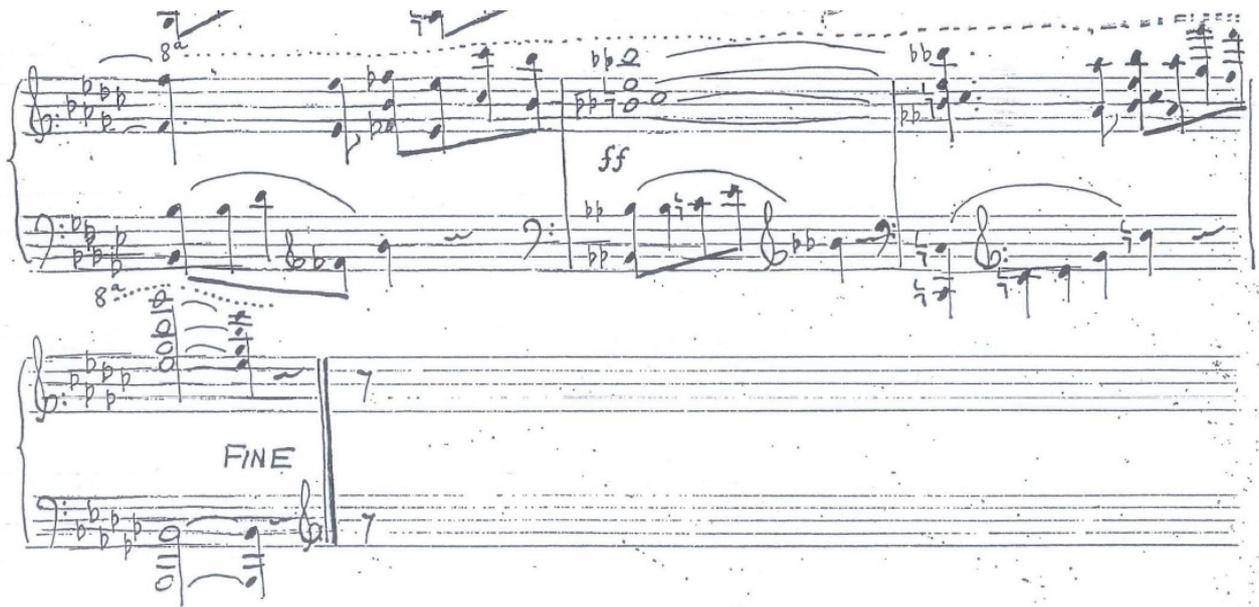
A terceira e última seção começa no compasso 158 com uma melodia em Mi Bemol Menor (ou seja, o tom enarmônico da relativa menor mencionada acima). Desta forma, apesar da mudança súbita de caráter, harmonicamente a peça já tinha preparado o ouvinte para receber esta nova tonalidade. A melodia desta seção, triste e severa, é acentuada por um movimento descendente cromático no baixo (Fig. 10), um tópos musical associado a lamentos desde a música barroca (CAPLIN, 2015; RICE, 2015).

FIGURA 10 – Manuscrito de “Cascata de Beijos”, compassos 155 a 164

Fonte: Instituto Piano Brasileiro

Não podemos precisar bem a intenção específica dessa seção na imaginação da compositora, porém de uma coisa podemos ter certeza: a cascata de beijos encerrou-se e agora resta apenas uma tristeza séria e quase trágica. A chegada na tonalidade da dominante provê um breve momento de repouso e talvez de esperança, porém a melodia começa novamente, em oitavas, explorando desta vez uma continuação diferente, a qual nos leva a uma série de acordes de sétima diminuta, concluindo – surpreendentemente – na tônica (Mi Bemol Menor), porém na 2ª inversão (Fig. 11). Tal procedimento, extremamente raro na história da música, deixa a peça com uma sensação de algo suspenso, irresolvido, inacabado – demonstrando novamente uma inventividade da compositora que nos demonstra ter uma maestria em suas criações.

FIGURA 11 – Manuscrito de “Cascata de Beijos”, compassos 178 a 181



Fonte: Instituto Piano Brasileiro

Para finalizar, gostaríamos de voltar nossa atenção para o Noturno em fá menor, que também leva o subtítulo “Gota de lágrima”, peça de grande expressividade e sofisticação, que começa com uma introdução de 4 compassos, com um movimento diatônico no baixo da tônica para a dominante, enquanto é realizado um arpejo com uma apogiatura dissonante em cada 3o tempo, elemento que persistirá por diversos compassos. O tema principal, que começa no compasso 5, utiliza alguns elementos bem reconhecíveis em seu contorno: uma 4ª e uma 2ª descendentes e o eventual uso de duas apogiaturas antes de duas colcheias (Fig. 12).

FIGURA 12 – Manuscrito de “Noturno em fá menor”, compassos 1 a 10



Fonte: Instituto Piano Brasileiro

A primeira parte explora algumas harmonias interessantes, como um acorde de 6ª aumentada nos compassos 12 e 14 e um acorde com 5ª diminuta e 7ª menor no compasso 16 (com a tônica subentendida), chegando nos compassos 19 e 20 a uma tônica porém com a terça alterada, tornando-se sétima da dominante de Si Bemol. Porém, o compasso seguinte inicia uma nova seção com uma harmonia altamente inesperada: outra sétima da dominante (em 3ª inversão), porém na nova tonalidade de Ré Bemol Maior – ou seja, a relativa maior do acorde que esperávamos (Fig. 13). Temos uma repetição do tema principal nesta nova tonalidade, porém com a mão esquerda realizando *tremolos*, em uma região mais aguda do que os arpejos iniciais.

FIGURA 13 – Manuscrito de “Noturno em fá menor”, compassos 16 a 25



Fonte: Instituto Piano Brasileiro

Essa persistência melódica, porém com o início de uma nova seção sendo claramente marcado tanto pela harmonia como pela textura, é um elemento de alta sofisticação composicional, criando variedade com continuidade. No compasso 28, temos finalmente o Si Bemol Menor que estava sendo esperado para o compasso 21, com um novo motivo melódico que alterna semínimas e notas pontuadas com semicolcheias. Após uma sequência de acordes variados e surpreendentes entre os compassos 33 e 39, a seção central da peça inicia-se no compasso 40, com um novo tema em Ré Bemol Maior, acompanhado de arpejos em semicolcheias na mão esquerda (Fig. 14):

FIGURA 14 – Manuscrito de “Noturno em fá menor”, compassos 37 a 43

Fonte: Instituto Piano Brasileiro

Um motivo relacionado ao tema inicial retorna no compasso 48, resolvendo em Fá Maior no compasso 52, após o qual começamos uma seção análoga à 2ª seção, porém com a sétima da dominante que vimos primeiramente nos compassos 19 e 20 resolvendo desta vez para Ré Bemol Menor, o qual dá lugar a uma sétima da dominante de Si Bemol no compasso 63. Um arpejo leva à nona do acorde, com notas repetidas, seguidas de um trinado e de uma breve cadência (Fig. 15). Em seguida, no compasso 69, o tema principal retorna, porém rearrmonizado e com um ritmo sincopado no acompanhamento.

FIGURA 15 – Manuscrito de “Noturno em fá menor”, compassos 64 a 68

Fonte: Instituto Piano Brasileiro

Ao final, o mesmo gesto das notas repetidas retorna, porém dessa vez na nona de um acorde de dominante de Fá Menor, ou seja, a tônica original da peça. Em contraste com as duas peças anteriores, nas quais percebeu-se que a compositora quis usar

mudanças bruscas para expressar seus objetivos artísticos, neste noturno ela utiliza de gestos e seções que se misturam uns aos outros, criando desta forma uma obra de grande fluidez e delicadeza.

Considerações finais

Neste artigo, apresentamos uma compositora extraordinária e injustamente desconhecida, cujas peças até pouco tempo estavam literalmente no fundo de um baú. Procuramos descrever um pouco de quem ela era, de sua personalidade e interesses, baseado em depoimentos familiares e em alguns materiais escritos que Souza Lima e Tarsila do Amaral nos deixaram a seu respeito. Mesmo se suas peças não fossem extraordinárias, ainda assim haveria uma imensa curiosidade em ouvi-las, simplesmente pelo fato de tratar-se da mãe de uma das maiores e mais famosas artistas brasileiras. Porém, elas são de fato extraordinárias, de forma que discutimos como seu reconhecimento foi afetado tanto pelo preconceito de gênero como pelo preconceito de estilo, devido ao fato dela ter vivido em um período em que os gostos artísticos estavam sendo radicalmente alterados, com tudo que parecesse europeu ou “não-moderno” sendo descartado como de menor valor. Explicamos como a própria compositora pode não ter tido o desejo de se profissionalizar, considerada sua condição familiar e os costumes retrógrados da sociedade de sua época, e como todos esses fatores combinados contribuíram para que sua família tivesse guardado por tantas décadas tesouros que julgavam não ter um valor artístico tão elevado para a sociedade em geral. E, finalmente, apresentamos uma rápida descrição de três destes tesouros, no intuito de mostrar como Lydia do Amaral, nas palavras de Souza Lima, foi de fato uma “artista de uma extraordinária sensibilidade” que nos deixou obras “de um alto valor musical, de autêntica inspiração e muito bem escritas para o instrumento”.

Agradecimentos

Agradecemos ao Instituto Piano Brasileiro, por ter gentilmente cedido os arquivos dos manuscritos escaneados para este artigo, e por tudo que tem feito em prol da cultura do piano no Brasil. Também somos gratos aos descendentes de Lydia do Amaral, pela descoberta dos manuscritos e pela gentileza e presteza em responder às nossas perguntas sobre a compositora.

Referências

BARROS, Frederico. César Guerra-Peixe e Heitor Villa-Lobos: vanguarda, nacionalismo e nacionalismo de vanguarda. In: *Anais do XIV Encontro Regional da ANPUH-RIO*. Rio de Janeiro, p. 1-11, 2010.

CAPLIN, William. “Topics and Formal Function: The Case of the Lament”. In: MIRKA, Danuta (ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press,

2014, p. 415-452.

CESETTI, Durval. The narrative of a composer's biography: some aspects of Szymanowski reception. *The Musical Times*, v. 150, p. 42-50, Autumn 2009.

CESETTI, Durval. *Entrevista de Maria Clara Estanislau do Amaral*. Natal, 20 dez. 2022. Entrevista.

CESETTI, Durval. *Entrevista de Tarsila (Tarsilinha) do Amaral*. Natal, 22 dez. 2022. Entrevista.

CITRON, Marcia J. "Women and the Lied, 1775-1850". In BOWERS, Jane; TICK, Judith (ed.), *Women making music*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986, p. 224-248.

CREPALDE, Neylson J. Villa-Lobos: uma manifestação cultural nacional. *Musica Hodie*, v. 12, n. 1, p. 232-41, 2012.

FREIRE, Vanda Lima Bellard; PORTELLA, Angela Celis H. Mulheres pianistas e compositoras, em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930). *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, v. 5, n. 2, p. 61-78, 2010.

KERMAN, Joseph. How we got into analysis, and how to get out. *Critical Inquiry*, v. 7, n. 2, p. 311-331, 1980.

MOITEIRO, Rita de Cássia. *Compositoras brasileiras e o processo de criação musical: uma análise aplicada à musicologia de gênero*. Dissertação (Mestrado em Música) - USP, Ribeirão Preto, 2015.

MOTA, Gisele Pires. Compositoras no Acervo Hermelindo Castello Branco: resgate e divulgação da biografia e produção cancional de Letícia de Figueiredo e Nênia de Carvalho Fernandes. In: *Anais do I Simpósio Internacional Música e Crítica*. Pelotas (RS), p. 125-32, 2017.

RICE, John A. The morte: a galant voice-leading schema as emblem of lament and compositional building-block. *Eighteenth-Century Music*, v. 12, n. 2, p. 157-181, 2015.

SANTOS, Sônia Duarte. *Um diálogo cultural: Tarsila do Amaral*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2012.

SILVA, Lucas Eduardo da. *Nacionalismo, neofolclorismo e neoclassicismo em Villa-Lobos: uma estética dos conceitos*. Dissertação (Mestrado em Artes) , - USP, São Paulo, 2011.

SILVA, Dalmo Souza e. Tarsila do Amaral: ensaio sobre "brasilidade". *Extraprensa*, ano IX, n. 16, p. 55-60, 2015.

SOUZA LIMA, João de. *Moto perpétuo - autobiografia do maestro Souza Lima*. São Paulo: Ibrasa, 1982.

VIANA, Janaína Pereira; ARAGÃO, Daniela Pedreira. *Abre alas: subversão e inovação em Chiquinha Gonzaga*. Monografia (Especialização em Literatura, Estudos Culturais e Outras Linguagens) - Universidade Estadual do Piauí, Teresina, 2015.

VOLPE, Maria Alice. Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa. *Revista Brasileira de Música*, v. 21, p. 51-76, 1994-95.

WHITE, Hayden. "The historical text as literary artifact". In: ROBERTS, Geoffrey (editor), *The history and narrative reader*. London & New York: Routledge, 2001, p. 221-36.

WHITESELL, Lloyd. Men with a past: music and the "anxiety of influence". *19th-Century Music*, v. 18, n. 2, p. 152-67, 1994.

ZHUO, Melody. *The reception of Cécile Chaminade's music and the idea of the woman composer*. Senior Honor Thesis (Bachelor of Music) - University of North Carolina at Chapel Hill, Chapel Hill, 2021.