

“EM (MARCHA) RÉ MAIOR”: arte e trabalho de mulheres no mundo da música carioca (1889-1902)

“EM MARCHA RÉ MAIOR”: art and work
of women in the world of Rio de Janeiro’s
music (1889-1902)

Lucas Gabriel Feliciano Costa¹

Universidade Federal de Goiás – UFG
lucasgfc.lg@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1774-1780>

Sebastião Rios Corrêa Júnior²

Universidade Federal de Goiás – UFG
sebastiaorios@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8462-3744>

Submetido em 08/07/2024

Aprovado em 30/08/2024

Resumo

Este artigo tem por objetivo identificar e caracterizar aspectos da arte e do trabalho de mulheres no mundo da música carioca entre os anos de 1889 e 1902. Partindo de um texto provocador, uma crônica de 1914 de Lima Barreto sobre o estado da criação musical no Brasil de seu tempo, desenvolvemos uma crítica e uma análise do argumento principal de seu texto para realizarmos o objetivo proposto. Para embasarmos a crítica e realizarmos a pesquisa, desenvolvemos uma pesquisa documental em periódicos da época, entre os anos de 1889 e 1902 (com o limite superior um pouco maior que o nosso recorte temporal), na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Digital Brasileira para poder, respaldado pelas fontes, reconstruir alguns aspectos da atuação de mulheres em diversas áreas daquele mundo da música carioca. Apresentamos provas da presença e da circulação de mulheres musicistas intérpretes e criadoras. Fazemos o registro de maestrinas e compositoras que tinham obras anunciadas e publicadas para apresentação, performance e venda em seu tempo. Argumentamos, em coro com demais pesquisas sobre a relação entre mulheres e música no Brasil naquele período, que as mulheres musicistas foram excluídas e/ou desconsideradas em nossa história da música.

Palavras-chave: Mulheres e música; Lima Barreto; história das mulheres; Biblioteca Nacional Digital; sociologia da música.

Abstract

This article aims to identify and characterize aspects of the art and work of women in the world of Rio de Janeiro's music between the years 1889 and 1902. Starting from a thought-provoking text, a 1914 chronicle by Lima Barreto about the situation of musical creation in Brazil of his time, we developed a critique and an analysis of the main argument of his text to achieve the proposed objective. To support the criticism and carry out the research, we researched documents in periodicals of the time, between the years 1889 and 1902 (with the upper limit a little larger than our time frame), in the Digital Hemeroteca of the National Digital Library from Brazil in order to be able to, supported by sources, reconstruct some aspects of women's performance in different areas of the Rio's world of music. We present evidence of the presence and circulation of women musicians, performers and creators. We register conductors and composers who had works announced and published for presentation, performance and sale in their time. We argue, in chorus with other research on the relationship between women and music in Brazil at that period, that they was excluded from our music history.

Keywords: Women and music; Lima Barreto; women's history; National Digital Library; music sociology.

1 Mestre em Sociologia no Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS) da Faculdade de Ciências Sociais (FCS) da Universidade Federal de Goiás (UFG), vinculado à linha de pesquisa em Trabalho, Formação e Representações Culturais. Possui bacharelado em Ciências Sociais (2019) pela mesma instituição e especialização em Docência Superior On-Line pelo Centro Universitário UniAraguaia. Professor substituto na área de SOCIOLOGIA no Instituto Federal Goiano, campus CERES (GO), atuando no ensino técnico-profissional, graduação e pós-graduação nesta instituição. Tem interesse nas seguintes áreas: sociologia da música; da cultura; teoria sociológica de vertente processual-relacional e compreensiva-interpretativa, com ênfase em Norbert Elias e Max Weber; metodologia das Ciências Sociais, com ênfase em planejamento de pesquisa; arte e sociedade; música e sociedade; literatura e sociedade. Desenvolve pesquisas sobre o trabalho de mulheres musicistas no Brasil; pesquisas de fronteira entre sociologia e literatura sobre a obra em prosa brasileira; da relação entre música e sociedade; acesso à justiça e direitos. Foi membro colaborador do Núcleo de Estudos sobre Criminalidade e Violência (NECRIVI, 2016-2017) e do Núcleo de Estudos Sobre o Trabalho (NEST, 2018-2022) da FCS/UFG.

2 Bacharel em História pela Universidade de Brasília (1987), mestre em Literatura pela Universidade de Brasília (1993) e doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília / Universidade de Innsbruck - Áustria (1998). Professor da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da UFG. Tem atuação nas áreas de Performances Culturais e Sociologia da Cultura, principalmente nos seguintes temas: música e sociedade, cultura brasileira, literatura e sociedade, cultura popular e patrimônio imaterial. Músico amador (violão e viola caipira). Pesquisador associado do Centro de Estudos Africanos da Universidade Eduardo Mondlane - Moçambique. Colaborador do Zentralinstitut für Lateinamerikastudien da Universidade Católica de Eichstätt, Alemanha. Coordenador do projeto Memórias e cantos do Moçambique do Tonho Pretinho, representante do Estado brasileiro junto ao Centro Regional de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da América Latina CRESPIAL/UNESCO (2014 - 2017).

Abertura

I.

A MÚSICA

Pouco entendo de semelhante arte, mas quero mostrar uma pequena observação que venho fazendo de há muito. Os jornais... Eu gosto dos jornais para justificar as minhas observações. Os jornais, dizia, desmancham-se em elogios, em retratos, em gabos, por ocasião de um concerto ou, pelo fim do ano, quando se realizam os exames do Instituto de Música, a tais ou quais cantoras, pianistas, violinistas, harpistas, pistonistas, flautistas, etc. Eu leio os elogios e fico convencido de que a arte musical vai num progresso doido entre nós. E a manifestação estética que mais revelações apresenta é aquela que mais se afirma entre nós. Porque, em se tratando de pintores, que aparecem com seus quadros, em exposições públicas, não são os elogios assim, tão constantes e seguidos. Mesmo no que toca às letras, os quotidianos são sempre parcos em gabos e clichés de imortalidade. Porque, então, o são tanto para a música? É difícil de explicar, tanto mais que a criação musical, as obras, não aparece. Não se diga que tal coisa sempre se deu. As crônicas registram obras de alguns homens notáveis e as poucas que hoje aparecem são de homens. A música está atualmente, entre nós, entregue às moças; ficou sendo um atavio, um adorno mundano e vai perdendo aos poucos o que possa haver nela de profundo e importante para o nosso destino. As mulheres são extraordinariamente aptas para essas coisas de reprodução, de execução, de exames, de concursos; mas quando se trata de criação, de invenção, de ousadia intelectual, fraqueiam. Um autor, Abel France, num estudo, *O indivíduo e os diplomas*, explanou muito bem essa capacidade das mulheres e mostrou que a continuar esse nosso sistema chinês de exames e concursos, combinando com a emancipação feminina, todos os cargos ficariam nas mãos das mulheres e o progresso intelectual estagiaria. Sei bem que há exceção, mas todas elas estão fora da música. Os grandes músicos têm sido sempre homens e se não temos músicos equivalentes aos escritores e pintores que possuímos, é porque de uns tempos a esta parte a música ficou sendo, entre nós, arte de moças que querem casar, ou de outras que querem ganhar muito dinheiro ensinando aqui e ali.

Correio da Noite, Rio, 30-12-1914. (BARRETO, 1956b, p. 21-22)

Este texto de Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922) pode gerar algum incômodo. Tratando-se de tema que ele diz pouco saber, pensa sobre o fazer musical no Brasil, a partir de sua mirada à cidade do Rio, e verifica que a música de seu tempo e de sua terra não cria grandes nomes ou não toma parte num real progresso, aquele que o autor ironicamente dizia que os jornais verificavam "em gabos" ao comentar os últimos concertos. Não há música notável no Brasil. Quando aparece, poucas, são feitas por homens. O autor conclui que isso é consequência de uma tradição brasileira de entregar sua arte dos sons a moças e senhoras que, quando muito, querem usá-la como moeda de troca para casamento ou caminho para empregar-se como professoras e endinheirar.

O primeiro ímpeto de crítica é a reprovação completa de sua interpretação e argumento que associam as mulheres a uma natureza de limitação, ou impossibilidade,

de criação e pensamento abstrato. Não só este texto, mas outras de suas crônicas dar-nos-iam subsídios para tildar o autor peremptoriamente de misógino, ou, quando menos, machista, dados seus escritos sobre mulheres e seu posicionamento abertamente antifeminista, conclusões um tanto quanto apressadas, mas possíveis. Imaginemos que em uma conversa uma pessoa pergunte a outra "com que você acha que esse texto foi escrito?", a resposta mais rápida e inteligente seria "em (marcha) Ré maior". No entanto, torna-se um pouco mais complexa a investida contra o autor quando vemos que ele também foi favorável ao voto feminino e o divórcio completo, julgando estes temas capitais carentes de atenção e que seriam importantes rumo à emancipação das mulheres de seu tempo (cf. ENGEL, 2009). E agora, que fazer?

Autor de pena crítica e engajado socialmente, Lima Barreto e sua obra desafiam as leitoras e leitores a uma interpretação mais atenta sobre sua posição em relação às mulheres da época. Lançada a esse desafio, Magali Engel (2009) desenvolve um estudo interessantíssimo sobre as posições do autor relacionadas à política e às relações sociais de sexo. A partir da análise de alguns temas frequentes em sua obra – perfis femininos, sexualidade, casamento, crimes passionais e feminismos – Engel discorre sobre essa postura dúbia do autor, defensor da emancipação das mulheres, mas crítico constante de vertentes e pessoas atuantes nos movimentos feministas contemporâneos seus e de alguns fenômenos sociais relacionados às mulheres, como a atuação na literatura, no serviço público e, nosso ponto de foco, na música.

Engel intenta contribuir com a ampliação do escopo de interpretações possíveis da obra do autor esclarecendo essas e outras ideias de Lima Barreto. Situa o autor em seu tempo e espaço; identifica sua posição social e suas características adscritas e socioeconômicas, preto e pobre; e marca um rasgo basilar para acesso a sua obra: a de uma literatura atuante e seu autor agente compromissado com a transformação social. Foi crítico voraz das mazelas sociais que lhe tocavam à carne e o espírito.

Lima Barreto foi homem vindo de uma situação de classe média suburbana, negro, enfermo, avesso a algumas formas da modernização e com "ojeriza pelos homens e pelos processos da República Velha" (BOSI, 2015, p. 339). Como letrado e criador não reconhecido e subjugado, "sofreu e expressou", argumenta Engel, "contradições daqueles que não possuem um lugar, atormentados pela constante sensação de não pertencimento ou de inadaptação, traduzida por tantos de seus personagens" (2009, p. 385). Essas características e contradições são comumente apontadas sobre o autor e sua obra. Tal como Alfredo Bosi (2015, p. 338) propunha, a biografia de Lima Barreto dá acesso às fontes de suas crenças e ao "húmos ideológico de sua obra".

Apesar de suas contradições ou instabilidades, Lima Barreto mostra-se coerente e fiel às ideias que defendeu, e uma delas nos interessa de forma especial, pois nos aproximam mais uma vez de sua crônica "A música". Em denúncia constante do mundo cinzento e obscuro das relações elitistas, pessoalistas e dos conchavos de poucos poderosos que

resultavam em política para toda a gente da cidade do Rio, e que se estenderiam por toda a Bruzundanga, Lima Barreto foi opositor conhecido dos governos vigentes em tempo de República Velha. Direcionou nominalmente suas críticas a muitos intelectuais e políticos da época. Criticou a desigualdade social do Rio de Janeiro e, com olhos na sociedade da capital federal, sua morada, interpretava o Brasil como um país que imitava modos franceses e ingleses e tentava modernizar-se sem quaisquer condições sociais e intelectuais próprias para tanto, e sem compromisso com qualquer tentativa séria de superação de seus próprios cancros.

Lima Barreto também era um observador atento da realidade que o cercava e a transferia com realismo e intenção para suas páginas de crônicas e textos ficcionais, predominantemente em prosa, ainda que filtradas pelas amarguras e dores do humano-autor (BOSI, 2015). Das observações e análises que viraram texto, conhecemos sua antipatia ao fazer artístico e intelectual de seu tempo, especialmente o do círculo da elite. Ficam especialmente evidentes as cores de sátira e ironia nas linhas da crônica "Escola samoieda". Essa crônica e outros capítulos do seu interessantíssimo *Os Bruzundangas*, desenha uma caricatura de intelectuais brasileiros que, não só na literatura, mas também em outras artes, imitam modos europeus, mas fazendo coisa menor, pueril. É também nessa obra que Lima Barreto (1956a, p. 76-77) repete sua avaliação infeliz sobre o estado da música na "Republica do Kaphet": "A música, na Bruzundanga, é, em geral, a arte das mulheres. É raro aparecer no país uma obra musical." Eis o que nos interessa: a constatação e a crítica de Lima Barreto. Elas nos servem de mote para pensar o trabalho de mulheres no mundo da música carioca, e logo se entende a razão do autor ao fazê-las.

Como constatação, Lima Barreto acerta ao escrever que a música, ou, melhor dito, os eventos musicais corriqueiros das camadas médias e superiores da cidade do Rio no princípio da República Velha aconteciam com o som das patrícias, amadoras ou profissionais, dentro ou fora das casas. E mais, as principais ocupações dessas mulheres eram no magistério e, claro, tocando piano e cantando principalmente. Isto já é chão batido. Explicamos alhures (AUTOR 1, 2023) por quais motivos as mulheres da época estavam muito ligadas à formação e prática musical, considerada por muito tempo como uma prenda do *bello sexo*.

O autor que também era jornalista competente, trouxe à pena não apenas impressões, mas informações factuais. Jogam a seu favor, por exemplo, o número de discentes matriculados no Instituto Nacional de Música (INM), em que se registrava uma ampla maioria de meninas no quadro de discentes da instituição, em sua farta maioria matriculadas em classes de piano. Ainda, desde os tempos do Imperial Conservatório de Música no Império, o INM já vinha registrando uma presença vertiginosa de mulheres em seus quadros discentes, como mostra a instigante pesquisa de Janaína Silva (2018). Miguéz, em sua época de diretor do Instituto, atribuiu ser esse um dos motivos pelos quais o ensino do conservatório era insuficiente. Aliás, tempo em que os cursos noturnos foram excluídos da grade de atividades da instituição, horário que recebia estudante de origem social um pouco menos "distinta" que dos demais turnos. (VERMES, 2016; SILVA, 2018).

E, claro, fora dos livros de matrículas das instituições formais de ensino de música, serviriam de fonte à constatação de Lima Barreto a atuação frequente em salões de casas, clubes e no palco de alguns teatros. Desta forma, de novo, acerta o autor porque a música carioca muito dependia do som dessas mulheres para soar em diferentes espaços.

Como crítica, o autor erra ao escrever seu texto de denúncia da esterilidade da música no país. Mesmo assim, sem desfazer-nos deste juízo, cremos ser necessário colocar sua crítica em contexto. Vimos que Lima Barreto tinha flechas direcionadas a um grupo social, aquele povo da elite carioca, gente branca, bem vestida e bem alimentada que ostentava boa vida em seus coches rumo a bailes e banquetes de luxo, ou de gente que galgava espaço nessa elite sujando a barra dos vestidos e calças de linho nos bondes rumo ao Theatro Lírico.

Escreveu o autor em outra crônica, certa vez, sobre o caso de ver pessoas-público do Lírico indo ao teatro em bonde barato e "sem ceroulas" (expressão para indicar pessoas sem dinheiro). Registrava sua surpresa diante do fato de que mesmo num espaço de sofisticação em que o público em geral parecia pertencer a uma elite, tentavam integrar-se a ele pessoas de outros estratos sociais, usando de suas idas àquele teatro como escada de acesso a um status superior. Ironizava-os por essa gente, tentando ser elite, não conseguir esconder "índices de pobreza e subdesenvolvimento típicos de um país subdesenvolvido e dependente" (SCHAFELL, 2011, p. 191).

[...]

Supondo: largo do Machado, num barracão de quintal, canta-se a Marcha de Cadis, se está o 'high-life' de casaca - que é? É o Lírico.

Mas por que é Lírico? Porque... Porque... Porque se está de casaca... Imaginai: no bonde (de ceroula ou não), viajam uma senhora e cavaleiro, ambos trajando vestuários de preço, a soberba capa da senhora faz pendente ao elegante sobretudo do senhor; ao vê-los perguntareis:

— Que diabo! Tão ricamente vestidos em bonde de 200 rs.! Que diabo! Que será?
— É o Lírico, respondo eu. Compreenderam?

É o Lírico sob o aspecto... diga-se... sob o aspecto subjetivo. Sob o aspecto objetivo o símile é perfeito; vejamos: em começo é pleno capinzal, ao depois umas paredes adelgaçam-se formando o barracão de circo, mais depois uma fachada pretensiosa acaba a edificação - eis o Lírico. (BARRETO *apud* SCHAFELL, 2011, p. 191)

Portanto, as mulheres para quem Lima Barrero aponta o dedo têm

fisionomia social bem definida [categoria que parece], à primeira vista, generalizante. [...] Eram as moças que sabiam recitar nas salas e salões de Botafogo ao Méier, que sabiam se 'vestir muito bem com pouco dinheiro' – o que era fundamental num contexto em que 'a literatura é um negócio de contramestre de casa de confecções... e modas'. Eram as 'melindrosas' que desfilavam na Avenida e que nada sabiam 'a respeito da dor de uma pobre rapariga criada de servir'. Eram, enfim, as moças que estudaram no Colégio Sion onde aprenderam a falar razoavelmente o francês e que desprezavam todos os homens e mulheres que não faziam parte de sua roda [...] (Engel, 2009, p. 371-372).

O cronista direciona sua crítica às mulheres circunscritas à elite, ou presunçosas que se queriam parte dela, e às mulheres que começavam a aparecer no serviço público. Escrevendo sobre elas, Lima Barreto acreditava que a nova racionalidade burocrática parecia justa às capacidades femininas já que a elas eram comuns a "ausência de individualidade e de temperamento, bem como o comportamento submisso, tornavam as mulheres portadoras de uma vocação natural para o exercício de 'um simples cargo público'" (ENGEL, 2009, p. 372). Esse argumento embebido de certa ideia de uma sociologia informada por princípios funcionalistas e fonte positivista, revelando certo darwinismo social (é sabido que ele leu Hebert Spencer)³ faz o autor incorrer nas graves faltas contra as mulheres, em geral, e com as moças e damas da elite, em específico.

Atuava na crítica de Lima Barreto a indignação das relações escusas de que umas poucas senhoras que se esgueiravam em cargos públicos em tempos que ainda havia trabalhos proibidos às mulheres ou, mais tarde, até a segunda década do novecentos, necessitavam de autorização formal do marido para se ocuparem com algum. Mais do que a crítica direta e nominal, ficava a indagação revoltada do motivo de algumas moças, e não todas as possíveis candidatas a uma vaga de emprego no serviço público, lograrem êxito nesse caminho. Sobressaia a voz da denúncia social, e não só a da visão míope em relação à condição, função social e imagem "feminina". O outro filtro da crítica é um (possível) ideal estético que Lima Barreto pareceu cultivar. E aqui não entra uma separação moral entre expressões populares e as "eruditas", mas sim a visão do autor de que a gente daquela elite que ele critica se formava mal, vivia de atividades intelectuais pobres, privilegiava puerilidades e veleidades e não alcançava o espírito do "verdadeiro pensamento" intelectual e artístico, em que o ponto de referência poderia ser o pensamento e arte de iluministas e modernos franceses e alemães. Pode-se indicar um terceiro filtro atuante, outra constante do pensamento limabarreteano: uma postura iluminista que centraliza as leis como critério, que passa a atuar como nova reguladora da vida social e contribui como minimizadora de diferenças sociais, neutralizando ações de preconceitos e pessoalismos. Desse jeito, uma tentativa de gerar a possibilidade de equidade de oportunidades, ao menos, mas, antes e agora, no Brasil ainda se vive do/no império de oligarquias e dos governos de amigos e conhecidos, pessoas que dão um jeito de se colocarem por cima da lei. Dessa maneira, Lima Barreto direcionava suas setas a qualquer pessoa que quisesse estar acima da lei, mulheres ou homens.

Lima Barreto erra um pouco mais ao esquecer de considerar que "as raparigas de servir", as mulheres pobres e de vestimenta mais simples, de mesma origem que a sua, daquelas camadas médias urbanas que podiam sobreviver com alguma dignidade do seu próprio trabalho, também faziam o som daquelas festas e bailes da elite direta ou

³ Para uma leitura mais detida sobre o processo de formação, bem como mais informações sobre as patrízes intelectuais de Lima Barreto, leia-se o capítulo dedicado à formação do autor em Lilian Schwarcz (2017)

indiretamente.⁴ De todo modo, ao não discriminar explicitamente quem eram as damas às quais se referia, a crítica pode ser sim tomada como generalizante e equivocada.

II.

Temos, pois, um primeiro passo a dar: conhecer melhor o fazer musical daquelas mulheres. Informados por fontes de outros trabalhos nossos (AUTOR 1, 2022; 2023), sabemos que as moças e senhoras da elite eram muito presentes e atuantes no divertimento doméstico e nas apresentações e concertos públicos. Sabe-se também que artistas de grande expressão e um outro grupo de ilustres anônimas desta mesma origem ocupadas como instrumentistas, cantoras, atrizes, compositoras e professoras. Incluímos a este grupo artistas estrangeiras, compositoras de música e de documentos musicais – taquígrafas, professoras em institutos e “por conta própria”, instrumentistas de cena e de salão, maestrinas, atrizes e cantoras. Mas antes de seguir com a caracterização das situações e relações de trabalho orientadas por espaço, primeiro recorte, e por ocupação, segundo recorte, precisamos apenas esclarecer o que era e o que não era atuação profissional.

Era frequente a menção de profissionais e amadores atuando juntos em eventos musicais de diferentes naturezas. É sabido que em salões e teatros a presença de pessoas com diversos níveis de formação artística, melômanos, diletantes e aquelas e aqueles que tinham na música o meio de ganhar a vida nos palcos era concomitante. Seja em eventos maiores, para gente de sociedade, seja espaços religiosos ou eventos filantrópicos, amadores e profissionais soavam juntos. (FREIRE, 2014; FREIRE e PORTELLA, 2010; SILVA, 2018; VERMES, 2014, 2015)

No caso de mulheres, a etiqueta de amadora poderia soar pejorativa, uma vez que tendia generalizava o universo de mulheres musicistas, colocando no mesmo grupo, portanto, praticantes diletantes de música e laureadas instrumentistas e cantoras que o INM, então Conservatório, formou, por exemplo. Só em 1889, foram mais de 10 menções honrosas e prêmios a alunas do Instituto. (cf. SILVA, 2018) Também é verdade que grande parte dessas alunas não vertiam seu trabalho e talento em uma carreira profissional, já que se viam coagidas a seguir o tradicional destino de sua classe e de seu sexo: casar-se e fazer-se mãe. (AUTOR 1, 2023) É mister, portanto, analisar em que circunstâncias os músicos participantes de um evento cultural-musical poderiam ou não estar atuando profissionalmente.

Levando em consideração a natureza de nossas fontes, seria insensato fazer afirmações categóricas, haja vista que os jornais não traziam provas, muito menos menções diretas ou cópias, de contratos de serviço ou tipos de acordos formais entre as organizações dos eventos musicais e musicistas participantes. Dos indícios que temos, consegui-

⁴ Mas é certo que não conseguimos distinguir isto com precisão em nossa pesquisa, isto é, identificar a origem social da média de mulheres musicistas quais encontramos nas fontes, o que exigiria uma pesquisa biográfica (possivelmente) impraticável.

mos apontar para um possível critério de distinção entre os tipos de atuação: a pessoa artista estaria trabalhando ou apenas participando voluntariamente (como amadora) a depender do tipo de evento do qual participa e do espaço em que ele acontece. (i) Se é evento organizado por pares da mesma situação de classe, da qual é, além de artista, convidada (portanto, mantém relações próximas com os anfitriões), estará possivelmente trabalhando voluntariamente. Nessas condições também atuam amadores. (ii) Se é evento organizado por uma instituição formal em benefício da pessoa artista, e privilegia o concerto não seguido de bailes ou comidas no mesmo espaço (exemplo, concerto de piano e orquestra num teatro), com público anônimo pagante, é provável que estivesse trabalhando de maneira remunerada. Um último caso é (iii) se o evento é filantrópico, haverá amadores (estudantes, membras e membros da instituição promotora, voluntários) trabalhando de graça e profissionais (professoras das instituições promotoras do evento institutos, eclesiásticos) trabalhando de maneira remunerada, mas recebendo por outra função, e não pela sua atuação no evento, provavelmente.

Esse quadro especulativo é possível especialmente por duas constâncias do trabalho musical: a forte influência das relações pessoais nas possibilidades de trabalho e sucesso artístico de uma musicista e a condição de multitarefa. A primeira constância faz com que a presença das mulheres musicistas nos espaços domésticos ou públicos, mas junto a rede de relações privadas, como acontecia em concertos ou saraus em bailes e festas em salões, não tivesse um fim de trabalho, ao contrário das apresentações em teatros junto a orquestras ou como solistas (menos frequentes nestes espaços). A segunda constância equilibra as deduções e resguarda as suspeitas de erros maiores: sendo comum a essas mulheres, quando profissionais, a situação de multitarefa, uma de suas ocupações havia de ser a sua principal fonte de renda no mundo em que atuavam. Dessa forma, defendemos a validade desse quadro.

Verificamos que a docência era a principal ocupação responsável pela renda de musicistas trabalhadoras naquele contexto. Resguarda-nos a validade desta afirmação indícios de eventos filantrópicos e outros em salões nos quais mulheres musicistas eram mencionadas na imprensa como professoras de alguma instituição, soando também como uma espécie de artifício de legitimação de suas presenças em um evento público (que culminava em maior exposição), não excluindo também a tentativa de angariar prestígio ao próprio evento (imagem 1) ⁵.

⁵ Todas as imagens são capturas de tela de documentos do acervo da Hemeroteca Digital.

Imagem 1: Relato de evento de irmandade religiosa

<p>C. R. C. CLUB RIO COMPRIDO Assembléa geral extraordinária, na rua do Bispo n. 2, ás 4 horas da tarde do dia 31. Pede-se o comparecimento de todos os socios, visto a importancia dos assumptos a tratar. — O secretario, <i>J. Coelho</i>.</p>	<p>Irmandade de N. S. da Conceição, do largo de Catumbý A mesa administrativa desta irmandade faz celebrar, com todo o brilhantismo e magnificencia, a festividade em louvor á sua excelsa padroeira domingo, 7 do corrente, da forma seguinte: Pelas 11 1/2 horas da manhã, depois que a orchestra, regida pelo distincto professor Guilherme de Oliveira, houver executado a magistral ouverture de Auber, os <i>Diamantes da Coroa</i>, entrará a missa solenne, officiaudo o Rev. padre Antonio Boucher Pinto, capellão da irmandade. Ao Evangelho subirá a tribuna sagrada o erudito orador Rev. conego Dr. Nobre Pelina. A missa executavel pela numerosa orchestra será a do maestro Felice Rossi, gradual de Montano; o <i>Credo</i>, do grande compositor classico Alfredo Miné, e na elevação da hostia <i>Oh! Salutaris</i>, do saudoso maestro Raphael C. Machado. Ao pregador, no <i>Salve Maria</i>, do Rev. padre G. Camusci, exhibir-se-há a eximia professora. Os demais sólos estão confiados a habéis cantores de reconhecido merito. A's 7 horas da noite, entoar-se-á o solenne <i>Te-deum</i>, do inspirado maestro T. Mabellini. Das 5 horas da tarde em diante far-se-há ouvir em elegante coreto, no adro da igre-</p>
<p>CEMITERIO DE S. JOÃO BAPTISTA De ordem do Exmo. Sr. conselheiro provedor, convido as pessoas que até 31 de dezembro findo requereram reformar o prazo de sepulturas, cujos requerimentos acham-se despachados, a effectuarem a referida reforma até o dia 31 de janeiro do corrente, findo o qual prazo serão exhumados e recolhidos os restos mortaes ao ossario geral. Cemitério de S. João Baptista, em 5 de janeiro de 1900. — O administrador, <i>Antonio Carlos Pereira</i>.</p>	
<p>CLUB DE S. CHRISTOVÃO CONCERTO DE E. NAZARETH A matine-concerto que havia se realisar amanhã 7 fica transferida, por força maior, para domingo 14, á mesma hora.</p>	

Fonte: Gazeta de Noticias (RJ), ano XXVI, no. 6, 6 de janeiro de 1900, p. 4.⁶

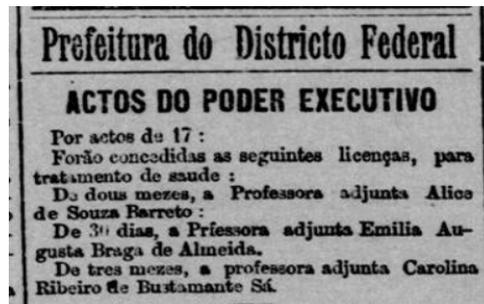
As professoras de música eram numerosas nos anúncios de jornais. Formais ou informais, faziam parte do principal grupo de trabalhadoras observadas nas buscas da pesquisa, fartamente mencionadas em diferentes anuários da *Almanak Laemmert* (obra de caráter censitário), ficando atrás apenas de cantoras e atrizes-cantoras no número de correspondências das pesquisas na Biblioteca Nacional Digital (BND). É claro que o número de menções de uma ocupação maior do que outra tão somente prova a pouca justeza das fontes com alguns propósitos de pesquisa. Sendo atrizes e cantoras ocupações mais afins do tipo de texto veiculados em jornais e revistas, era esperado que o número de menções dos termos pesquisados relacionados a elas fosse superior ao de "professora de música", por exemplo. No entanto, apoiados pela literatura (VERMES, 2015; VENZIANO, 1991), podemos dizer que o teatro era um dos espaços de maiores oportunidades de emprego às mulheres.

Voltando às professoras, sabemos que as professoras "públicas" de música (e outras áreas), ocupadas em instituição federal, estadual ou municipal, eram contratadas por concurso, como pudemos ver em "gazetilhas" de jornais e informações oficiais do governo do Rio compartilhadas pela imprensa, como numa espécie de "diário oficial", além de convite ou indicação ao cargo, claro. Naquelas mesmas seções encontramos anúncios de nomes de professoras recebendo aumento de vencimento por tempo de

⁶ Transcrição de trecho da imagem 1: "Irmandade de N. S. da Conceição do largo de Catumbý [...] Ao pregador, no *Salve Maria*, do Rev. Padre G. Camusci, exhibir-se-há a eximia professora. Os demais sólos estão confiados a habéis cantores de reconhecido mérito." Ver em: <https://memoria.bn.gov.br/pdf/103730/per103730_1900_00006.pdf>. Acesso em: 07/07/2024.

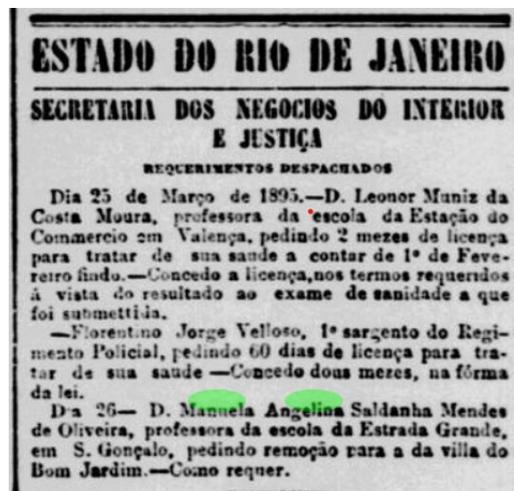
serviço, gozando de férias e recebendo licença para tratar de saúde (imagens 2, 3, 4, 5 e 6). Não podemos precisar o regime de contratação. Sobre isso nada sabemos com certeza, haja vista que nossas fontes não nos deram essa informação, mas os vestígios sugerem características de contratação por tempo indeterminado e alguns por tempo determinado. Há também indícios de alguma relação mediada por órgão competente a nível federal, estadual e municipal, tendo em conta que havia nessas seções oficiais dos jornais indicadores de "progressão de carreira", "acréscimos a vencimentos por tempo de serviço" e demais elementos que sugerem regulação, senão por uma lei própria, ao menos por alguns parágrafos de referendos, bem como o código civil.

Imagem 2: Concessão de férias a professores de um instituto



Fonte: Jornal do Commercio (RJ), ano 79, no. 77, 18 de março de 1899, p. 4.⁷

Imagem 3: pedido de remoção a outra instituição de ensino de uma professora

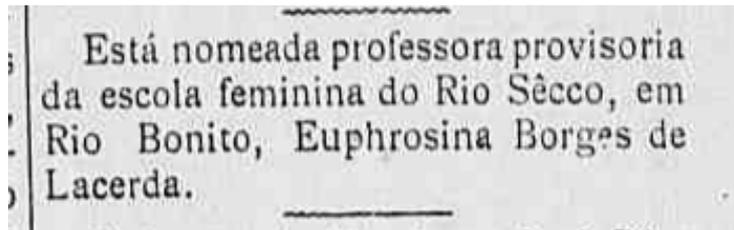


Fonte: Jornal do Commercio (RJ), ano 73, no. 86, 27 de março de 1895, p. 2.⁸

⁷ Transcrição da imagem 2: "Prefeitura do Distrito Federal/ ACTOS DO PODER EXECUTIVO/ Por actos de 17: Foram concedidas as seguintes licenças, para tratamento de saúde: De dois meses, a Professora adjunta Alice de Souza Barreto; De 31 dias, a Professora adjunta Emília Augusta Braga de Almeida; De tres mezes, a professora adjunta Carolina Ribeiro de Bustamante Sá." Ver em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/364568_08/31570>. Acesso em: 07/07/2024.

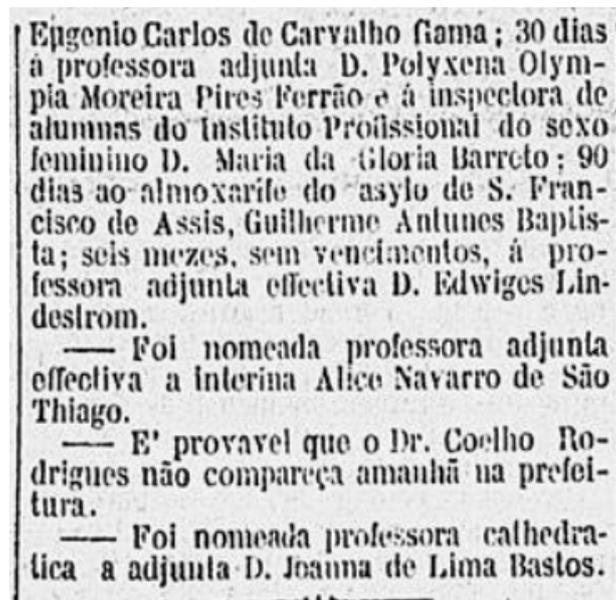
⁸ Transcrição de trecho da imagem 3: "[...] Requerimentos despachados/ [...] Dia 26 – D. Manuela Angelina Saldanha Mendes de Oliveira, professora da escola da Estrada Grande, em S. Gonçalo, pedindo remoção para a da villa do Bom Jardim - como requer." Ver em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/364568_08/16753>. Acesso em: 07/07/2024.

Imagem 4: convocação de professora provisória à atuação em escola



Fonte: Gazeta de Petrópolis (RJ), ano VII, no. 106, 3 de setembro de 1898, p. 6.⁹

Imagem 5: Concessão de férias e indicação de "progressão de carreira" de professoras de instituições diferentes



Fonte: Gazeta de Notícias (RJ), ano XXVI, no. 123, 3 de maio de 1900, p. 6.¹⁰

9 Transcrição de trecho da imagem 4: "[...] Está nomeada professora provisória da escola feminina do Rio Sêcco, em Rio Bonito, Euphrosina Borges de Lacerda." Ver em: <https://memoria.bn.gov.br/pdf/304808/per304808_1898_00106.pdf>. Acesso em: 07/07/2024.

10 Transcrição de trecho da imagem 5: "[...] Eugênio Carlos de Carvalho Fama: 30 dias - professora adjunta D. Polyxena Olympia Moreira Pires; provisoriamente inspetora de alumnas do Instituto Profissional do sexo feminino D. Maria da Gloria Barreto; [...] seis mezes sem vencimentos, à professora adjunta effectiva D. Edwiges Lindstrom. Foi nomeada professora adjunta efetiva a interina Alice Navarro de São Thiago. [...] Foi nomeada professora interina D. Maria José de Lima Castelo-Branco." Ver em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/103730_04/603>. Acesso em: 07/07/2024.

Imagem 6 – aumento no vencimento por tempo de serviço concedido a professora do INM



Fonte: A União (RJ), ano I, no. 205, 25 de julho de 1905.¹¹

As atividades dessas profissionais docentes dividiam-se em instrutoras de canto, solfejo e instrumentos. Não constatamos a presença de professoras de composição. Vimos que além da docência junto aos próprios institutos, elas estavam envolvidas em atividade de apresentações ao vivo, atividades administrativas e de seleção de novos discentes, por exemplo (imagem 7).

Imagem 7 – Registro de atuação de professora como membra de banca examinadora em concurso para o Conservatório Livre de Música



Fonte: Jornal de Brasil (RJ), ano X, no. 362, 28 de dezembro de 1900, p. 3.¹²

11 Transcrição de trecho da imagem 6: “[...] concedendo gratificação de 5% sobre vencimentos da professora de musica do Instituto Nacional de Musica D. Elvira Bello Lobo, por contar mais de 10 anos de serviços.” Ver em: <memoria.bn.gov.br/pdf/799670/per799670_1905_00205.pdf>. Acesso em: 07/07/2024.

12 Transcrição de trecho da imagem 7: “[...] Fizeram parte da mesa examinadora os professores Francisco Althamira, Cesario Villelam Tito Hygino de Miranda, Cavalier Darbilly, director, e a professora adjunta d. Maria Amelia de Paiva.” Ver em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_02/9201>. Acesso em: 07/07/2024.

No caso das professoras de música particulares, ou "por conta própria", nesta condição podemos evidenciar o uso de algumas estratégias para o aumento de sucesso em possibilidades de trabalho. Como é comum no mundo da música (BECKER, 2008), essas profissionais lançavam mão de aspectos de sua trajetória para somar prestígio e confiabilidade às suas habilidades, apresentando-os como garantia de sucesso de seus serviços. Assim, mencionavam com frequência os institutos em que estudaram ou pessoas renomadas das quais foram discípulas; experiências internacionais e prêmios. Mas, essa não era a prática mais comum às professoras particulares no geral. Aqui o que mais contava era sua capacidade de cobrir o maior número de "matérias" e "prezadas domésticas" – música incluída – possíveis para a instruções de crianças e jovens, preferivelmente meninas e moças (cf. AUTOR 1, 2023). Essas estratégias estavam mais presentes em anúncios de professoras de instrumento e canto, como pudemos verificar.

Nossa pesquisa não diverge dos resultados de outras sobre o trabalho artístico e musical no Brasil¹³, seja com recorte temporal no passado ou no presente: a atividade docente era a principal fonte de renda, a atividade principal e a ocupação mais segura (para não dizer estável), do ponto de vista legal e social, das mulheres que trabalhavam com música. Mesmo para artistas reconhecidas, conceituadas como compositoras, maestrinas ou instrumentistas, ou ainda musicistas que se formaram em instituições de referência e estudaram com nomes importantes de sua época, a docência permanece como atividade perene em suas carreiras. A imagem 8 nos dá forte indícios para sustentação deste argumento.

Imagem 8: Anúncio de serviços de professora (iv);



Fonte: Cidade do Rio (RJ), ano XI, no. 152, 31 de maio de 1896, p. 4.¹⁴

¹³ Conferir as pesquisas de Vanda Freire (2010;), Mônica Vermes (2004; 2011; 2012; 2013; 2016), Janaina Silva (2018), Avelino Pereira (2013), José Brandão (2012), Dalila V. de Carvalho (2012), Ângela Portela (2005), Juliane Larsen (2018), Avelino Pereira (2020), Susana Igayara-Souza (2016) e Alan Medeiros (2016)

¹⁴ Transcrição de trecho da imagem 8: "[...] Uma senhora, ex-discipula do Conservatório de Paris, e do falecido professor Briani, com com pratica de oito annos de ensino, propõe-se a continuar a leccionar canto e piano em casas particulares e collegios [...]" Ver em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/085669/5742>>. Acesso em: 07/07/2024.

Vale nota o estudo de Susana Igaraya-Souza (2011) que analisa obras didáticas musicais feitas por mulheres em diferentes contextos educacionais. Concentrando-se nas seis primeiras décadas do século XX, a autora coleciona importante material documental que evidencia a presença das mulheres autoras de material instrucional para o ensino musical em contextos formais (escolarização e ensino superior) e métodos para treinamento teórico-instrumental em cursos privados. Com elas, podemos observar que a feminização do magistério em resposta à demanda social por professores no caminhar da república não significou apenas um aumento numérico de mulheres naquele setor de serviços. Presentes e atuantes, essas mulheres participaram ativamente na composição de metodologias e materiais importantes como recurso didático e instrucional no ensino musical brasileiro de modo geral.

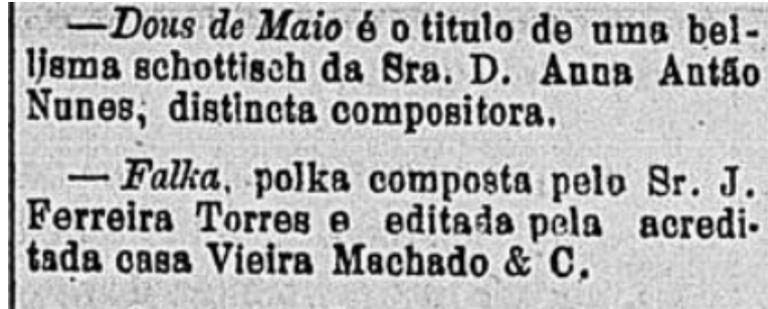
Junto à docência, mulheres musicistas também compunham sua renda com a venda de composições e arranjos, predominantemente instrumentais tendo como instrumento principal o piano e, em caso de música de câmara, pequenas formações para cordas, voz e instrumento acompanhador (piano). Para os gêneros dramáticos, acrescentavam-se instrumentos de sopro e, algumas vezes, composição de libreto. No entanto, o principal produto demandado à época eram as peças de dança e arranjos recreativos para instrução e divertimento das moças ao piano, e o conseqüente deste, o entretenimento doméstico.

É grande a lista de compositoras do século XIX e princípio do XX no Rio de Janeiro, apesar de não estarem evidentes ou mencionadas de forma sistemática nos grandes manuais de história da música no Brasil. No entanto, conseguimos verificar uma forte presença de mulheres numa *quase*-indústria cultural (no sentido que Becker usa o conceito, 2008) construída em torno do mercado editorial musical carioca.

O que mais vale destacar era o processo de relação entre usuárias-consumidoras e criadoras (sim, ambos no feminino) que se dava na distribuição desses produtos musicais: como eram as moças e senhoras, em sua maioria de formação musical elementar ou intermediária, responsáveis por sonorizar grande parte dos eventos daquela sociedade, era grande a demanda por músicas adequadas às diferentes ocasiões em que essas mulheres tocassem. Tinhorão (2001) cita que nos tempos imperiais eram comuns livros de partituras de confecção doméstica que compilavam peças musicais que as mulheres da casa tocavam ao piano, ao que, segundo ele, chamava-se de "álbum das senhoras". Em tempos de República Velha, já havia um número significativo de casas de música responsáveis pela importação de álbuns de música europeia e por composição documental (taquigráfica), impressão e distribuição (venda) de peças musicais nacionais. A imprensa anunciava com frequência o recebimento de manuscritos das composições por uma casa de música ou pela própria sede do jornal que veiculasse o anúncio (imagens 9, como um exemplo bastante representativo). Não raro esses avisos de "novidade" musical chegando acompanhavam adjetivos que qualificavam ora as peças, ora as compositoras das peças. Quando prontas para a distribuição, a capa da partitura (em periódicos ilustrados) e uma breve legenda acompanhavam o anúncio de venda da obra, comumente apresentados

como na imagem 10. Nesses casos não encontramos número de tiragem ou de reedições das peças lançadas por compositoras em nossa fonte.

Imagem 9: Lançamento de peça musical



Fonte: Cidade do Rio (RJ), ano XI, no. 57, 2 de dezembro de 1897, p. 2.¹⁵

Imagem 10: Anúncio de partitura



Fonte: Jornal do Brasil (RJ), ano VII, no. 349, 15 de dezembro de 1897, p. 4.¹⁶

15 Transcrição de trecho da imagem 9: "[...] *Dous de maio* é o título de uma belíssima schttisch da Sra. D. Anna Antão Nunes, distincta compositora." Ver em: <X>. Acesso em: 07/07/2024

16 Transcrição de trecho da imagem 10: "GRANDE SUCESSO/ Marcha para piano da eximia compositora Gabriella Muller de Castro MARECHAL DE OURO [...]" Ver em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_01/8698>. Acesso em: 07/07/2024

Defendemos que existia uma forte relação de aderência e justeza entre composição à venda e público-alvo a partir da observação de uma influência do nível (geral) de habilidades instrumentais do público e o nível de demanda técnica das peças de dança, principalmente, em circulação. Alguns indícios jogam a favor da validação desta proposição: primeiro, se se analisa formal e harmonicamente algumas peças desse grupo¹⁷, percebe-se algumas convenções e constâncias, quais sejam, formas binárias (AB) e ternárias (ABA), com progressões harmônicas mais próximas às das composições clássicas, privilegiando cadências perfeitas (V-I) e movimentos de segundo cadencial (IV-V-I), cromatismos tonais e modulações para tonalidades vizinhas à principal da peça; e românticas, com suas introduções, sustentação de tensões e modulações mais ousadas a tonalidades distantes. O que se tem de interessante também é a inclusão de ritmos afro-brasileiros – maxixe, vertentes brasileiras do tango e da quadrilha são os exemplos mais marcantes – no repertório de estudo e divertimento e nos programas de baile do público, já contemplado com as danças europeias – valsas, polcas, *schottisch*, minuetos, mazurcas – e estadunidenses após os anos 1920 – *foxtrote*, por exemplo. Tecnicamente falando, percebemos uma tentativa de construção musical em fórmulas de compasso simples ou compostas mais usuais (2/4, 3/4; 6/8) com figuras de tempo que não exijam muita velocidade na execução em andamentos moderados ou mais alegres (num intervalo entre 75 e 110 batidas por minuto, por exemplo). Melodicamente, observa-se uma preferência pelo caminhar por graus conjuntos e os saltos de intervalos não superam quintas com muita frequência. Isso indica que as peças poderiam ser executadas por pessoas com níveis mais baixos de formação sem maiores dificuldades técnicas, pensando na sincronização da mão direita e mão esquerda ao piano, e interpretativas, levando em consideração a repetição de modelos formais de composição e de ambiência das obras.

Segundo, houve em 1902 um concurso musical para compositoras promovido pelo suplemento literário (voltado ao público feminino) *A Estação*, como mostram as imagens 11, 12 e 13. Na convocatória do certame estavam escritas as seguintes restrições: restrito a senhoras brasileiras profissionais e amadoras; a composição de uma valsa ou *schottisch* de “média dificuldade, para que assim esteja bem ao alcance das amadoras”. O texto de anúncio do concurso diz que essa iniciativa atende à demanda do público seu, feminino, ávido pelas novidades musicais, essas tão importantes e desejadas como as últimas notícias do mundo da moda (PEREIRA, 2021). Não encontramos indícios de atividade composicional em outras áreas com a mesma expressão que na dos gêneros de dança. Quando encontrado, tratava-se de gêneros dramático: peças musicais para revistas, mágicas e comédias que contavam com um grupo pequeno de compositoras. Cirina Polônio (1857-1938) e Chiquinha Gonzaga (1847-1935) são os nomes mais citados como representantes desse seleto grupo de compositoras teatrais. Quanto a cançonetistas

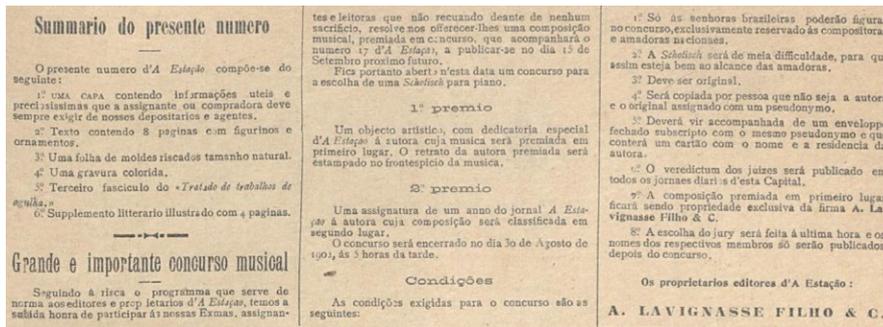
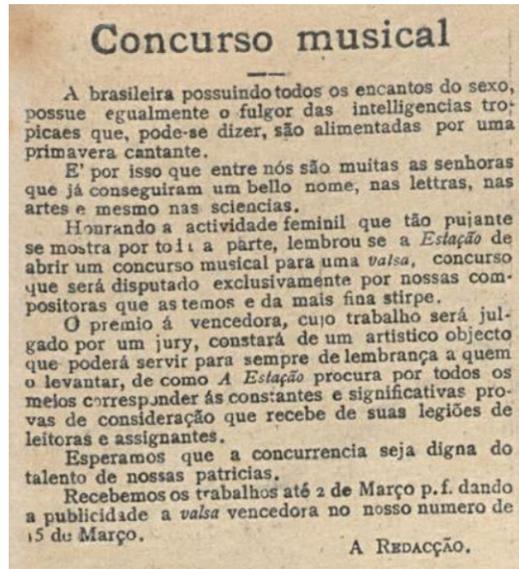
17 Deve-se considerar estas palavras mais como impressões de leitura que uma análise comparativa, muito menos exaustiva. O foco era registrar algumas características convencionais das construções formais, harmônicas e técnicas de algumas peças quais lemos. Não analisamos um corpus organizado e bem delimitado de peças. As características analíticas que compilamos aqui são resultado de leitura de partituras de peças quase que exclusivamente para piano, de compositoras e compositores da época que nos deparamos durante a pesquisa. Um livro que dá ricas informações sobre características de peças dos gêneros musicais ditos populares é o *Raízes da música popular brasileira – da modinha e lundu ao samba*, de Bruno Kiefer (2013). Esse esboço preliminar de análise sócio-musicológica merece atenção e desenvolvimento em pesquisa futuras.

e compositoras de música de concerto, não tivemos registros das primeiras em nossas fontes e poucas menções das segundas. Em todos os casos, compositoras de canções, de teatro e de concerto, seus produtos (as peças em partitura) não circulavam com a mesma intensidade que as peças de baile ou para dança. Eram quase sempre citadas em contexto de anúncio de espetáculo em que as compositoras seriam suas próprias intérpretes ou regentes.

E falando em intérpretes, não pudemos precisar quais os eventos musicais em que as mulheres mais atuavam profissionalmente. O que mais se destacava à época era a ocupação de cantora e atriz-cantora para gêneros dramáticos de toda sorte. Trabalhavam junto a companhias de teatro, podendo ganhar quotas de arrecadação por temporada de apresentação da companhia ou de maneira independente, por evento único, via requisição de serviços por ocasião de representação única ou em número reduzido de espetáculo. Elas, cantoras, certamente, estavam também nos palcos de cafés dançantes, botequins e salões de circulação exclusivamente masculina (VERMES, 2014; TINHORÃO, 2000, 1998), mas não conseguimos verificar anúncios de apresentações de cantoras desse tipo em nossas fontes. As cantoras também aparecerão com força nos anos seguintes, nos princípios da rádio (TINHORÃO, 2014).

Havia também intérpretes de outros instrumentos tradicionais, violino e flauta, e bandolins. Encontramos pouquíssimas menções a instrumentistas de orquestra em nossa fonte, ressalvado o caso excepcional de evento filantrópico que contou com a presença de uma orquestra composta exclusivamente por mulheres em 1906 (cf. AUTOR 1, 2023). Ainda assim, as moças e senhoras de estratos médios e altos da sociedade formavam maioria nesse grupo. Ao que parece, ainda custava àquela sociedade que recém liberava escravas e escravos da condição de cativos ver algumas mulheres de cor de pele e origem social diferentes daquelas senhoras em posição de algum prestígio, ainda mais tendo sucesso como concertista ou compositora. E reforçamos essa interpretação com uma curiosa publicação em jornal no ano de 1890 (imagem 14), numa gazeta ou seção de miscelânea, que contava da primeira mulher preta graduada em música pela Universidade da Pensilvânia, nos Estados Unidos. Essa notícia pode tanto ser lido como um elogio aos avanços sociais que tomava o mundo ocidental, ou potencial geradora de reações de aversão à essas mudanças. E qualquer que tenha sido a reação principal do público, a excepcionalidade do fato mereceu uma nota em jornal.

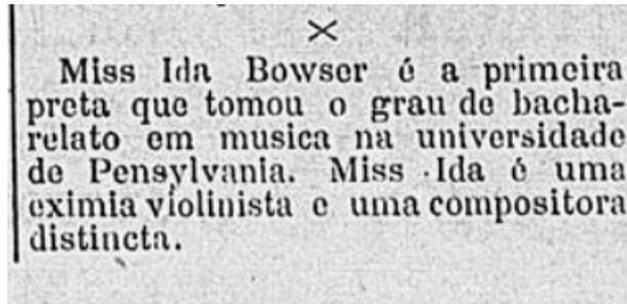
Imagens 11, 12 e 13 – anúncios de concurso e divulgação do “edital” nas edições de número 3, 14 e 19 do suplemento literário *A Estação*



Fonte: *A Estação* (RJ), ano XXXI, no. 3, 14 e 19, 1902, p. 13, 79 e 18.¹⁸

18 Não transcrevemos trechos das imagens correspondentes a esta fonte porque cremos tê-la suficientemente nítida para a leitura.

Imagem 14: Trecho de anedotas internacionais



Fonte: Novidades (RJ), ano. IV, no. 185, 26 de agosto de 1890, p. 1.¹⁹

E quem não tocasse, compusesse, ou ensinasse música, fazia o quê? Encontramos alguns anúncios de trabalho demandando por moças que dependessem de provimento próprio e que buscassem “ganhar a vida de forma honesta” a trabalhar, desde que o oferecido “lhes fossem compatíveis com sua força”. A oficina de taquigrafia *Tessalia*, em 1891, anunciou uma “nova [opção] de profissão para mulheres”, que consistia na composição de documentos musicais com máquinas de digitação de partituras. A redação se refere à profissão de compositora [de documento] musical como uma opção a mulheres de famílias pobres. Moças “pobres”, como o texto as qualifica, que possuíam conhecimentos musicais (exigido nos próprios anúncios) poderiam buscar empregar-se em casas de música exercendo essa profissão.

Cabe fazer, ainda, uma nota importante: naquele tempo, entre os anos de 1889 e 1902, mulheres casadas estavam proibidas de exercer atividade remunerada sem autorização do marido, até o final da década de 1920 (segundo asseverava o Código Civil dos Estados Unidos do Brasil, de 1916)²⁰ quando houve uma tentativa de implementação de um Código de Trabalho no Brasil (1918, não aprovado) que previa o contrário. A essas mulheres também havia restrições ao trabalho (e estudo) noturno, ainda que com exceções, defendidas pelos legisladores como forma de proteção à “honra marital”. Quanto ao afastamento ou proibição geral do acesso ao trabalho fora do lar às mulheres, os argumentos faziam um movimento centrípeto rumo ao argumento moral de “preservação da [instituição] família”, por muito sustentado, tendo-se em conta essa preservação *quase*-total das mulheres “filhas”, “mães” e “esposas” (LOPES, 2006; MARQUES, 2016). Invisíveis às leis, ou indiferentes a elas, estavam sempre as criadas a trabalhar e ajudar na preservação da família alheia.

Se as políticas públicas impactam diretamente no trabalho de musicistas, quem dirá o impacto que leis positivas como estas faziam, junto às “leis dos costumes”,

19 Transcrição de trecho da imagem 14: “Miss Ida Bowser é a primeira preta que tomou o grau de bacharelato em musica na universidade de Pensylvania. Miss Ida é uma eximia violonista e uma compositora distincta.” Ver em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/830321/3889>>. Acesso em: 07/07/2024

20 Ver o artigo 242, VII, no capítulo III, “DOS DIREITOS E DEVERES DA MULHER” do Código Civil de 1916. Ver em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1910-1919/lei-3071-1-janeiro-1916-397989-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em: 07/07/2024.

que privavam mulheres de oportunidades de trabalho por suas restrições ao tipo de exercício. Impunham-se restrições às mulheres em relação a quais instrumentos tocar ou a que público lecionar aulas, por exemplo. Indicaria qual local de trabalho seria mais adequado às damas: casas de família; institutos, mistos ou não, mas com aulas direcionadas principalmente a meninas. Apareciam restrições ou dificuldades para trabalhar em espaços de diversão "bohemia", como bares, cafés dançantes e cabarés. Teatros apareciam como caso especial que empregava a muitas mulheres, mas lhes dava má fama. As condições de acesso ao trabalho também poderiam ser afetadas: poder-se-ia solicitar das mulheres documento que atestasse motivo de força maior que justificasse a necessidade do trabalho, além de ter que comprovar boa saúde para assegurar que ela tenha condições físicas para exercer seu trabalho. Essas condições estavam baseadas nos princípios de "proteção da família" e da "fragilidade" do sexo feminino", respectivamente.

Esse grupo de restrições tradicionais e legais levavam também ao afastamento das mulheres de ocupações de alto nível intelectual e poder, o que na música culminará no baixo prestígio e na pouca execução de composições feitas por mulheres²¹ e no número muito pequeno de maestrinas atuantes à época.

Coda

Provocador, o texto de Lima Barreto que abriu nosso artigo nos fez percorrer um caminho pela encruzilhada onde Música, História e Sociologia se encontraram para juntas fazerem uma crítica à posição do autor em sua crônica e uma análise de aspectos da relação entre mulheres e o mundo da música carioca daquele tempo.

O argumento de Lima Barreto consistia em dizer que o baixo número e baixo "nível" de criação musical no país (falando desde a capital da época, Rio de Janeiro) acontecia porque a arte musical estava entregue às mulheres, mais dedicadas ao diletantismo e à interpretação do que à criação. Como mostramos, Lima Barreto se referia às mulheres de uma elite social estabelecida na sociedade de sua época, mas acabou por generalizar – de forma descuidada e infeliz – suas colocações no texto, dando a entender que estava falando de todas as mulheres no geral.

Chamamos a atenção para o fato de que a crônica-crítica de Lima Barreto tanto nos informava um (i) fato da época, quanto expunha um (ii) argumento inválido. (i) O tal fato era que os eventos musicais domésticos ou públicos de camadas médias e superiores da sua cidade à época aconteciam com a participação de mulheres intérpretes, amadoras ou profissionais, principalmente cantando e tocando piano. E nas ocupações musicais,

21 Bastou a busca por programas de concerto dos principais salões e teatros da época para constatar este fato. Veja-se a Parte I do capítulo 3 de AUTOR 1 (2023)

mulheres atuavam, em grande número, como professoras de musicalização, canto, piano e primeiras etapas de teoria musical, em relações formais e informais de trabalho.

(ii) Seu argumento inválido é composto por três premissas, quais sejam (a) mulheres são interpretes/repetidoras e usam da música apenas para ganhar dinheiro – “mulheres são extremamente aptas a essas coisas de reprodução” (BARRETO, 1956b, p. 21-22); isso o leva a dizer que (b) mulheres não criam, e que (c) “Os grandes músicos têm sido sempre homens” (*ibidem*), logo, o argumento compõe-se: a música do Brasil não é boa e não tem grande criações porque está “atualmente... entregue às moças” (*ibidem*). O silogismo é falso e provamos, com base na pesquisa documental empreendida, que: (a) apesar de ser verificável a forte vinculação de mulheres às atividades de performance no mundo da música carioca daquela época, existiam também compositoras e maestri-nas ativas, compondo, vendendo e regendo; suas obras e concertos dos mais diversos gêneros estavam sendo divulgados e vendidos ordinariamente na imprensa e nas casas de música da cidade do Rio. A imputação da aptidão a atividades de reprodução às mu-lheres corrobora com sua premissa seguinte, (b), no entanto ela se mostra falsa não só pelo nosso registro de presenças de diversas mulheres em atividades de criação musical pelo material documental pesquisado, como também pudemos verificar que, tal qual em nossa pesquisa, diversas pesquisadoras e pesquisadores indicaram um esquecimento e/ou exclusão sumária de mulheres musicistas das histórias das músicas no Brasil. Assim, todas essas pesquisas juntas bradam que “quando se trata de criação, de invenção, de ousadia intelectual...” (*ibidem*) as mulheres não fraquejam. O que acontece é que (qua-se) todas elas foram lançadas na lata de lixo da história; recalcadas, invisibilizadas e, por muitas vezes, coagidas a viver e realizar suas obras no mundo doméstico, onde há pouca possibilidade de alguém inserir-se em um ciclo de consagração social.

Referências Bibliográficas

Bibliografia geral

BAIA, Silvano F. **A historiografia da música popular no Brasil: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX**. Uberlândia, MG: EDUFU, 2015.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Os Bruzundangas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956a.

_____. **Vida urbana**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956b.

BRANDÃO, José. Ópera no Brasil: um panorama histórico. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 12, n. 2, 2013.

BECKER, Howard. **Los Mundos del arte**. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura Brasileira**. 50a edição ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2015.

CARVALHO, Dalila Vasconcellos de. **O gênero da música**. São Paulo: Alameda, 2012.

AUTOR 1. **O som das patrícias: mulheres e seu trabalho no mundo da música carioca (1889-1902)**. [s.l.] Dissertação (Mestrado em Sociologia). Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, 2022. 219p.

AUTOR 1. "O legado de Eva": representação social de mulheres e seu trabalho no Rio de Janeiro na virada do século (XIX – XX). **Cadernos de Campo: Revista de Ciências Sociais**, n. 33, p. 101–133, jul. 2023.

ENGEL, Magali. G. Gênero e política em Lima Barreto. **Cadernos Pagu**, n. 32, p. 365–388, jun. 2009.

FREIRE, Vanda L. Bellard; PORTELA, Ângela Celis. **Mulheres pianistas e**

compositoras, em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930). Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas (Bogotá), v.5 (2), 61-78, 2010.

_____. Mulheres compositoras: da invisibilidade à projeção internacional. In: NOGUEIRA, I.P.; FONSECA, S.C. (Org.). **Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas**. ANPPOM – Pesquisa em música no Brasil. v.3, 2013. p. 279-302.

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecilia. **Entre palcos e páginas: a produção escrita por mulheres sobre música na história da educação musical no Brasil (1907-1958)**. Tese (Doutorado em Educação). São Paulo, Faculdade de Educação da USP, 2011.

LARSEN, Juliane Cristina. **Republicana, moderna e cosmopolita: a música de concerto no Rio de Janeiro entre 1889 e 1914**. 2018. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

LOPES, Cristiane Maria Sbalqueiro. Direito do trabalho da mulher: da proteção à promoção. **Cadernos Pagu**, n. 26, 2006, pp. 405-430.

MARQUES, Teresa Cristina Novaes. A regulação do trabalho feminino em um sistema político masculino, Brasil: 1932-1943. **Estudos Históricos (Rio de Janeiro)**, v. 29, n. 59, p. 667–686, dez. 2016.

PORTELA, Angela Celis Henriques. **Mulheres Pianistas e Compositoras nos**

Salões Aristocráticos do Rio de Janeiro de 1870 a 1910. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.

SCHEFFEL, Marcos Vinícius. "Ópera ou circo? Teatro e atraso cultural na visão de Lima Barreto". **Revista Crítica Cultural** 6, nº 1 (10 de junho de 2011): 183. <https://doi.org/10.19177/rcc.v6e12011183-201>.

SCHWARCZ, L. M. **Lima Barreto: triste visionário.** São Paulo, SP: Companhia Digital, 2017.

SILVA, Janaina. G. da. Conservatório de Música do Rio de Janeiro: mapeamento documental e desafios para pesquisa. **Revista Brasileira de Música**, v. 31, n. 1, p. 38–57, 30 jun. 2018.

SIMÕES, Júlia Rosa. **Ser músico e viver da música no Brasil: um estudo da trajetória do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933).** Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Rio Grande do Sul. 2011, p. 14-111.

SOUZA, Aline. **A atuação feminina no cenário musical do Rio de Janeiro (1890-1910).** Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.

KIEFER, Bruno. **História e significado das formas musicais: do moteto gótico à fuga do século XX.** 3ª ed. Porto Alegre: editora Movimento. 1976.

TINHORÃO, José Ramos. **A música popular no romance brasileiro.** 2a ed. rev. e ampliada ed. São Paulo, SP, Brasil: Editora 34, 2000.

_____. **História social da música popular brasileira.** 1. reimpr ed. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **Música popular: do gramofone ao rádio e TV.** São Paulo: Ed. 34, 2014.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil.** Campinas, SP: Editora da UNICAMP: Pontes, 1991.

VERMES, Mónica. As mulheres como eixo de difusão musical no Rio de Janeiro da Belle Époque. In: **7º Encontro Internacional de Música e Mídia - Música, Memória: Tramas em Trânsito.** São Paulo: Musi-Mid, Vol. 7, 2011

_____. As mulheres na cena musical do Rio de Janeiro da Belle Époque: práticas e representações In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (Orgs.). **Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas**. Goiânia; Porto Alegre: Anppom, 2013. pp. 280-301.

_____. A música no Rio de Janeiro no primeiro ano da República. X **ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA**. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 18-20 de julho de 2014. Anais. Juiz de Fora: Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016.

_____. Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez e os conservatórios europeus. **Revista Eletrônica de Musicologia**, Curitiba, vol. VIII, dez. 2004.

_____. Sons e silêncios da cidade civilizada: a paisagem sonora do Rio de Janeiro e a reforma de Pereira Passos. **Anais do XXII Congresso da Anppom**, 2012.

Fontes do material empírico

A Estação. Rio de Janeiro, 1902. Acervo Digital de Periódicos - Fundação Biblioteca Nacional.

A União. Rio de Janeiro, 1905. Acervo Digital de Periódicos - Fundação Biblioteca Nacional.

Cidade do Rio. Rio de Janeiro, 1889-1902. Acervo Digital de Periódicos - Fundação Biblioteca Nacional.

Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 1900. Acervo Digital de Periódicos - Fundação Biblioteca Nacional.

Gazeta de Petrópolis. Rio de Janeiro, 1898. Acervo Digital de Periódicos - Fundação Biblioteca Nacional.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 1900. Acervo Digital de Periódicos - Fundação Biblioteca Nacional.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, 1889, 1895. Acervo Digital de Periódicos - Fundação Biblioteca Nacional.

Novidades. Rio de Janeiro, 1905. Acervo Digital de Periódicos - Fundação Biblioteca Nacional.