

“TINHA A PROFISSÃO DE CANTORA”:
o Conservatório de Música do Rio de
Janeiro e a profissionalização feminina
no meio sacro (1853-1873)

“SHE HAD THE OCCUPATION OF SINGER”:
the Rio de Janeiro Music Conservatory and female
professionalization in sacred environment (1853-1873)

Clara Fernandes Albuquerque¹

Colégio Pedro II / Universidade Federal do Rio de Janeiro

claralbuquerquecravo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1672-5797>

Submetido em 13/06/2024

Aprovado em 30/07/2024

Resumo

O trabalho fazia parte do cotidiano de mais da metade das mulheres que viviam no Rio de Janeiro durante o século XIX. Esta pesquisa tem como objetivo principal analisar o impacto da criação das cadeiras de Rudimentos e Canto para o Sexo Feminino e de Canto do Conservatório de Música na formação e profissionalização de mulheres no meio sacro durante os anos de 1853 a 1873, além de compreender especificamente as suas redes de sociabilidades e sua ligação com entidades de classe. Tendo como referências Edward Thompson, Claude Dubar e Jean Sirinelli, utilizando como fontes periódicos da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, documentos institucionais, registros do site FamilySearch e estudos recentes, conclui-se que esta instituição promoveu formação profissional para mulheres de camadas menos favorecidas, propiciando que atuassem como cantoras em igrejas, ocupassem postos de liderança na Devoção de Santa Cecília, desenvolvendo uma identidade profissional e pessoal, bem como relações de sociabilidades mediadas por princípios cristãos, obtendo, para além de sua subsistência, visibilidade e ascensão social.

Palavras-chave: Conservatório de Música do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro do século XIX. Mulheres trabalhadoras na música. Festividades religiosas. Devoção de Santa Cecília.

Abstract

Work was part of the daily lives of more than half of the women who lived in Rio de Janeiro during the 19th century. The objectives of this research are to analyze the impact of the creation of the class of Rudiments and Singing for the Female Sex and of Singing at the Conservatory of Music on the training and professionalization of women in sacred environment during the years 1853 to 1873 and to analyze their social networks and their connection with class entities. Using as references Edward Thompson, Claude Dubar and Jean Sirinelli, using as sources periodicals from the Digital Hemeroteca of the National Library, institutional documents, records from the FamilySearch website and recent studies, it is concluded that this institution promoted professional training for women from less privileged classes, allowing them to work as singers in churches, occupy leadership positions in the Devotion of Santa Cecilia, developing a professional and personal identity, as well as social relationships mediated by Christian principles, obtaining, in addition to their subsistence, visibility and social status.

Keywords: Rio de Janeiro Music Conservatory. Rio de Janeiro in the 19th century. Working women in music. Religious festivities. Devotion of Saint Cecilia.

1 Clara Fernandes Albuquerque é doutora em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, mestra em Musicologia pela UFRJ, bacharel em Cravo pela mesma instituição e tem Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Música pela UNIRIO. É professora concursada de Educação Musical do Colégio Pedro II desde 2008 e cravista acompanhadora da Escola de Música da UFRJ desde 2010. Vem atuando no curso de Extensão da UFRJ como professora de cravo e de Teoria e Percepção Musical. Participa do grupo de pesquisa GEPEA-MUS, coordenado pela professora Dra. Inês de Almeida Rocha e do Grupo de Trabalho Música e Periódicos – GTMP / ARLAC –IMS coordenado pela professora Dra. Maria Alice Volpe. Escreveu um capítulo para o livro *Ecos e Memórias: histórias de ensinamentos, aprendizagens e músicas*, organizado por Ednardo Monti e Inês Rocha. Suas áreas de atuação e investigação são Ensino e Execução de Cravo, Performance Historicamente Informada, Educação Musical, Percepção Musical, História da Educação Musical e Estudos de Gênero e Música.

INTRODUÇÃO

O trabalho fazia parte do cotidiano de mais da metade das mulheres que viviam no Rio de Janeiro durante o século XIX, fossem livres ou escravizadas, de acordo com o recenseamento da população realizado em 1872. Embora não fosse esperado que envolvesse mulheres de famílias abastadas, brasileiras e imigrantes livres exerciam atividades laborais remuneradas como religiosas, parteiras, professoras, artistas, capitalistas e proprietárias, comerciantes, costureiras, funcionárias de fábricas de vestuário e chapéus, lavradoras, criadas e no serviço doméstico, como lavadeiras e cozinheiras. As escravizadas eram artistas, costureiras, lavradoras, criadas e atuavam no serviço doméstico (BRASIL, 1872, n.p.).

O trabalho feminino com música também existia. Muitas mulheres vieram de outros países para o Brasil ao longo dos oitocentos como cantoras de companhias líricas e professoras (AMORIM, 2017, p. 46; ALBUQUERQUE, 2023, p. 214-215). Brasileiras negras e mestiças, descendentes de escravizadas libertas se destacaram como cantoras líricas durante o período colonial (LEEUVEN, 2014, p. 1-2), mas no século XIX o aprendizado musical se dava principalmente para senhoras da elite, sem objetivos profissionais.

A música era parte de uma formação que visava tornar as jovens prendas e atrativas para fazerem bons casamentos. Cabia a elas zelar pelo "nome da família", exercendo "habilidades sociais adequadas" e exibindo seus talentos em bailes, jantares e saraus, que cresceram em número e em complexidade na segunda metade do século XIX. As senhoras deveriam ser capazes de "entreter os convidados, conversar polidamente, tocar instrumentos, cantar de modo agradável, demonstrar maneiras refinadas, falar línguas". Tais prendas e costumes eram complementados pelo uso de vestidos elaborados e joias, deixando evidente a posição social das famílias (HAHNER, 2018, p. 54-55). Apesar da finalidade de adorno, não era raro que estas mulheres se servissem de seus conhecimentos musicais para oferecer aulas particulares ou em colégios, assim como as imigrantes, quando não se casavam ou passavam por algum tipo de revés financeiro (LOURO, 2017). Ser professora era uma opção mais prestigiada do que outros ofícios, como os de parteira, costureira e governanta (VILLELA, 2000, p. 122).

Nesta pesquisa, analisa-se como uma instituição de ensino musical abriu oportunidades de trabalho para outras mulheres brasileiras: aquelas pertencentes a classes menos favorecidas. O Conservatório de Música foi criado no século XIX visando à preparação de homens e mulheres para exercerem uma carreira artística. O estudo aqui proposto sobre a profissionalização promovida por este estabelecimento vai revelar uma área de atuação específica e ainda não bastante explorada: a música sacra² desenvolvida na

2 Foram identificados poucos indícios nas fontes da atuação de alunas do Conservatório de Música do Rio de Janeiro como cantoras coristas ou solistas nas companhias líricas, com exceção de Henriqueta Arvellos, que participou da Ópera Nacional (ALBUQUERQUE, 2023, p. 339). Por outro lado, a localização de participações em festividades religiosas e de afiliações a irmandades foi abundante, o que me levou a concentrar a análise da atividade laboral feminina no campo sacro. A docência em música também foi amplamente desenvolvida pelas ex-alunas, mas neste artigo optei por me aprofundar na execução musical por meio do canto, inclusive por já ter me dedicado ao exercício feminino do magistério em outros trabalhos.

Capela Imperial e nas festividades religiosas ligadas às irmandades, confrarias e ordens terceiras, tendo o envolvimento feminino.

Este artigo é um desdobramento de minha tese de doutorado defendida em agosto de 2023. As perguntas norteadoras do trabalho aqui proposto foram: De que maneira a formação no Conservatório de Música do Rio de Janeiro contribuiu para a profissionalização de mulheres? Como se deu a atuação de ex-alunas no ambiente da música sacra oitocentista? Como estas mulheres construíam solidariedades com seus pares e um entendimento de si mesmas enquanto classe? Tenho como objetivo principal analisar o impacto da criação das cadeiras de Rudimentos e Canto para o Sexo Feminino e de Canto do Conservatório de Música na formação e profissionalização de mulheres na música sacra durante os anos de 1853 – quando foi instituída a aula de Rudimentos e Canto – e 1873 – momento em que se aceitou oficialmente a criação da cadeira de Piano. O objetivo específico é analisar o estabelecimento de redes de sociabilidades por estas mulheres com seus pares e sua ligação com entidades de classe.

O estudo se justifica pela importância de se entender mais profundamente como se dava o trabalho feminino com música, especialmente no ambiente sacro do século XIX. Já existem estudos sobre o Conservatório, mas é significativo avaliar sua relevância como instituição de formação profissionalizante e promotora de trocas entre profissionais com os mesmos interesses, estabelecendo redes de sociabilidades que fortaleceram a construção de entidades de classe envolvendo homens e mulheres, como a Devoção de Santa Cecília na primeira metade da década de 1880.

O trabalho com música será abordado em uma perspectiva histórica, entendendo-se que conhecer o passado auxilia a enxergar o presente com suas mudanças e permanências. Antes da existência das leis trabalhistas e possivelmente com um nível de informalidade, mulheres oitocentistas utilizaram seus conhecimentos musicais para a própria subsistência e não apenas como uma prenda doméstica. Além disso, irmandades e sociedades mutualistas já representavam um germe da organização laboral, com suas regras, obrigações e benefícios, das quais as mulheres foram participantes.

Para responder às perguntas propostas utilizei como fontes³ os periódicos oitocentistas disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, documentos institucionais localizados no Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ, documentos sobre a Capela Imperial depositados no Acervo Cleofe Person de Mattos, registros cartoriais e paroquiais do *site FamilySearch*, assim como trabalhos recentes de autores da História da Educação e da Musicologia.

3 Os dados levantados foram transcritos com a ortografia atualizada, com exceção dos nomes de pessoas, locais e periódicos. Fiz esta opção a fim de facilitar novas investigações, pois a utilização de nomes próprios na transcrição atualizada como palavras-chave para buscas em periódicos de época iria retornar bem menos resultados disponíveis.

Minha pesquisa se inscreve na Nova História, pela importância dada a novos problemas, objetos e abordagens (BURKE, 1992, p. 9), pela busca por uma história "vista de baixo", isto é, preocupada "com as opiniões das pessoas comuns e com sua experiência da mudança social" e não focada nos vencedores ou em pessoas notáveis e ilustres (BURKE, 1992, p. 13). Para pensar a música enquanto trabalho e como as *mulheres músicas* (VELON, 2023) construíam sua identidade profissional e se entendiam enquanto trabalhadoras, me apoiei nas ideias de Edward Thompson. Para ele, classe não era uma estrutura ou uma categoria, algo que está fora dos homens, mas um "fenômeno histórico", sendo constituída ativamente no processo de "fazer-se", de agir em combinação a submeter-se a condicionamentos (THOMPSON, 1987, p. 9). A construção da classe se daria nas relações entre as pessoas, em "contextos reais", em suas próprias histórias. Thompson vai dizer que "a classe acontece quando alguns homens, como resultado de experiências comuns (herdadas ou partilhadas), sentem e articulam a identidade de seus interesses entre si, e contra outros homens cujos interesses diferem (e geralmente se opõem) dos seus" (THOMPSON, 1987, p. 10).

Já a "consciência de classe" seria para Thompson "a forma como essas experiências são tratadas em termos culturais: encarnadas em tradições, sistemas de valores, ideias e formas institucionais" (THOMPSON, 1987, p. 10). No processo de pensar a classe como relações sociais e influenciada pela cultura, também se evidenciam "os becos sem saída, as causas perdidas e os próprios perdedores", aqueles que lutaram contra mudanças, mas foram esquecidos pela história por terem sido vencidos (THOMPSON, 1987, p. 13). A luta de classe não seria apenas econômica, mas envolveria "luta acerca de valores simbólicos, morais, educacionais e, enfim, culturais" (SCHUELER, 2006/2007, p. 16).

É interessante a ligação da formação da classe e da consciência de classe com o próprio processo de profissionalização. Segundo Claude Dubar, para que um indivíduo se profissionalize ele precisa se socializar com outros profissionais de sua área, a fim de adquirir e compartilhar saberes e competências, mas também como uma forma de reconhecimento mútuo entre aqueles que desempenham atividades similares (DUBAR, 2012, p. 354). Fazer parte de um meio profissional implica, de acordo com Dubar, não apenas assimilar conhecimentos e modos de fazer próprios da profissão, mas se inserir em uma cultura, adotar determinadas visões de mundo e condutas de vida, transformar a própria identidade, a própria definição que se tem de si enquanto pessoa e trabalhador (DUBAR, 2012, p. 357). As relações profissionais e a elaboração da identidade profissional estão em permanente construção, frente a tarefas a serem realizadas, situações que aparecem e percursos a serem percorridos (DUBAR, 2012, p. 358).

Para pensar a formação destas mulheres profissionais como intelectuais, tecendo relações de afinidade e hostilidade com seus pares, utilizei o conceito de redes de sociabilidades. Estas redes iam surgindo com o estabelecimento de amizades e fidelidades, mas ao mesmo tempo, do distanciamento de pessoas com quem elas rivalizavam (SIRINELLI, 2003, p. 250). As redes seriam estruturas formadas por contatos, que gerariam

polos de convivência, onde os laços estabelecidos entre intelectuais seriam fortalecidos e haveria a circulação e troca de ideias, assim como o compartilhamento de hostilidade a indivíduos fora do grupo (ROCHA, 2012, p. 93. CABRAL, 2022, p. 24 e 25).

Música como trabalho e as entidades organizadoras dos músicos no século XIX

A atividade musical no Brasil era exercida de maneira diferenciada, dependendo da posição do indivíduo na sociedade. A população brasileira pós-independência era entendida pela elite de forma estratificada e hierarquizada, sendo o "mundo do governo" considerado a *boa sociedade*, o "mundo do trabalho" formado pelos escravizados e o *povo mais ou menos miúdo*, equivalendo aos homens livres e pobres, muitos deles descendentes de escravizados, que em princípio não pertenciam a nenhum dos estratos anteriores. Era este um grupo considerado perigoso, que devia ser controlado, disciplinado e civilizado (MATTOS, 1987, p. 117 - 123).

Durante a execução do projeto político de construção da nação brasileira e de invenção de suas tradições após 1822, intelectuais desenvolveram e registraram estudos históricos, geográficos, literários (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 23) e alguns buscaram determinar o valor que a música teria para a civilização do povo. Francisco Manoel da Silva e Manoel de Araujo Porto Alegre, que seriam os diretores do Conservatório de Música e da Academia de Belas Artes respectivamente, deixaram escritos que faziam referência às concepções de música na Antiguidade Clássica de forma a legitimar seus pensamentos (NITHEROY, 1836, p. 168. ANDRADE, 1967, v. I, p. 253).

As hierarquias sociais existentes na Grécia eram comparáveis àquelas produzidas e reproduzidas no Brasil e esta comparação propiciava a percepção de uma conjuntura falsamente naturalizada. As concepções do filósofo grego Aristóteles foram apropriadas para explicar as diferentes funções da música na sociedade brasileira. Segundo ele, o aprendizado da execução musical pela nobreza, os homens livres, seria uma etapa do aprendizado para a fruição, para torná-los capazes de apreciá-la, de distinguir o belo, de serem diletantes, para momentos de lazer e ócio, ficando o esforço, o trabalho manual, a extrema fadiga para os servos (FUBINI, 2005, p. 77-78). Desde o período colonial, na verdade, o ofício de músico no Brasil, assim como na Antiguidade grega, passando pelo cristianismo medieval, seria destinado aos escravizados, servos e pobres. Manoel de Araujo Porto Alegre comparou e diferenciou claramente aqueles que apreciavam dos que viviam de música:

Entre nós ama-se em delírio a Música, mas despreza-se de alguma maneira os músicos: os ricos trocam de bom grado o seu dinheiro pelas lições do artista, recebem-nos com prazer em seu interior, mas talvez se envergonhem de ser seus amigos; os nossos músicos [...] têm um só defeito, e grande para o artista, neste século, serem pobres! (PORTO ALEGRE, 1836, p. 180).

Francisco Manoel da Silva trazia na dedicatória de seu *Compêndio de princípios elementares de música dedicado ao Imperador composto para uso do Conservatório de Música* estas diferentes concepções. Ele entendia que a música era um meio, uma ferramenta para a "civilização dos povos", que poderia se adaptar "a todas as condições da escala social" e influenciar no "bem-estar moral da humanidade" (SILVA, s.d., p. 2). Francisco Manoel considerava a estratificação da população dizendo que o ensino de música era vantajoso por facilitar um "ensino regular e metódico de uma arte" a "todas as classes da sociedade". Ele diria que as suas "fruições puras e agradáveis dão vigor ao operário em suas fadigas tarefas, **minoram as privações do pobre, dando-lhe uma profissão útil e lucrativa, expõem o tédio do abastado**, e embelezam a existência do gênero humano" (SILVA, s.d., p. 2, grifos nossos).

A música praticada e entendida como ofício, como trabalho manual, por indivíduos de camadas mais pobres, esteve desde o período colonial ligada à Irmandade da Gloriosa Virgem Mártir Santa Cecilia. Eram seis as irmandades embandeiradas: a que contemplava pedreiros e carpinteiros, a dos ourives, a dos alfaiates, a dos ferreiros, dos sapateiros e a dos músicos (MARTINS, 2008, p. 31). As irmandades embandeiradas controlavam a formação dos artesãos, os mecanismos de acesso à profissão, as vagas no mercado, estabeleciam uma moral e ética de trabalho, avaliavam a qualidade e como as obras estavam sendo executadas e seriam comercializadas. Elas também poderiam disponibilizar créditos aos artesãos (MARTINS, 2008, p. 31, 36 e 39). Além de toda a regulação, estar vinculado a uma irmandade significava ter seu exercício profissional moldado pela prática e pelos princípios cristãos. A religião mediava a forma como os indivíduos pensavam, se comportavam, se relacionavam, se organizavam econômica e politicamente (MARTINS, 2008, p. 67-68).

A Irmandade de Santa Cecilia foi organizada em 1784 com a função de "proteger e profissionalizar a essa classe de artistas, estabelecendo rígidas regras para o exercício da atividade musical", também realizando concertos em sua sede, a Igreja de Nossa Senhora do Parto (CARDOSO, 2006, p. 68). Para que um músico exercesse sua atividade, ele deveria ter a competência necessária e ser um membro desta associação, como se vê no capítulo 1º do seu compromisso de fundação. Neste documento, onde estavam registrados os estatutos, se dizia que "toda pessoa que quiser exercitar a Profissão de Músico, ou seja, Cantor ou Instrumentista, será obrigada a entrar nesta Confraria" (MEYER, 2023, Apêndice I, p. 580). Só seriam admitidos "professores" com "verdadeira inteligência para a música", ou "pessoas nobres", ou "religiosos e sacerdotes que se obrigarem às leis deste compromisso" (MEYER, 2023, Apêndice I, p. 581). Logo, percebe-se que além dos músicos, a irmandade poderia acolher pessoas da elite e os próprios membros eclesiais, desde que obedecessem às regras da associação.

O capítulo 2º demonstra uma vinculação dos sócios da irmandade especificamente às atividades sacras, quando se registrou a obrigatoriedade de contribuição pelos diretores de funções eclesiais "ou de oratórios públicos ou particulares" que fossem "cantar, ou tanger" (MEYER, 2023, Apêndice I, p. 581). Em relação ao ensino, os músicos apenas

poderiam transmitir a profissão às pessoas "dignas de a exercitar e capazes de entrar em nossa Irmandade" (MEYER, 2023, Apêndice I, p. 582).

Um momento muito importante eram as festas, hábito herdado das confrarias medievais europeias, realizadas no Brasil "em homenagem aos santos padroeiros, ou outros de devoção" (CRUVINEL, 2018, p. 139). Quanto mais pomposa e rica a festa, mais ela seria eficaz para agradar os santos. Essa suntuosidade acabava por gerar competição entre as irmandades sobre aquela que teria capacidade de realizar o melhor evento (OLIVEIRA, 1995, p. 63). Todos os irmãos da irmandade de Santa Cecília eram obrigados a assistir a festa da padroeira (MEYER, 2023, apêndice I, p. 582). Em relação a outras irmandades, para que um músico atuasse como diretor de festas, seria necessário pedir uma patente à mesa administrativa. Ao receber a incumbência de uma festa, o diretor deveria avisar ao provedor a data, o valor a ser recebido, o número de cantores e instrumentistas e quanto seria pago a cada um, o que demonstra que era o diretor quem escolhia os cantores e músicos e que todos eram remunerados (MEYER, 2023, apêndice I, capítulo 5º, p. 586).

Com a chegada das ideias liberais ao Brasil, e o desejo dos negociantes de que fosse instituído o livre comércio, de que os trabalhadores tivessem autonomia para vender sua força de trabalho e de que os produtos fossem comercializados visando o lucro, ocorreu a perda do vínculo entre as corporações de ofício e as irmandades embandeiradas, assim como a cessação da influência econômica das irmandades (MARTINS, 2008). A irmandade de Santa Cecília foi desmobilizada enquanto organizadora e reguladora do exercício e do ensino musical, ainda que não tenha deixado totalmente de existir, assim como as demais irmandades (MARTINS, 2008, p. 145-146). Ela permaneceu como uma entidade agregadora dos músicos, mantendo a religião e os princípios cristãos como balizadores das atividades profissionais, sociais e mesmo das vidas pessoais destes indivíduos (MARTINS, 2008, p. 67-68). As irmandades permaneceram fortes por representarem a forma de expressar a identidade e a fé de um grupo, por reunir pessoas que compartilhavam uma determinada perspectiva sobre a religião, sobre o mundo e sobre a própria organização, diferenciando-os do restante da sociedade (OLIVEIRA, 1995, p. 102 e 107).

Após a extinção das corporações de ofício e sua ligação com as irmandades, surgiram na década 1830 muitas sociedades mutualistas. Estas sociedades buscaram manter as características de regulamentação do trabalho, as funções assistencialistas e comerciais antes exercidas pelas irmandades (MARTINS, 2008, p. 16; BATALHA, 1999, p. 49). Entre os músicos, foi criada em 1833 a Sociedade Beneficência Musical (HAZAN, 1999, p. 31; MEYER, 2023, p. 119). Ela era uma entidade organizadora, que tinha o objetivo de fortalecer os profissionais da música enquanto classe, estimulando a "cultura da arte" e promovendo "uma recíproca beneficência entre os artistas associados, e por morte destes junto às suas famílias". Em 1861, se anunciava que o provimento financeiro da Sociedade viria das joias de entrada, das mensalidades "e por uma imposição criada sobre as funções sacras feitas na corte e província do Rio de Janeiro", assim como ocorria na Irmandade de Santa Cecília (LAEMMERT, 1861, p. 335).

Para ingressar na Sociedade, de acordo com o capítulo 1º dos Estatutos publicados em 1861, não se poderia ter doença "crônica ou incurável" nem se ter mais de cinquenta anos, ser "bem morigerado" e "ter dado provas de suficiente conhecimento da arte". No capítulo 3º, se dizia que cada sócio deveria contribuir mensalmente e pagar uma porcentagem "sobre os seus vencimentos nos atos religiosos". Para ser diretor, assim como determinado pela Irmandade de Santa Cecília, era necessário ter uma patente. O diretor deveria destinar à associação uma parte do que recebia pelas festividades religiosas, chamar preferencialmente os sócios para as funções e caso dirigisse "orquestra de teatro ou de qualquer outro espetáculo público" contribuiria com 1\$000 por espetáculo com até 19 "Professores" e 2\$000 com 20 ou mais (MEYER, Apêndice III, n. p.). Percebe-se, portanto, a íntima relação desta sociedade à atividade profissional musical especificamente no meio sacro.

Segundo Anne Meyer, havia uma ligação estreita entre a Sociedade Beneficência Musical e as atividades musicais da Capela Imperial. A pesquisadora identificou 137 músicos que pertenceram à associação, dos quais pelo menos 105 tiveram uma atuação como efetivos ou contratados na Capela (MEYER, 2023, Apêndice IV). Uma comparação das notas de pagamentos de músicos da Capela Imperial disponíveis no Acervo Cleofe Person de Mattos (ACPM 15-02-01; ACPM 15-03-01), com a listagem de membros da Sociedade anexa ao discurso de posse da mesa administrativa em 1834 (MEYER, Anexo IX) e a divulgação das administrações de 1834 até o final do século XIX (ALBUQUERQUE, 2023, p. 546-549) indica que grande parte dos membros da Sociedade Beneficência trabalhou por algum período na Capela Imperial. Em notas de pagamento de músicos contratados no início da década de 1840, como no exemplo da Figura 1, identifica-se o aporte de 2\$000 à Sociedade Beneficência Musical, mostrando que os músicos eram membros desta Sociedade e que o diretor, neste caso Francisco da Luz Pinto, tinha a incumbência de arrematá-los para as funções na Capela.

Figura 1. Conta dos professores de música instrumentistas de fora que se convidaram para tocarem no Te Deum que se fez na Imperial Capela no dia 23 de julho de 1842.

Conta dos Professores de Musica Instrumentistas -	
de fora que se convidaram para tocarem no Te Deum que se fez na Imperial Capella no dia 23 de Julho de 1842 no qual foram 20 professores pagos a 12\$750 por Casa hum.	Soma 255\$000
Despesas pertencente a Sociedade Musical	2\$000
<hr/>	
	Soma 257\$000
<hr/>	
	255\$000
Despesas pertencente a Sociedade Musical	2\$000
<hr/>	
	Soma total 257\$000
<hr/>	
Puebi do Ex. e R. Sr. Monsenhor Fr. Falgo, como Inspector e Fabricante da Imperial Capella, a conta acima; Rio de Janeiro 25 de Julho de 1842	
Francisco da Luz Pinto	

Fonte: ACERVO CLEOFÉ PERSON DE MATTOS, ACPM 15-02-01-314.

A criação do Conservatório de Música pela Sociedade Beneficência Musical

Com base no compromisso da Irmandade de Santa Cecília e nos Estatutos da Sociedade Beneficência Musical, é possível compreender que um espaço fundamental de atuação dos músicos profissionais era o meio sacro, sobretudo a Capela Imperial, tendo o Estado como principal empregador. No entanto, durante o Período Regencial, a orquestra foi extinta pelo ministro dos Negócios da Justiça, restando vinte e três cantores, quatro instrumentistas e dois organistas para servir como base para o canto (CARDOSO, 2005, p. 84-86). Os músicos brasileiros, muitos deles tendo sido discípulos do padre José Mauricio Nunes Garcia, estavam envelhecendo e morrendo, os profissionais de Minas Gerais não vinham mais, o que costumava acontecer no século anterior. Não havia mais financiamentos nem novos postos de trabalho e competia-se com os músicos estrangeiros imigrantes (O GUANABARA, 1850, p. 167). Os mestres da Capela Imperial, padre José Mauricio Nunes Garcia e Marcos Portugal, haviam falecido em 1830 (CARDOSO, 2005, p. 79). Não havia perspectiva de empregos, nem um local para formação de novos músicos.

Francisco Manoel da Silva, ex-aluno do padre José Mauricio, após ser nomeado mestre de capela em 1842, conseguiu readmitir vinte e seis músicos para a orquestra da Capela Imperial (CARDOSO, 2005, p. 91). Juntamente a outros seis colegas que pertenceram à Capela Imperial e que integravam a Sociedade de Beneficência, ele deu entrada na Câmara dos Deputados em 23 de junho de 1841 ao pedido para a criação de um Conservatório de Música (SILVA, 2007, p. 38. ANDRADE, 1967, v. I, p. 247).

O desejo de abrir uma instituição de ensino profissional não era exclusivo da Sociedade Beneficência Musical, mas recorrente entre as associações de auxílio mútuo existentes no período. Além da assistência aos sócios, da promoção de ações filantrópicas e beneficentes, também se fomentava as de caráter pedagógico e cultural (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 68). Estas sociedades passaram a proporcionar o ensino de ofícios ligado ao de primeiras letras, a fim de formar trabalhadores disciplinados com capacitação para atuarem nas manufaturas. O público alvo costumava ser o *povo mais ou menos miúdo*, isto é, crianças e jovens pobres, considerados como parte da população desordeira (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 107-108). Muitas vezes os próprios sócios sustentavam estas instituições com doações, mas podiam atuar com sua própria força de trabalho, como professores, como no caso da Sociedade Propagadora das Belas Artes com o Liceu de Artes e Ofícios (CUNHA, 2000, p. 123).

O Estado, que julgava estas ações como uma forma importante de lidar com a pobreza, com os indigentes e órfãos, contribuía com diversas modalidades de subvenção (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 78), para transformá-los em "cidadãos úteis e pacíficos indivíduos" (MATTOS, 1987, p. 264). Os membros da Sociedade Beneficência Musical não tinham recursos para sustentar uma instituição. Eles doariam sua força de trabalho no desempenho gratuito dos cargos administrativos. O provimento financeiro dependeria do Estado, na medida em que seria ele o responsável por autorizar a extração de loterias, além de exercer a regulamentação e fiscalização por meio do Ministério do Império.

Assim como nas ações promovidas por outras associações, o Conservatório proporcionaria uma atividade profissional a jovens pobres. Como visto, na introdução do método produzido para o uso dos alunos do Conservatório, Francisco Manoel da Silva dizia que o ensino da música minorava **"as privações do pobre, dando-lhe uma profissão útil e lucrativa"** (SILVA, s.d., p. 2, grifos nossos). Tanto a vocação profissionalizante quanto o público a que o estabelecimento se destinava foram insistentemente divulgados nos periódicos e relatórios do Ministério do Império. Em 1855, publicou-se que o Conservatório seria "mais uma instituição de tanta utilidade e alcance, que saltam a todas as vistas os imensos benefícios que promete às **classes pobres** do país; abre-lhes **uma carreira**, e é o meio que temos de libertar-nos da **necessidade de custosos artistas estrangeiros**" (CORREIO MERCANTIL, 1 de maio de 1855, ed. 119, p. 2, grifos nossos). Quando o aluno Henrique Alves de Mesquita foi indicado para receber uma pensão para estudar na Europa, foi noticiado nos jornais **que era "um moço, e é pobre"** (CORREIO MERCANTIL, 1 de janeiro de 1857, ed. 1, p. 1, grifos nossos).

Embora o pedido para a criação da instituição tenha sido aprovado e tenha se publicado o decreto n. 238 de 27 de novembro de 1841, com as *Bases com que a Sociedade Musical pretende estabelecer um conservatório de Música nesta corte*, ele não saiu do papel. Em 1847, publicou-se outro decreto, o 496 de janeiro de 1847, onde se estabeleciam novas *Bases* para o Conservatório. A finalidade do ensino, de acordo com o artigo 1º, seria "não só instruir na arte de música as pessoas de ambos os sexos que a ela quizerem dedicar-se, mas também formar artistas que possam satisfazer às exigências do culto e do teatro". Segundo artigo 4º, as despesas da instituição seriam pagas com o rendimento das apólices da dívida pública compradas com o produto gerado pela extração de 16 loterias, autorizadas pelo Estado (LAEMMERT, 1848, Suplemento, p. 11-14).

As aulas de Rudimentos e Canto para o Sexo Masculino no Conservatório e a atuação de alunos no meio sacro

Era no meio religioso que se ofertavam boa parte das ocupações para os músicos, sendo a Irmandade de Santa Cecília e posteriormente a Sociedade Beneficência Musical as entidades organizadoras e reguladoras de tais atividades. De igual forma, no Conservatório, criado por esta associação, a Igreja se mostraria uma força educacional fundamental. Homens e mulheres seriam instruídos para trabalhar com música sacra, tendo como destinos a Capela Imperial e as festividades e celebrações ligadas às irmandades leigas.

Quando a primeira cadeira do Conservatório, a de Rudimentos e Canto para o Sexo Masculino, finalmente entrou em funcionamento em 1848, ela ficou a cargo de Francisco da Luz Pinto (CORREIO MERCANTIL, 24 de maio de 1848, ed. 142, p. 4). Em adição às aulas, logo os alunos começariam a praticar na Capela Imperial. Eles passaram a fazer uma espécie de estágio, cantando no coro, recebendo mensalmente 5\$000, em substituição aos cantores efetivos que estavam idosos e incapacitados de trabalhar (ANDRADE, 1967, v. I, p. 218).

Muitos alunos acabavam sendo integrados ao quadro permanente (CARDOSO, 2005, p. 102). A efetivação como cantores e instrumentistas na Capela Imperial demonstra a finalidade sacra do ensino do Conservatório, prevista em suas *Bases* de 1847. Paralelamente a isso, se percebe que o aprendizado musical não acontecia apenas no interior da instituição, mas era complementado pela participação dos aprendizes em grupos profissionais. Algo semelhante foi experimentado pelos discípulos do Padre José Maurício Nunes Garcia, dentre eles Francisco da Luz Pinto e Francisco Manoel da Silva, quando praticaram na orquestra e no coro da Sé durante o seu período de formação.

O primeiro aluno a fazer parte da Capela de forma permanente foi o barítono Hygino José de Araujo. Após um ano, Francisco Manoel pediu ao inspetor que o contratasse (ANDRADE, 1967, v. I, p. 218), ocupando a vaga de Padre Lucio, passando a receber 10\$000 mensais. Francisco Manoel desejava igualmente que o valor de 5\$000 que Hygino recebia fosse destinado ao seu colega, Joaquim José Maciel (CARDOSO, 2005, p. 103.). A participação dos alunos na Capela Imperial foi comentada pelo Ministro do Império em 1855:

Continuam os alunos mais adiantados a ser aproveitados no Coro da Capela Imperial, e no de diversas Igrejas, onde recebem um estipêndio, embora por enquanto limitado, suficiente para acoroçoá-los desde já na carreira a que se dedicam, fazendo-lhes entrever um futuro que os acobertará da indigência (BRASIL, 1856, p. 69).

Dionysio Vega, o professor que substituiu Francisco da Luz Pinto na cadeira de Rudiamentos, se utilizou da imprensa em 1859 para anunciar que "Januário da Silva Arvellos, Domingos José Ferreira, João José Tavares e Carlos Augusto de Novaes" recebiam mensalmente a quantia de 10\$000, ao passo que "Henrique da Silva Oliveira, Francisco José da Silva Reis, Eloy José da Cunha e Francisco José Rangel de Sampaio" tinham a remuneração de 5\$000 "pelos serviços que prestam na Capela Imperial" (CORREIO MERCANTIL, 22 de março de 1859, ed. 81, p. 2). Esta prática permaneceu por muitos anos, sendo o pagamento aos alunos incluído em folha, conforme se vê na Figura 2, até ser abolida por Hugo Bussmeyer em 1875, quando foi nomeado mestre de capela, de acordo com a Figura 3 (CARDOSO, 2005, p. 132).

Figura 2. Conta paga aos músicos contratado para a Capela Imperial nos meses de julho, agosto e setembro de 1873. Alunos do Conservatório.

Conta paga aos Músicos contratados para a Capella Imperial, nos meses de Julho, Agosto e Setembro de 1873.		Doc. es	
Músicos do Conservatório	1. 2. 3.	150	000
Carlos Carnevalles de Mattos	4. 5. 6.	99	999
Francisco João da Costa Lima	7. 8. 9.	95	999
Francisco José Ribeiro	10. 11. 12.	99	999
Parturo de Moraes de Aguiar	13.	150	000

Fonte: ACERVO CLEOFE PERSON DE MATTOS, ACPM 15-03-01-320.

Figura 3. Interrupção da prática dos alunos do Conservatório por Hugo Bussmeyer em 23 de agosto de 1875.

Tendo toda necessidade da quantia integral de doze contos para poder effectuar a reforma da musica da Capella, pelo V. S. M. de commissario a Sua Ex. o Sr. Ministro do Imperio que declare sem effeito o aviso tratando da despesa de seis contos mil reis em favor de praticantes, discipulos do Conservatorio de Musica, ou que se pague esta quantia da verba do mesmo Conservatorio.

Fonte: ACERVO CLEOFE PERSON DE MATTOS, ACPM 15-03-01-357.

Até que este procedimento acabasse em 1875, não foram poucos os discípulos do Conservatório efetivados ou contratados temporariamente como cantores e instrumentistas na Capela Imperial. Nas demais igrejas, após adquirirem maior experiência, eles eram solicitados pelas irmandades, confrarias e ordens terceiras, para desempenhar cargos de organistas, instrumentistas de orquestra, cantores solistas ou do coro, diretores musicais, regentes e compositores. No relatório do Ministro do Império de 1856, reiterou-se que os alunos praticavam “na Capela Imperial mediante uma pequena gratificação; e alguns já têm exercido a sua arte por ocasião das festividades religiosas, tirando daí meios de subsistência meninos pobres e desvalidos que sem este recurso viveriam na miséria” (BRASIL, 1857, p. 79). Ao longo dos anos, uma parte destes músicos oriundos do Conservatório integrou a diretoria da Sociedade Beneficência Musical. No Quadro 1 abaixo, observa-se os premiados em Rudimentos e Canto para o Sexo Masculino, em instrumentos de cordas e sopros, em Contraponto e Regras de Acompanhar que tiveram cargos na Capela Imperial, na Sociedade Beneficência Musical e participaram de festividades religiosas:

Quadro 1. Alunos do Conservatório contratados para a Capela Imperial, membros da Sociedade Beneficência e participantes de festividades religiosas.

Aluno	Ano matrícula / 1ª premiação Conservatório	Cargo Capela Imperial	1º ano Capela Imperial	1º ano Diretoria Sociedade Benef. Mus.	Festividades Religiosas
Hygino José de Araujo	Matrícula 1848	cantor	1853	1860	Sim
João Theodoro d’Aguiar	Matrícula 1848	cantor	1853	1860	Sim diretor
Joaquim José Maciel	Matrícula 1854	cantor	1854	1858	sim
José Baptista Vieira	Rudim. e Canto 1857	cantor	1860	----	Não localiz.
Heleodoro Maria da Trindade	Não localizado	cantor	1859	----	sim
Amaro Ferreira de Melo	Não localizado	timpanista	1859	1857	Não localiz.
Delfino Luiz Pereira Cordeiro	Matrícula 1854		1859	-----	Não localiz.
Henrique da Silva Oliveira	Rudim. e Canto 1860	cantor	1861	1868	sim
João José Tavares	Não localizado		1866	-----	Não localiz.
João Rodrigues Cortes	1859 Contraponto	cantor	1866	1859	Sim diretor
Domingos Alves da Silva	1868 Contrabaixo	contrabaixista	1866	1872	Não localiz.
José Maria Teixeira	Clarinetista 1863			1872	Não localiz.
Manoel Joaquim Maria	Violoncelo 1861		1867	-----	Sim compositor
Guilherme Martins Oliveira	Violino 1867		1868	-----	Sim diretor
Francisco Gomes de Carvalho	Violino 1862	violinista	1871	1895	Sim diretor
João Baptista Martini	Violino 1861	violista	1872	-----	Sim diretor
André Ventura Pereira	Rudim. e Canto 1866		1872	-----	Não localiz.
Julio Jose Nunes	Contraponto 1857	organista	1873	-----	Sim
Pedro Luiz da Cunha	Rudim. e Canto 1859	cantor	1875	-----	Sim diretor
Alfredo Jorge Eugenio Seelinger	Rudim. e Canto 1862 Violino 1864	cantor	1875	-----	Não localiz.
Antonio Bruno de Oliveira	Rudim. e Canto 1858	cantor	1875	1880	Sim diretor
Norberto Amancio de Carvalho	Regras de Acomp. 1875	trompetista	1876	-----	Sim compositor
Henrique Bernardelli	Rudim. e Canto 1869 Violoncelo 1875		1877	-----	Não localiz.
Gervasio Protásio da Luz	Rudim. e Canto 1866 Regras de Acomp. 1876		1877	-----	Não localiz.

Aluno	Ano matrícula / 1ª premiação Conservatório	Cargo Capela Imperial	1º ano Capela Imperial	1º ano Diretoria Sociedade Benef. Mus.	Festividades Religiosas
José Levrero	Violoncelo 1872 Violino 1873	violoncelista / cantor	1877	1895	Não localiz.
Francisco Antonio Borges de Faria	Violoncelo 1881	trompetista	1877	-----	Não localiz.
Virgílio Pinto da Silveira	Rudim. e Canto 1864	cantor	1881	-----	Sim
José Martins Vianna	Violino 1881	violoncelista	1881	-----	Não localiz.
Augusto Lopes de Oliveira	Violino 1884	violonista	1883	-----	Não localiz.
Rufino José da Cunha	Rudim. e Canto 1858		1888	-----	Não localiz.
Manoel Esteves Garcia	Violoncelo 1879	contrabaixista	1888	-----	Não localiz.

Fonte: ALBUQUERQUE, 2023, p. 438-441; p. 546-574; ACERVO CLEOFÉ PERSON DE MATTOS, ACPM 15-02-01, ACPM 15-03-01; BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO, UFRJ, 1848.

As aulas de Rudimentos e Canto para o Sexo Feminino no Conservatório e a atuação de alunas no meio sacro

As aulas de Rudimentos e Canto para o Sexo Feminino somente foram estabelecidas em outubro de 1853, ocorrendo no Colégio de Santa Teresa da Imperial Sociedade Amante da Instrução (CORREIO MERCANTIL, 6 de novembro de 1853, ed. 309, p. 3. LAEMMERT, 1854, p. 323-324). Com isto, as próprias alunas pobres do colégio puderam frequentar as aulas com Francisco Manoel da Silva, que ficou encarregado da cadeira como professor interino (JORNAL DO COMMERCIO, 29 de maio de 1854, ed. 147, suplemento, p. 2). Francisco Manoel foi efetivado em 1855, permanecendo até sua morte em 1865 à frente das aulas para o sexo feminino (ANDRADE, 1967, v. I, p. 261).

Depois de anos funcionando com apenas duas aulas, o Conservatório passou em 1855 por uma reorganização, empreendida pelo Ministro do Império Luiz Pedreira do Couto Ferraz, por meio do Decreto n. 1542 (CORREIO MERCANTIL, 30 de janeiro de 1855, ed. 29, p. 1). Os alunos continuariam a ser admitidos gratuitamente, seriam implementadas as cadeiras de instrumentos de sopro, de corda, de Regras de Acompanhar e Órgão e de Canto⁴ e se daria a continuidade das cadeiras de Rudimentos e Canto para ambos os sexos (CORREIO MERCANTIL, 30 de janeiro de 1855, ed. 29, p. 1).

A partir do reinício das atividades, em 14 de março de 1855, aniversário da imperatriz Tereza Cristina, a instituição conheceu uma fase próspera (JORNAL DO COMMERCIO, 18 de março de 1855, ed. 77, p. 2). Todos os anos, o aniversário da reorganização seria celebrado com concertos dos alunos e alunas, assim como aqueles que mais se destacassem passariam a ser premiados em cerimônias públicas, na presença da família imperial e do Ministro do Império. Na solenidade de primeiro ano, ocorrida em 1856, duas alunas foram

4 A cadeira de Canto foi ocupada interinamente por Francisco Manoel da Silva e Gioacchino Giannini (CORREIO MERCANTIL, 6 de fevereiro de 1855, ed. 36, p. 1). Com a morte de Giannini em 1860 (CORREIO MERCANTIL, 23 de agosto de 1860, ed. 234, p. 1) e de Francisco Manoel da Silva em 1865, a cadeira de Rudimentos ficou a cargo de Leonor Tolentina de Castro e a de Canto com Archangelo Fiorito (JORNAL DO COMMERCIO, 17 de fevereiro de 1866, ed. 47, p. 2). Identifiquei nas fontes diferenciação na premiação de alunas em Rudimentos e Canto e Canto somente a partir de 1863 (ALBUQUERQUE, 2023, p. 550-557).

mencionadas na imprensa por seu desempenho: Maria das Dores e Julia Campos (JORNAL DO COMMERCIO, 16 de março de 1856, ed. 75, p. 2). A primeira premiação ocorreu em 28 de novembro de 1856. Nela, as mesmas duas cantoras receberiam, ambas, medalha de prata nas aulas de Rudimentos e Canto (JORNAL DO COMMERCIO, 29 de novembro de 1856, ed. 330, p. 2). A divulgação nos periódicos e o registro nos documentos institucionais dos nomes dos premiados e premiadas permitiu que, na pesquisa, se fizesse uma seleção de um grupo de 20 contempladas com medalha de ouro de 1856 a 1873, e houvesse um aprofundamento em suas atuações.

Por meio da investigação deste grupo de vinte alunas, foi possível saber que, de maneira semelhante aos alunos, as meninas que estudavam no Conservatório tiveram oportunidade de se desenvolver como cantoras no meio sacro. O canto feminino era proibido na Capela Imperial (CARDOSO, 2005, p. 100-101), mas elas participaram das festividades religiosas nas demais igrejas, fazendo desta atividade um meio de subsistência e de visibilidade de seu desempenho musical e de sua qualidade artística. Em março de 1854, poucos meses depois de instituídas as aulas de Rudimentos, elas já estavam cantando sob a direção de Francisco Manoel, nas exéquias do conselheiro José Clemente Pereira, provedor da irmandade da Santa Casa de Misericórdia, realizadas na igreja de mesmo nome (JORNAL DO COMMERCIO, 25 de março de 1854, ed. 84, p. 2). Uma "menina de nove anos, aluna do nosso Conservatório" teria executado um solo (CORREIO MERCANTIL, 28 de março de 1854, ed. 86, p. 1).

Com o ensino do canto religioso para mulheres, Francisco Manoel da Silva parecia ter a intenção de viabilizar um projeto de reforma idealizado por intelectuais como Manoel de Araujo Porto Alegre. Porto Alegre, no texto *A música sagrada no Brasil*, se queixava da mudança que o repertório para o culto sofreu, após o período de atuação de Padre José Mauricio, a fim de agradar às irmandades. Entendia-se que esta música estava impregnada de elementos profanos advindos do repertório operístico (PORTO ALEGRE, 1848, p. 47). Paralelamente a isso, na década de 1840, com a revitalização das companhias líricas e o auge da frequência em espetáculos de ópera, as irmandades traziam estes cantores e especialmente cantoras para as cerimônias com o intuito de aumentar a sua audiência. A presença de cantoras líricas nas festividades estava relacionada a uma questão de gênero, uma vez que estas vozes eram associadas à sedução e degeneração moral dos homens e à distração do culto (ANDRADE, 1967, v. I, p. 222). No periódico *O Apóstolo*, em novembro de 1866, mencionou-se o "bárbaro costume de se fazerem aplaudir as cantoras, como o mais esplêndido ornato de uma festividade religiosa!" (O APOSTOLO, 18 de novembro de 1866, ed. 46, p. 2). O canto das alunas do Conservatório viria, em contraste, trazer elementos de pureza e seriedade.

A atuação das alunas do Conservatório nas igrejas se tornou regular com a participação em celebrações da Devoção da Piedade, uma associação de senhoras da elite que surgiu na Igreja da Santa Cruz dos Militares. Estas mulheres tinham inicialmente a finalidade de entoar preces e cânticos e distribuir esmolas para cessar a epidemia de

cólera morbo em 1855 (JORNAL DO COMMERCIO, 12 de outubro de 1855, ed. 281, p. 2). A parte musical era dirigida por Francisco Manoel da Silva, que compôs cânticos e hinos sacros para a devoção, e os dedicou à imperatriz, que era a protetora (JORNAL DO COMMERCIO, 12 de outubro de 1855, ed. 281, p. 3. O CORREIO DA TARDE, 19 de outubro de 1855, ed. 60, p. 4).

Em 1855, a música das preces e hinos da Devoção contou com trinta e cinco alunas do Conservatório e "cinco senhoras de famílias muito conhecidas", que "cantaram primorosamente". O "caráter religioso" da composição de Francisco Manoel foi destacado, ao contrário do que habitualmente se dizia de outras composições do período e das participações feminina nas igrejas (JORNAL DO COMMERCIO, 14 de outubro de 1855, ed. 283, p. 2; HAZAN, 1999, p. 45). Nos anos seguintes a devoção permaneceu realizando missas em sete sábados seguidos e uma festa anual com participação das alunas para agradecer a cessação do flagelo.

Com a frequência das alunas nas festas e missas aos sábados da Devoção da Piedade, o projeto de reforma de Manoel de Araujo Porto Alegre e de Francisco Manoel da Silva parecia estar tendo êxito. Em 1859, o comentário de Albano Cordeiro sobre a atuação das discípulas destacava que

belas e delicadas meninas [...] desprenderam angélicos sons, e encheram o majestoso templo das mais doces melodias, e esses sons pareciam embalsamar o ar com um aroma divino, e ferirem nossos sentidos e se infiltrarem nos corações para convidar-nos a adoração e ao respeito (JORNAL DO COMMERCIO, 11 de junho de 1859, ed. 160, p. 1).

As alunas também se beneficiavam do projeto, pois além deste espaço de prática, elas seguiram participando de festividades, em diferentes irmandades, dirigidas por Francisco Manoel e por outros músicos. Elas utilizaram os conhecimentos musicais adquiridos para se tornarem cantoras atuantes neste meio, muitas delas provavelmente recebendo remuneração. Inicialmente, as alunas eram mencionadas indistintamente, sem ter seus nomes divulgados. A partir de 1859, elas começaram a ser nomeadas. Maria das Dores e Maria Eugenia, por exemplo, tiveram seu desempenho comparado ao de cantoras líricas afamadas, sendo dito que elas teriam cantado "a par" das profissionais, e "excederam tudo quanto era possível esperar" (CORREIO MERCANTIL, 29 de agosto de 1859, ed. 237, p. 1).

A maioria das vinte alunas contempladas com medalhas de ouro de 1856 a 1873 participaram de festividades religiosas em geral, algumas de forma bastante expressiva. Outras que não receberam esta medalha, mas de prata ou menção honrosa, igualmente puderam ser localizadas nos periódicos. O número de participações das vinte discípulas premiadas com ouro pode ser visto no Quadro 2, abaixo.

Quadro 2. Alunas premiadas com medalhas de ouro e número de participações em festividades religiosas.

Aluna	Ano 1ª premiação	1ª medalha ouro	Número de participações em festividades religiosas
Maria das Dores Castanheira	1856	1858	98
Maria Eugenia Pacifica do Amaral	1857	1863	9 (quando aluna)
Amelia de Figueiredo	1857	1863	30
Rita Maria da Silveira	1858	1863	Não localizado
Francisca Braga	1863	1863	7
Leonor de Castro	1863	1863	9
Maria Isabel Teixeira	1863	1863	61
Elvira Rosa Ferreira	1863	1866	90
Augusta Castellões	1863	1867	2
Maria Porcina de Freitas	1863	1867	2 (quando aluna)
Elidia da Silva Galhano	1863	1869	14
Candida Justina dos Anjos Assumpção	1864	1872	12
Joanna Maria de Oliveira	1866	1867	12
Idalina Mariana Telles	1866	1872	2
Glyceria Bibiana de Gouvea	1866	1872	4
Etelvina Amelia Pereira de Magalhães	1866	1872	Não localizado
Maria Umbelina de Assumpção	1868	1872	28
Adelaide Candida Ribeiro de Andrade Rangel	1868	1873	Não localizado
Carolina da Conceição	1868	1873	Não localizado
Maria Rosa de Castro	1869	1872	3

Fonte: ALBUQUERQUE, 2023, p. 392-393; p. 431-432; CORREIO MERCANTIL; JORNAL DO COMMERCIO; ACADEMIA DE BELAS ARTES, Atas de 1859 a 1869, notação 6163.

Maria das Dores teria cantado em pelo menos 98 festividades de 1855 a 1879. Amelia de Figueiredo participou de ao menos 30, entre 1858 e 1877. Maria Isabel Teixeira, de cerca de 61, entre 1867 e 1912, Elvira Ferreira de ao menos 90, entre 1865 e 1894 e Maria Umbelina Assumpção, de 28, de 1877 a 1908. A participação numerosa é um forte indício de que, em algum momento, estas cantoras passaram a receber remuneração. Há notícias em que se percebe uma divulgação diferenciada de alguns nomes, dizendo que estariam participando "por devoção", isto é, gratuitamente, o que demonstraria que os demais cantores seriam pagos. Por exemplo, na festa da Gloriosa Santa Teresa de Jesus, promovida pela Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, os solos foram feitos por Maria das Dores e Senhorinha Mello e por "algumas senhoras, por devoção" (JORNAL DO COMMERCIO, 12 de outubro de 1867, ed. 284, p. 2).

Foi identificado um único registro de pagamento de cantoras, o "Importe da orquestra para as Exéquias que tiveram lugar na Imperial Capela nos dias 9 e 10 do corrente mês para S. M. I. a falecida Sra. D. Amelia, Imperatriz Viúva", datado de 12 de julho de 1873 e assinado por Archangelo Fiorito. Esta solenidade contou excepcionalmente com a participação feminina na Capela Imperial. As solistas Elvira Rosa Ferreira e Maria Isabel Teixeira receberam 50\$000 réis cada uma, valores mais altos do que os solistas do sexo masculino. Amelia da Silva Figueiredo recebeu 30\$000 como segunda solista, juntamente com Antonio Dias Lopes e Dupont. "Joanninha", possivelmente, Joanna Maria de Oliveira, Luiza Augusta da Silva, a única deste grupo que não recebeu medalha de ouro, tendo sido contemplada com prata em rudimentos em 1868, Maria Rosa de Castro, Francisca Mariana Telles, Idalina Mariana Telles, e Glyceria Bibiana de Gouvea receberam 25\$000, o mesmo valor dos demais cantores (ACPM 15-03-01-316). Encontrei outros registros de pagamentos de festividades, mas eles geralmente eram assinados pelo diretor da música, que tinha a responsabilidade de repassar os valores pagos aos músicos que arregimentou.

Figura 4. Importe da orquestra para as Exéquias que tiveram lugar na Imperial Capela para a S. M. I. a falecida Senhora D. Amelia, Imperatriz viúva. Remunerações femininas.

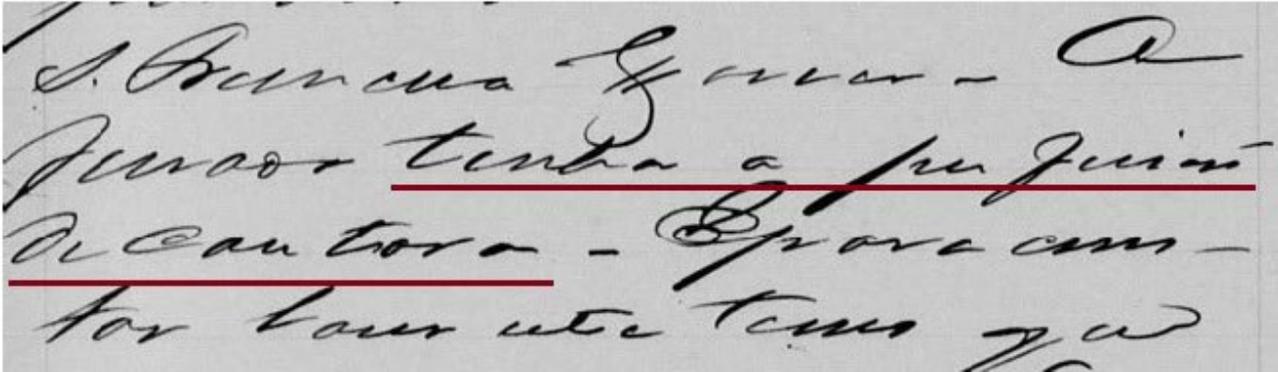
Importe da orquestra p ^{ra} as Exéquias, q ^{as} tiveram lugar na Imperial Capella, nos dias 9 e 10 do corr ^{te} mês, para S. M. I. a falecida Sra. D. Amelia, Imperatriz Viúva		
A Saber		
Sen ^{or} Maestro Pav ^{lo} A. Fiorito	(Mestre)	200000
Sen ^{as} D. Elvira	(Solista)	50000
Maria Isabel	(Solista)	50000
Joanninha		25000
Amelia	(2 ^a Solista)	30000
Luiza Augusta		25000
Maria Rosa		25000
Francisca		25000
Idalina		25000
Glyceria		25000
Sen ^{as} Cunha	(Solista)	25000
Dias Lopes	(Solista)	30000
Dupont	(Solista)	30000

Fonte: ACERVO CLEOFÉ PERSON DE MATTOS, ACPM 15-03-01-316.

Outro indício encontrado de que as mulheres que atuavam como cantoras nas igrejas eram remuneradas foi o assentamento de óbito da ex-aluna Candida Justina dos Anjos Assumpção, com o nome de casada Candida Soledade. O relator de sua morte fez

questão informar que ela "tinha a profissão de cantora", frase que dá título a esse trabalho. A menção à ocupação desta mulher, algo não muito comum em registros deste período, pode demonstrar o quanto a atuação profissional como cantora era relevante para esta pessoa e seus conhecidos, o quanto a distinguia e fazia parte de sua identidade.

Figura 5. Candida Soledade "tinha a profissão de cantora".



Fonte: BRASIL (FAMILYSEARCH), 17 de maio de 1889.

Para além da remuneração, a Igreja proporcionava um espaço de visibilidade da atuação musical feminina na música. Meninas advindas de camadas menos favorecidas eram exaltadas como artistas notáveis, ocupando um lugar de destaque, dignidade e *status* social. Ao mesmo tempo em que a Igreja impunha restrições às mulheres ou reforçava posições diferenciadas dos homens, a execução musical profissional feminina no meio sacro estava resguardada, pois era moralmente aceita e bem vista socialmente, uma vez que era considerada um ato espiritual. Com isso, as mulheres agiam nas brechas da realidade que lhes era imposta, "seguindo seus interesses próprios e suas próprias regras", abrindo um caminho de atuação possível dentro da sociedade em que se inseriam (CERTEAU, 1998, p. 40).

O exercício profissional dos ex-alunos e ex-alunas do Conservatório continuava a ser mencionado recorrentemente pelos diretores da instituição ao Ministro do Império, e este conseqüentemente em seu relatório. Isto reafirma a finalidade profissionalizante do ensino e corrobora os achados nos periódicos sobre as participações em festividades. No relatório do diretor do Conservatório ao Ministro do Império em 1871, ele trazia ao conhecimento das autoridades que homens e mulheres pobres estavam se sustentando com a música, especificando que os alunos eram instrumentistas de orquestra e cantores em festividades religiosas:

[A instituição], criada por iniciativa particular, e sem pesar aos cofres da Nação, **tem dado um meio de vida honesto a grande número de donzelas pobres, que tiram os meios de sua subsistência do exercício da música; não poucos professores de orquestra, e a maior parte dos cantores nas festividades religiosas** aprenderam neste estabelecimento a arte que professam (BRASIL, 28 de abril de 1871, p. 8, grifos nossos).

Em 1884, o vice-diretor Ernesto Gomes Moreira Maia confirmava o que Thomaz Gomes dos Santos constataria anteriormente, dizendo que

Um **avultado número de alunos de ambos os sexos**, muitos dos quais têm aqui adquirido suficiente talento para manter-se com decência na sociedade, no exercício da música, ou como executantes, ou como professores. E, com efeito, a maior parte dos artistas nacionais que compõem nossas orquestras, que **cantam nas solenidades religiosas**, ou enfim que dão lições de piano e canto foram discípulos deste Conservatório (BRASIL, 1884, p. 6, grifos nossos).

Alunas do Conservatório, cantoras de festividades: relações de sociabilidades e a participação na Devoção de Santa Cecília

As alunas do Conservatório foram dirigidas nas igrejas por muitos músicos, grande parte deles integrantes ou ex-integrantes da Capela Imperial, tais como Dionysio Vega, José Joaquim Goyano, Bento Fernandes das Mercês, José Ignacio de Figueiredo e posteriormente por ex-alunos do Conservatório como João Theodoro Aguiar, Guilherme de Oliveira, Antonio Bruno de Oliveira, Pedro Cunha e Francisco Gomes de Carvalho, dentre outros (ALBUQUERQUE, 2023, p. 437). O ambiente das festividades promovia uma relação intensa entre as alunas e ex-alunas com cantoras e cantores advindos do meio lírico ou que tiveram outras formações, assim como um grande contingente de músicos, cantores e instrumentistas, que faziam parte da Capela Imperial e da Sociedade Beneficência Musical. Estas sociabilidades geravam um movimento de ajuda mútua, no sentido de que os diretores musicais convidavam as ex-alunas para participar de seus eventos, consolidando oportunidades de trabalho, ao passo que a qualidade e eficiência das cantoras proporcionavam visibilidade e projeção ao maestro, demonstrando que ele era capaz de arregimentar músicos competentes.

A convivência destas mulheres com seus professores, colegas do sexo masculino ou feminino, no interior do Conservatório e nas igrejas resultava em experiências coletivas, no estabelecimento de laços de amizade e de solidariedade, na construção de memórias compartilhadas, criando vínculos profissionais e até de parentesco. Por exemplo, Amelia de Figueiredo se casou com Francisco João da Costa Lima, músico da Capela Imperial (O APOSTOLO, 21 de agosto de 1870, ed. 35, p. 280; ACPM 15-03-01-304). Elvira Ferreira teve uma longa convivência profissional e, ao que tudo indica, amorosa, com Antonio Dias Lopes, soprano da Capela Imperial, pois teve com ele uma filha, Albertina Ferreira Dias (ALBUQUERQUE, 2023, p. 442. BRASIL, *FAMILYSEARCH*, 28 de julho de 1900. ACPM 15-03-01-230). Antonio Bruno de Oliveira, irmão de Joanna Maria de Oliveira, também era da Capela Imperial e amigo de Dias Lopes (ACPM-15-03-01-395. CORREIO MERCANTIL, 27 de agosto de 1858, ed. 232, p. 3. BRASIL, *FAMILYSEARCH*, 24 de março de 1877). É Bruno quem comunica o óbito de Dias Lopes no cartório (BRASIL, *FAMILYSEARCH*, 10 de março de 1905). Leonor de Castro, também participante de festividades, mas destacada como a primeira professora do Conservatório, se casou pela segunda vez com Pedro

Luiz da Cunha, cantor, diretor de festividades e músico contratado da Capela Imperial (ACPM-15-03-369. JORNAL DO COMMERCIO, 7 de agosto de 1896. ed. 220, p. 8; JORNAL DO BRASIL, 28 de julho de 1908, ed. 210, p. 11).

Para além da atuação em festividades, as alunas eram membros de diferentes irmandades. A filiação a estas associações poderia tanto ser influenciada por suas famílias, quanto pela participação nas atividades sacras promovidas por Francisco Manoel da Silva e por outros músicos. De acordo com Anderson Oliveira, "uma identidade religiosa pode reforçar as relações cotidianas pré-existentes e da mesma forma ser reforçada por estas" (OLIVEIRA, 1995, p. 162). A ligação com a Igreja invariavelmente levava essas mulheres ao aprendizado de condutas cristãs, crenças e modos de vida que mediavam suas relações sociais e suas identidades, conduzindo suas vivências pessoais e profissionais. Os preceitos religiosos moldariam a construção de si mesmas e as sociabilidades e laços de ajuda mútua com seus pares.

Dentro das irmandades, muitas vezes a atuação musical não era remunerada, pois era considerada como uma devoção. Apesar disso, esta atuação reforçava a cumplicidade entre os músicos pertencentes àquele grupo, podendo resultar em compromissos profissionais entre eles no futuro. Pode-se dizer que as mulheres deram significados diversos à participação nas irmandades, na medida em que afirmavam nestes grupos suas identidades enquanto mulheres músicas, conquistavam visibilidade para suas atuações, e desempenhavam papéis diferentes dos de esposas, mães, irmãs e primas, sendo vistas como amigas, colegas de profissão, artistas e mesmo líderes, ao exercerem cargos dentro da organização. Inclusive, na maior parte dos casos, só foi possível saber da participação de uma ex-aluna do Conservatório em uma irmandade devido à divulgação de seu nome nos periódicos como membro da mesa administrativa.

A Irmandade de Santa Cecília, ainda que tendo perdido sua função organizadora e reguladora do exercício musical profissional, continuou como referência religiosa e identitária do grupo de músicos. Alunos(as) e ex-alunos(as), assim como membros da Capela Imperial e da Sociedade de Beneficência organizaram e participaram de suas festividades ao longo dos anos. No entanto, chamou especialmente a atenção a divulgação em periódicos, entre os anos de 1881 e 1884, da mesa administrativa da Devoção de Santa Cecília – não mais irmandade – que ocorria na igreja do Santíssimo Sacramento da Antiga Sé. Constatou-se um número expressivo de ex-alunos e ex-alunas do Conservatório ocupando cargos administrativos, bem como de outros cantores e cantoras que participavam de festividades religiosas naquele período, de membros da Capela Imperial, de familiares dos músicos, de religiosos que possivelmente conduziam as liturgias nas quais estes músicos participavam. No Quadro 3, a seguir, constam os nomes dos ex-alunos e ex-alunas do Conservatório e os cargos desempenhados na Devoção.

Quadro 3. Membros da Mesa Administrativa da Devoção de Santa Cecília.

Membros	Cargos desempenhados nas administrações da Devoção de Santa Cecília			
	1881-1882	1882-1883	1883-1884	1884-1885
Maria Izabel Teixeira	provedora	protetora	protetora	protetora
João Pereira da Silva	provedor graduado	provedor graduado	provedor graduado	provedor graduado
Francisco Gomes de Carvalho	vice-provedor	vice-provedor		juiz por devoção
Antonio Bruno de Oliveira	secretário	1º secretário	1º secretário	1º secretário
Joaquim José Maciel	definidor		juiz por devoção	juiz por devoção
João Rodrigues Cortes	definidor		juiz por devoção	juiz por devoção
Rufino José da Cunha		definidor	juiz por devoção	
José Levrero			definidor	definidor
Norberto Amancio de Carvalho			definidor	definidor
Amaro Ferreira de Mello			definidor	
Henrique Alves de Mesquita	juiz por devoção	juiz por devoção	juiz por devoção	juiz por devoção
João Baptista Martini				definidor
Pedro Luiz da Cunha Filho			juiz por devoção	
Maria Umbelina de Assumpção Chaves	zeladora	vice-provedora	vice-provedora	provedora graduada
Elvira Rosa Ferreira	zeladora	vice-provedora graduada	vice-provedora graduada	
Luiza Augusta da Silva	zeladora	zeladora	zeladora	zeladora
Amelia de Figueiredo Costa Lima	zeladora			
Francisca Telles	aia	zeladora		
Idalina Telles	aia	zeladora		
Glyceria Bibiana de Gouvea	aia	zeladora	zeladora	zeladora
Candida d'Assumpção Soledade			zeladora	

Fonte: GAZETA DE NOTÍCIAS, 1881, ed. 326, p. 1; 1882, ed. 328, p. 2; JORNAL DO COMMERCIO, 1883, ed. 330, p. 1; 1884, ed. 335, p. 1.

É possível imaginar que este grupo construiu uma forte rede de sociabilidades, isto é, promovendo trocas, reforçando afinidades entre si e excluindo outros músicos. A Devoção parecia representar melhor naquele momento estas solidariedades do que a Sociedade Beneficência Musical, uma vez que as mulheres não estavam incluídas nela. Ao contrário, nesta organização a presença feminina era expressiva. É importante lembrar que a Sociedade Beneficência parecia estar mais intimamente relacionada à Capela Imperial, ainda que os músicos da capela atuassem nas festividades. A Devoção de Santa Cecília seria mais abrangente, abarcando como membros e como administração os músicos e mulheres músicas participantes das festividades, os celebrantes, parentes e amigos, bem como os simpatizantes ao ofício musical e artístico.

Em termos de classe, segundo Thompson, os homens e mulheres que cantavam em festas religiosas tinham suas visões de mundo, de cultura e as diretrizes para o exercício do ofício de músico balizadas pelos preceitos da Igreja Católica. Embora não tenha tido acesso ao compromisso da Devoção de Santa Cecília, percebe-se um sentido de classe e de consciência de classe (THOMPSON, 1987), pela sua administração contar com um número considerável de músicos e mulheres músicas que atuavam nestas festas. Per-

cebe-se, inclusive, que a maioria das cantoras que foi remunerada pela participação nas exéquias de D. Amelia em 1873 fez parte da administração desta Devoção. Imagina-se este grupo tenha estabelecido regras e condições para o exercício musical, principalmente nas igrejas, que tenham percebido vivências e problemas em comum e ao mesmo tempo diversos de outros grupos na sociedade e de diferentes espaços de poder. Isso quer dizer que os músicos e mulheres músicas não apenas trabalhavam, mas buscavam estruturar este trabalho, estabelecendo por meio do julgamento da competência musical e das afinidades pessoais quem poderia ser incluído e quem estaria de fora do grupo (SIRINELLI, 2003). Por meio de suas crenças, da construção de suas identidades a partir da definição de si e em relação a seus colegas, pode-se dizer que havia um processo de profissionalização nesta convivência (DUBAR, 2012).

Considerações Finais

O ensino de música para mulheres, que antes se dava no espaço privilegiado dos lares das senhoras da *boa sociedade*, com função de adorno ou de fruição estética, teve no Conservatório a finalidade de preparar profissionalmente mulheres do *povo mais ou menos miúdo*. Ainda que fizesse parte de um projeto civilizatório, ligado à Igreja Católica e a uma suposta reforma da música sacra, a participação de mulheres como cantoras de festividades trazia condicionamentos da realidade em que viviam, mas as desafiavam a reagir ativamente a eles com base em seus sentimentos, valores morais, cultura, normas sociais adquiridas (THOMPSON, 1987, p. 9). O ofício do canto abriu possibilidades de subsistência, mais prestigiadas e moralmente aceitas do que outras atividades laborais femininas. Meninas pobres e órfãs, com um futuro incerto, transformavam-se com as aulas de Rudimentos e Canto em artistas notáveis e respeitáveis, que se serviam de seus conhecimentos para obter visibilidade e ascensão social. Nos concertos e premiações no Conservatório, nas festas religiosas e no interior das irmandades e devoções, elas conviviam com seus colegas e professores, trocavam saberes, obtinham reconhecimento e a consideração de seus pares, construindo socialmente, nestas relações, suas identidades pessoais e profissionais, sua autoestima, e sua realização como mulheres músicas (DUBAR, 2012).

A participação profissional de homens e mulheres em festividades ainda é área que precisa ser pesquisada com maior profundidade. É preciso conhecer melhor como se davam as relações de trabalho estabelecidas entre homens e mulheres, cantores e cantoras com instrumentistas, com os diretores musicais, com os empregadores, isto é, os membros que ocupavam cargos nas irmandades. Ainda resta saber como estes homens e mulheres eram arregimentados, como negociavam seus pagamentos, que direitos e deveres tinham, por quais inseguranças passavam. As administrações da Devoção de Santa Cecilia nos anos de 1881 a 1884 instigam a se conhecer mais sobre os acordos, afinidades e hostilidades existentes entre estes músicos tão atuantes nas igrejas, os ex-discípulos e ex-discípulas do Conservatório de Música do Rio de Janeiro.

Referências

ACERVO CLEOFE PERSON DE MATTOS. **Dados da Capela Imperial de 1809 até 1849 - com anotações de Cleofe Person de Mattos.** Caixa 15, ACPM 15-02-01. Disponível em: http://www.acpm.com.br/CPM_15.htm Acesso 10 maio 2024.

ACERVO CLEOFE PERSON DE MATTOS. **Relação de Despesas com a Capela Imperial de 1850 até 1889 - com apontamentos feitos por Cleofe Person de Mattos.** Caixa 15, ACPM 15-03-01. Disponível em: http://www.acpm.com.br/CPM_15.htm Acesso 10 maio 2024.

ACERVO CLEOFE PERSON DE MATTOS. **Conta dos professores de música instrumentistas de fora que se convidaram para tocarem no Te Deum que se fez na Imperial Capela no dia 23 de julho de 1842.** 25 de julho de 1842. Documento manuscrito. ACPM 15-02-01-314.

ACERVO CLEOFE PERSON DE MATTOS. **Importe da orquestra para as Exéquias de D. Amelia, Imperatriz viúva.** 12 de julho de 1873. Documento manuscrito. ACPM 15-03-01-316.

ACERVO CLEOFE PERSON DE MATTOS. **Conta paga aos músicos contratado para a Capela Imperial nos meses de julho, agosto e setembro de 1873.** Alunos do Conservatório. Documento manuscrito. ACPM 15-03-01-320.

ACERVO CLEOFE PERSON DE MATTOS. **Interrupção da prática dos alunos do Conservatório por Hugo Bussmeyer.** 23 de agosto de 1875. Documento manuscrito. ACPM 15-03-01-357.

ALBUQUERQUE, Clara Fernandes. **Filhas do Conservatório de Música:** a institucionalização do ensino musical profissionalizante e a atuação de professoras de música no Rio de Janeiro oitocentista (1853-1873). Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2023.

AMORIM, Humberto. O ensino de música nas primeiras décadas do Brasil oitocentista (1808-1822). **Opus**, v. 23, n. 3. p. 43-66, dez. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2017c2303>. Acesso 10 maio 2024. P.43-66

ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. 2 v. (Coleção Sala Cecília Meireles, v. 1).

BATALHA, Claudio H. M. Sociedades de trabalhadores no Rio de Janeiro do século XIX: algumas reflexões em torno da formação da classe operária. **Cad. Ael**, v. 6, n. 10/11, 1999. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/ael/article/download/2478/1888> . Acesso em 10 maio 2024. P. 42-68.

BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO. **Livro de Matrículas dos alunos do Conservatório de Música**. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 1848 (início dos registros).

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório da Repartição dos Negócios do Império do ano de 1855** apresentado a Assembleia Geral Legislativa na 4ª sessão da 9ª legislatura pelo respectivo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império Luiz Pedreira do Couto Ferraz. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1856.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório da Repartição dos Negócios do Império do ano de 1856** apresentado a Assembleia Geral Legislativa na 1ª sessão da 10ª Legislatura pelo respectivo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império Luiz Pedreira do Couto Ferraz. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1857.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório do Diretor do Conservatório de Música Thomaz Gomes dos Santos apresentado em 28 de abril de 1871**. Documento anexo ao Relatório apresentado à Assembleia Geral na Terceira Sessão da Décima Quarta Legislatura pelo Ministro e Secretário do Estado dos Negócios do Império Dr. João Alfredo Correa de Oliveira. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1871.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório do Vice-Diretor da Academia Imperial das Belas Artes Conselheiro Dr. Ernesto Gomes Moreira Maia apresentado em 1884**. Documento anexo ao Relatório da Repartição dos Negócios do Império apresentados à Assembleia Geral Legislativa na Quarta Sessão da Décima Oitava Legislatura pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império Francisco Antunes Maciel. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1884.

BRASIL. **Recenseamento do Brasil em 1872**. 12 volumes. Município Neutro (volume 5). Rio de Janeiro, Typ. G. Leuzinger, [1874 ?]. Disponível em https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv25477_v5_mn.pdf Acesso 10 maio 2024.

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Joanna Maria de Oliveira (registro de casamento, 24 de março de 1877). Arquidiocese do Rio de Janeiro, Paróquia Nossa Senhora da Glória, Laranjeiras, Rio de Janeiro, Brasil. Matrimônios, 1874-1878. Rio de Janeiro, 22 de julho de 2023. Imagem 66 de 107. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8G-CJLB>. Acesso em 10 abril 2024.

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registro Civil, 1829-2012**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Candida de Assumpção da Soledade (registro de óbito, 17 de maio de 1889). Corregedor Geral de Justicia. Registro Civil da 6ª Circunscrição, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem 56 de 205. Rio de Janeiro, 24 de julho de 2023. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:WYFG-17N2> . Acesso em 10 abril 2024.

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registro Civil, 1829-2012**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Antonio Dias Lopes (registro de casamento de Albertina Ferreira Dias, 28 de julho de 1900). Registro Civil da 6ª circunscrição, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem 625 de 744. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:XJ3J-LXH> . Acesso em 10 abril 2024.

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registro Civil, 1829-2012**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Antonio Dias Lopes (registro de óbito, 10 de março de 1905). Corregedor Geral de Justicia. Registro Civil da 10ª Circunscrição. Óbitos set 1904 – 1905. Imagem 176 de 204. Rio de Janeiro, 9 de abril de 2020. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:WYJG-ZMZM> Acesso em 10 abril 2024.

BURKE, Peter (org.). *A Escrita da História: Novas Perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

CABRAL, Roberta Mourim. **Monina Távora**: a pedagogia de uma artista. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós Graduação em Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

CARDOSO, André. **A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. 3ª Edição. Tradução de *L'invention du quotidien*. 1980. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1998.

CRUVINEL, Flavia Maria. **O habitus cortesão bragantino nos trópicos**: a formação musical como estratégia de reprodução do poder monárquico no Rio de Janeiro oitocentista. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

CUNHA, Luiz Antonio. **O ensino de ofícios artesanais e manufactureiros no Brasil escravocrata**. São Paulo: Editora Unesp, Brasília, DF: Flacso, 2000.

DUBAR, Claude. A construção de si pela atividade de trabalho: a socialização profissional. Trad. Fernanda Machado. **Cadernos de pesquisa**, v. 42, n. 146, p. 351-367, maio/ago 2012.

FAMILYSEARCH. **A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias**, c2023. Disponível em: <https://www.familysearch.org/pt/about/> . Acesso em maio de 2024.

FUBINI, Enrico. **La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX**. Version castellana, prólogo e notas de Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid: Alianza Editorial, 2ª ed., 2005.

GONDRA, José Gonçalves; SCHUELER, Alessandra. **Educação, poder e sociedade no Império brasileiro**. Biblioteca básica da história da educação brasileira. São Paulo: Cortez, 2008.

HAHNER, June Edith. Mulheres da Elite. Honra e distinção das famílias. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria Pedro (orgs). **Nova História das Mulheres no Brasil**. 1ª ed., 3ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2018, p. 43-64.

HAZAN, Marcelo. **The Sacred works of Francisco Manuel da Silva (1795-1865)**. Tese (Doutorado em Filosofia). Faculdade do Departamento de Musicologia da Escola de Música da Universidade Católica da América, Washington, D.C., 1999.

LEEUWEN, Alexandra van. **O canto feminino na América portuguesa**: diálogos e intersecções na representação colonial de La modista raggiratrice de Paisiello. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, São Paulo, 2014.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. *In*: PRIORE, Mary del. (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2017. 10. ed., 5ª reimpressão. p. 443-481.

MARTINS, Monica de Souza N. **Entre a cruz e o capital**: as corporações de ofícios no Rio de Janeiro após a chegada da Família Real 1808- 1824. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2008.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. **O Tempo saquarema**. São Paulo: HUCITEC; Brasília, DF: INL, 1987.

MEYER, Anne Christina Duque Estrada. **Entidades de classe dos músicos no Rio de Janeiro (1784-1941)**: Uma historiografia analítica. Irmandade de Santa Cecília (1784-1824), Sociedade Beneficência Musical (1833-1896) e Centro Musical do Rio de Janeiro (1907- 1941). Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2023.

OLIVEIRA, Anderson José Machado de. **Devoção e Caridade**. Irmandades religiosas no Rio de Janeiro imperial (1840-1889). Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1995.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araujo. A música sagrada no Brasil. **ÍRIS**. Rio de Janeiro: Typographia do Íris, tomo 1, p.47-50, 15 de fevereiro de 1848.

ROCHA, Inês de Almeida. **Canções de Amigo**: Redes de Sociabilidade na correspondência de Liddy Chiaffarelli Mignone para Mario de Andrade. Rio de Janeiro: Quartet, Faperj, 2012.

SCHUELER, Alessandra F. M de. Ensaios de História Social da Educação: escolas primárias e professores na Corte imperial. **Momento**. Rio Grande, n. 18, p. 11-33, 2006/2007.

SILVA, Francisco Manuel da. **Compêndio de princípios elementares de música para uso do Conservatório do Rio de Janeiro**. Alemanha: Casa de B. Schott Hijos – impressores de música, 4ª edição, s/d

SILVA, Janaina Giroto da. **O Florão mais Belo do Brasil: O Imperial Conservatório do Rio de Janeiro 1841-1865**. Dissertação (Mestrado em História Social). Programa de Pós Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. **Por uma história política**. Tradução Dora Rocha. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

THOMPSON, Edward. **A formação da classe operária inglesa**. Trad. Denise Bottman. 1ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

VELON, Marcela da Silva. **Ação e obra de três coletivos de mulheres músicas na cidade do Rio de Janeiro: análise feminista e decolonial**. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

VILLELA, Heloisa de O. S. O mestre-escola e a professora. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira; FILHO, Luciano Mendes Faria; VEIGA, Cynthia Greive (org.). **500 anos de Educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. 2ª Edição. p. 95-134.

Referências – Periódicos da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

ALMANAK LAEMMERT. Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro. (1844-1889)

NITHEROY (1836)

O GUANABARA (1850)

CORREIO MERCANTIL (1848- 1859)

JORNAL DO COMMERCIO (1854- 1896)

JORNAL DO BRASIL (1908)

O APOSTOLO (1866 – 1870)

O CORREIO DA TARDE (1855)