



## Mulheres pianistas e compositoras, em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930)\*

*MUJERES PIANISTAS Y COMPOSITORAS, EN SALONES Y TEATROS DE RIO DE JANEIRO (1870-1930)*

*FEMALE PIANIST AND COMPOSERS, IN RIO DE JANEIRO'S ARISTOCRATIC SALONS AND THEATERS (1870-1930)*

## Vanda Lima Bellard Freire\*\* y Angela Celis H. Portella\*\*\*

Fecha de recepción: 15 DE ENERO DE 2010 | Fecha de aceptación: 4 DE MARZO DE 2010.

Encuentre este artículo en <http://www.javeriana.edu.co/revistas/Facultad/artes/cuadernos/index.html>

### Resumo

O presente artigo aborda resultados de pesquisas realizadas na Universidade Federal do Rio de Janeiro, focalizando a atuação de mulheres musicistas no Rio de Janeiro (final do século XIX e início do século XX), pela perspectiva da História da Cultura. Esse período é marcado por transformações importantes nos papéis femininos, conquistadas, entre diversos espaços, tais como salões aristocráticos e teatros. Os salões foram usados pelas famílias para apresentar suas filhas à sociedade, em meio a contatos sociais e políticos, permitindo às mulheres atuar como musicistas, sobretudo como cantoras ou pianistas. Nos teatros, predominou a atuação feminina como atrizes e cantoras, raramente como compositoras, instrumentistas ou regentes, situação essa que mudou gradativamente. As pesquisas aqui relatadas levantaram número significativo de mulheres musicistas, interpretando, compondo e publicando músicas de diferentes gêneros. Sua atuação se deu através de conflitos e contradições, conciliadas, ambigualmente, nos salões e explicitadas, arduamente, nos teatros cariocas da época.

---

\*Artículo de reflexión, resultado de una investigación de tesis de Maestría en Musicología realizado en la Universidade Federal do Rio de Janeiro.

\*\* Professora Associada, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Graduada em Piano, Composição e Regência pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com aperfeiçoamento em Piano, na UFRJ, Mestrado em Filosofia da Educação, na Fundação Getúlio Vargas e Doutorado em Educação Brasileira na UFRJ. Concluiu, em 2005, Pós-Doutoramento na Universidade Nova de Lisboa, em Portugal, na área de Musicologia Histórica. [vandafreire@yahoo.com.br](mailto:vandafreire@yahoo.com.br)

\*\*\* Professora UERN (Universidade do Estado do Rio Grande do Norte), formada em Piano e mestre em Música (Musicologia) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. [angelacportela@gmail.com](mailto:angelacportela@gmail.com)

**Palavras-chave:** Música, História da Cultura, Mulher, Salões e Teatros, Séculos XIX e XX.

**Palavras chave descritor:** Mulheres músicas, Rio de Janeiro, Brasil, Séculos XIX e XX, Mulheres compositoras, História e crítica, Atores e atrizes de teatro.

### Resumen

Bajo la perspectiva de la historia de la cultura, se presentan algunos resultados de investigaciones sobre la actuación musical de mujeres en Río de Janeiro a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX. Durante este periodo, se produjeron importantes cambios en los roles femeninos en varios espacios aristocráticos, como los salones de la buena sociedad, espacio que encuentran las familias para presentar públicamente a sus hijas, y los teatros. Los salones son ambientes destinados a la promoción de contactos sociales y políticos, en los que se les permite a las mujeres que actúen musicalmente, sobretodo, como cantoras o pianistas. En los teatros, predomina la actuación de mujeres como actrices y cantoras, rara vez como compositoras, instrumentistas o directoras, situación que fue cambiando gradualmente. A pesar de los constantes conflictos y contradicciones, se encuentra un número significativo de mujeres en música, sea como intérpretes, compositoras o autoras publicadas.

**Palabras clave:** música, historia de la cultura, mujeres, salas y teatros, siglos XIX y XX.

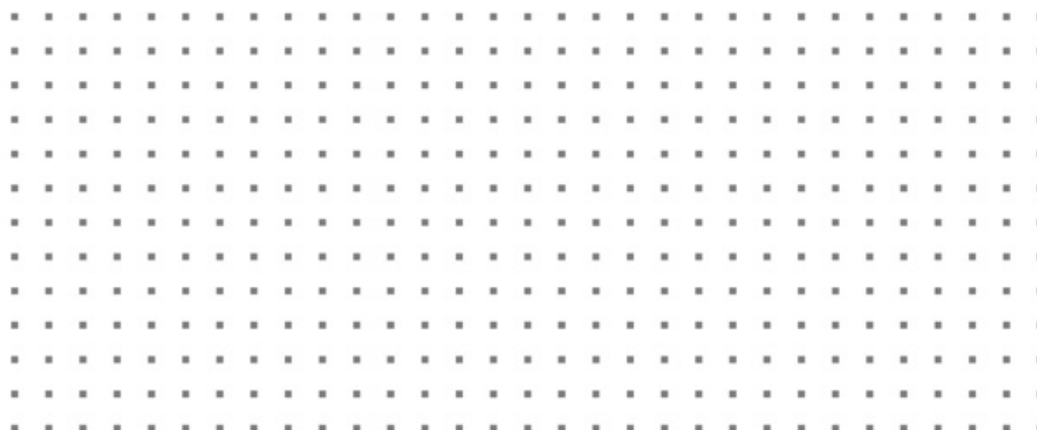
**Palabras clave descriptor:** Mujeres músicas, Río de Janeiro, Brasil, siglos XIX-XX, mujeres compositoras, historia y crítica, actores y actrices de teatro.

### Abstract

This article presents some conclusions from a research made in Universidade Federal do Rio de Janeiro investigating the female musicians' roles in Rio de Janeiro in the end of 19<sup>th</sup> century and the beginning of 20<sup>th</sup> century in a Cultural History perspective. This period is characterized by significant transformations in the feminine roles in theatres and aristocratic salons among other spaces. The salons were used by the families to make social and political contacts while presenting their young daughters to society. There, women could perform as musicians, especially as singers and pianists. In theatre, they were mostly actresses and singers, rarely composers, instrumentalists and conductresses, situation that gradually changed. The research presented here identifies a significant number of female musicians, playing, composing and publishing. Conflicts and contradictions surrounded their acting. In salons, this was ambiguously compromised, but it was explicitly revealed in Rio de Janeiro's theatres at that time.

**Keywords:** Music, Cultural History, Woman, Saloons and Theatres, 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries.

**Key Words Plus:** Women musicians, Rio de Janeiro, Brazil, 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries, Women Composers, History and Criticism, Theater Actors and Actresses.



## INTRODUÇÃO

O presente artigo aborda resultados de pesquisas que tiveram como foco, principal ou secundário, a atuação de mulheres musicistas no Rio de Janeiro, nas últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do século XX.

As duas pesquisas originárias, das quais decorreu o presente artigo, foram “Mulheres Pianistas e Compositoras, nos Salões Aristocráticos do Rio de Janeiro” e “Teatro Musical no Rio de Janeiro – 1870-1930 – Um estudo social”, ambas realizadas na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

O período focalizado por essas pesquisas, 1870-1930, foi marcado por grandes transformações sociais, inclusive nos papéis desempenhados pelas mulheres. Nessa fase, a participação feminina na vida social, muito restrita no período colonial brasileiro e na primeira metade do século XIX, ampliou-se e ganhou contornos novos.

O período colonial brasileiro (1500-1808) teve o patriarcalismo como uma de suas marcantes características e submeteu a mulher a uma situação de subserviência, negando-lhe quaisquer direitos de escolha e de opinião, de se expressar naturalmente, de falar com estranhos, de sair às ruas, etc. As mulheres das classes mais abastadas, até meados do século XIX, viviam em grande isolamento e ócio, inclusive intelectual, mostrando-se, geralmente, impossibilitadas de sustentar conversação com visitantes, tal como atestam viajantes que percorreram o Brasil, à época (Mauro, 1991; Quintaneiro, 1996). Todo o poder decisório era exclusivo dos “chefes de família”. Restava a elas a opção de observar o mundo pelas frestas das janelas.

A Igreja contribuiu também, nesse mesmo período, para o controle do comportamento feminino, fortalecendo, na prática, a ideologia patriarcal e a relação assimétrica de poder já implícita no escravismo (Del Priore, 2006). Por outro lado, as festas religiosas abriam um dos raros espaços de sociabilidade para as mulheres, constituindo um dos raros motivos, principalmente até meados do século XIX, para as mulheres de famílias economicamente mais favorecidas saírem de casa. Elas aproveitavam para desfilar com trajes exuberantes, penteados e ricas jóias, sendo também os escravos ricamente adornados. Era essa ocasião uma oportunidade para elas encontrarem seus parentes, em geral. A ida à igreja representava, assim, uma atividade social importante, mas foi cedendo lugar, ao longo do século XIX, para outras reuniões sociais, como saraus e bailes, acentuando, gradativamente, as transformações de hábitos e valores (Quintaneiro, 1996).

A pesquisa cujos resultados são aqui apresentados focaliza alguns aspectos da atuação musical das mulheres, no Rio de Janeiro, na transição do século XIX para o século XX, com ênfase em dois espaços de fazer musical: os salões aristocráticos e os teatros, em especial no âmbito do teatro musical.

O recorte do período 1870 a 1930 foi feito, em virtude do mesmo apresentar uma intensificação na mudança dos papéis femininos, abrangendo momentos importantes, como o processo de luta pelo direito de voto feminino. Embora houvesse nuances significativas nos papéis que as mulheres desempenhavam, conforme o segmento social a que pertenciam, elas não foram abordadas em plenitude na pesquisa, uma vez que

os espaços focalizados (teatros e salões) não abrangem a diversidade de situações da época. Ou seja: ao abordar os salões da aristocracia, a pesquisa restringiu suas observações, nesse momento, às classes economicamente privilegiadas, enquanto, ao buscar visualizar o papel de mulheres no âmbito teatral, o olhar se ampliou um pouco mais, uma vez que nem sempre as mulheres que atuaram no teatro advinham de famílias mais abastadas.

É curioso observar que são relativamente raros os registros na literatura especializada que revelem participação de mulheres, sobretudo como compositoras e regentes, nos teatros da época. Essa função não era bem aceita para atuação feminina pela sociedade da época, que parecia ver com desconfiança a presença feminina nos palcos. A classe social a que pertenciam as mulheres musicistas que atuaram nos teatros, conforme já mencionado, não era necessariamente a aristocracia, abrangendo espectro social um pouco mais amplo, embora caiba ressaltar que as poucas mulheres sobre as quais encontramos informações sobre sua atuação como compositoras ou regentes nesses espaços eram, na maioria das vezes, “bem nascidas”.

O mapeamento da presença feminina em teatros e salões e o confronto dos papéis que as mulheres e sua música desempenhavam neles foi, assim, uma das tarefas principais da pesquisa aqui relatada, utilizando-se, para isso, da perspectiva da história cultural (Burke, 2005), enfatizando valores sociais subjacentes.

A concepção de história da música proposta por Freire (1994), com prevalência de uma visão de “tempo não-linear”, reconhecendo que vários tempos coexistem em uma mesma sociedade, foi particularmente útil, pois permitiu visualizar, no período delimitado pela pesquisa, significados atuais, residuais e latentes que se entrelaçavam nas atividades musicais e nas músicas das mulheres musicistas que atuaram nos teatros e salões: significados atuais, entendidos como aqueles peculiares ao momento histórico em questão; significados residuais, entendidos como resultantes da re-elaboração de significados originados em outras épocas ou espaços; e significados latentes, entendidos como aqueles que a sociedade ainda não realizou em plenitude (Freire, 1994).

Ao adotarmos esses referenciais teóricos, procuramos não isolar as práticas musicais das mulheres (compositoras, pianistas e regentes), de outras instâncias da sociedade, considerando a música e a mulher musicista como elementos significativos que interagem em uma sociedade dinâmica, na trama de uma cultura plena de contradições e em constante transformação (Burke, 2005; Catroga, 2004).

## PRINCIPAIS TRANSFORMAÇÕES NOS PAPÉIS FEMININOS, AO LONGO DO SÉCULO XIX. BREVE REVISÃO DE LITERATURA

A chegada da família Real Portuguesa no Brasil, em 1808, marcou profundamente a vida social no Rio de Janeiro, atraindo significativo número de estrangeiros para a cidade (Quintaneiro, 1996). Calcula-se que, entre 1807 e 1817, mais de 50.000 pessoas ingressaram no Brasil (Sánchez-Albarnoz, 1977 apud Quintaneiro, 1996).

A elevação do Brasil, da situação de colônia à posição de Reino Unido ao de Portugal e Algarves, que se seguiu à chegada da família Real Portuguesa ao Rio de Janeiro, teve

fortes desdobramentos na sociedade, repercutindo na vida das mulheres. Gradativamente transformou-se o regime de clausura a que as mulheres estavam acostumadas a viver, desde o período colonial. Desenvolveram-se, pouco a pouco, ao longo do século XIX, nas classes mais abastadas, hábitos “elegantes”, o gosto pela música, pelas artes cênicas, o cultivo da vida social, através do teatro lírico, dos salões, etc. A sociabilidade expandia-se e, com ela, o espaço e as formas de atuação das mulheres.

Apesar dessa expansão, uma grande barreira permanecia separando o mundo feminino do masculino, uma vez que as transformações se processavam lentamente. Essas barreiras encontravam apoio nas leis, nos costumes arraigados e até na ciência, segundo as convicções da época. Opiniões de cientistas ajudaram a justificar e fortalecer a idéia de que a mulher deveria se manter restrita ao lar, evitar esforços tanto físicos como mentais, já que eram consideradas mais frágeis, inferiores aos homens. Expô-las à mesma educação dada aos homens poderia prejudicar o exercício de seus deveres como esposa e mãe (Del Priore, 2000). Essa diferença, mantida e acentuada pela educação formal e informal da época, aprofundava a distância entre homens e mulheres, reforçando o isolamento no qual elas viviam.

No decorrer do século XIX, contudo, sobretudo na segunda metade do século, é possível observar modificação gradativa nas normas rígidas às quais a mulher era submetida. A educação feminina se tornou pouco a pouco mais importante e mais diversificada, contribuindo para atrair bons casamentos. As mocinhas das classes abastadas passaram a ter mais acesso à educação sistemática, mesmo que por um curto período de tempo e com currículo diferente daquele oferecido à educação masculina.

O interesse das moças pela música era aprovado e cultivado, sobretudo no que se refere ao piano. Sendo elas proibidas de se desenvolver intelectualmente, já que, além de restrições à educação que recebiam, suas leituras eram severamente fiscalizadas pelos pais e maridos, elas concentravam muito de suas atenções nas atividades artísticas, mostrando-se peritas e devotadas, sobretudo ao piano, quando as posses da família permitiam ter esse instrumento em casa.

O piano era considerado um instrumento doméstico para as famílias que gozavam de boa situação financeira, símbolo do lar e da família reunida. Era também um símbolo de status social para as famílias oitocentistas (Quintaneiro, 1996), fato este que deixa resquícios nos séculos seguintes (séculos XX e XXI).

Apesar das restrições sociais, surgiram na segunda metade do século XIX pianistas, compositoras e regentes. Francisca Gonzaga, mais conhecida como Chiquinha Gonzaga, é um dos raros exemplos de mulher que atuou, no final do século XIX, como compositora e maestrina, apesar do preconceito vigente. Ela rompeu com códigos sociais para poder vivenciar a música profissionalmente. Observamos que, no final do século XIX, a atividade musical era tolerada como lazer, como adorno feminino ou, quando muito, como uma opção profissional através do magistério, mas não era bem vista como uma escolha de profissionalização, sobretudo nas áreas de composição e regência, percebidas como de cunho mais masculino. O ambiente teatral, em especial, era visto com desconfiança.

Apesar das limitações sociais, algumas mulheres no Brasil, assim como Chiquinha Gonzaga, se destacaram neste período de transição do século XIX para o século XX.

Elas conseguiram atuar em funções não ligadas ao lar, adotando, por vezes, posições políticas surpreendentes para o seu tempo. Algumas se tornaram escritoras de jornais e revistas, editando livros, lutando muitas vezes com o intuito de melhorar a condição social da mulher, reivindicando uma educação melhor, direitos iguais aos dos homens, participação na política, etc.

Entre as críticas dessas mulheres que se insurgiram contra os valores da época, são incluídos os romances, por banalizarem e subestimarem a capacidade feminina, o que provavelmente se explica pelo fato desses romances serem escritos por homens, apesar de terem as mulheres como público principal. Os romances e folhetins, estes últimos publicados diariamente nos jornais, reforçavam valores patriarcais antigos, contribuindo para a permanência de muitos desses valores e hábitos, reforçando a visão restritiva da mulher.

As mulheres que conquistaram algum espaço profissional na sociedade contrariaram as normas de conduta feminina da época e sofreram muitos preconceitos e sanções, como foi o caso de Chiquinha Gonzaga (Diniz, 1984). Ela lutou no nível familiar restrito e no ambiente social mais amplo pelo direito de exercer profissionalmente o papel de musicista, mas arcou com um alto preço pela sua ousadia. Por outro lado, as mulheres da aristocracia tiveram uma ampliação de espaço menos conflituosa nos salões, pois neles sua atuação, inclusive como musicistas, fazia parte do “cartão de visita” dos maridos, que valorizavam essa participação delas (Pinho, s.d.; Mauro, 1991).

Observa-se, assim, nessa transição do século XIX para o século XX, um deslocamento do papel da mulher nas famílias mais abastadas, de uma posição quase nula e de confinamento para uma posição de mantenedora do bem estar e do prestígio familiar, sendo mais diretamente envolvidas com o zelo pelos filhos e sua primeira educação, responsáveis pela garantia de um ambiente adequado, como anfitriãs, às necessidades profissionais de seus maridos.

Assim, na intimidade do espaço do lar e da vida doméstica da aristocracia, abriram-se espaços “intermediários” entre o “público e o privado”, nas salas de visitas e nos salões, que recebem familiares, parentes, amigos, pessoas influentes e importantes para o mundo de atuação dos homens (D’Incao, 2000). É nestes espaços que a conduta da mulher das famílias “bem nascidas” será avaliada, pois neles ela deverá mostrar toda sua capacidade de anfitriã, boa educação, amabilidade, simpatia, seus dotes artísticos, etc.

Assim, a presença de novos papéis parece evidenciar-se na transição para o século XX. Sintoma dessas mudanças é o aparecimento, no final do século XIX e nas primeiras décadas dos novecentos, de nomes de pianistas mulheres, gradativamente respeitadas como profissionais, apresentando-se em salas de concerto.

A criação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1908, representa um marco na história do piano nesta cidade, pois nele temos, de forma mais visível e sistemática, a atuação de mulheres concertistas, evidenciando o aprofundamento e a ampliação dos novos papéis femininos esboçados no final do século XIX.

As mulheres, no início do século XX, chegaram ao teatro de concerto pela via do piano, como concertistas, função esta considerada respeitável no início daquele século, sendo, portanto, aceita e prestigiada socialmente. Algumas mulheres já faziam uma

ponte entre o magistério doméstico e o institucional, pois algumas chegaram a lecionar no Imperial Conservatório de Música e no Instituto Nacional de Música (nome que o Imperial Conservatório recebeu após a proclamação da república, em 1899).

Esse alargamento gradativo das possibilidades de atuação musical das mulheres, chegando aos teatros como concertistas, pode ser vislumbrado na citação a seguir:

Nos primeiros anos do século XX, tivemos uma legião de pianistas – em sua maioria mulheres – formados no Brasil, muitos deles indo estudar no exterior. Foi o caso, por exemplo, de Ivone de Geslin (RJ, 1885), que estudou [...] na França, para em seguida retornar ao Brasil; de Alcina Navarro de Andrade, aluna de Alfredo Bevilacqua no Instituto Nacional de Música (nome dado ao Conservatório de Música após a República) e, depois, aluna de Harold Baur, em Paris; de Fanny Guimarães (RJ, 1887), que conquistou prêmios e honrarias na Europa, morrendo jovem, em 1920, no Rio de Janeiro. [...] Os nomes que mais se destacaram nesse grupo são os das pianistas Antonieta Rudge, Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro. (Barros, 1998, p. 40-41).

Por outro lado, em outras funções nos espaços dos teatros, a participação das mulheres ainda era bastante restrita, pois o ambiente teatral, sobretudo o do teatro ligeiro, não era bem visto para mulheres “de família”. Se como pianistas de concerto elas atingem, principalmente a partir do início do século XX, a possibilidade de reconhecimento público, como compositoras e como regentes, ou até mesmo como instrumentistas de outros instrumentos que não o piano elas encontram limites na aceitação social, que identifica essas funções como próprias para homens. Os salões, contudo, constituíram um espaço de atuação mais aceitável para elas, conforme revela a literatura revisada.

## PRESENÇA DA MULHER NOS SALÕES ARISTOCRÁTICOS

Os Salões Aristocráticos eram “espaços dentro de residências luxuosas, cujas famílias, pertencentes à aristocracia, abriam suas salas para receber pessoas da alta sociedade” (Pinho, s.d.; Justi, 1996, p.62). Era comum, no século XIX a realização de reuniões sociais nas casas dos mais abastados para comemorar, festejar ou simplesmente proporcionar momentos de lazer entre amigos e familiares. Essas casas possuíam em suas dependências um grande salão com piano, e bastante espaço para realizações de bailes, saraus, sempre com intuito de entretenimento, mas que também serviam como pretexto para encontros políticos, acordos de negócios, etc. Observa-se a grande popularidade destes saraus entre as classes mais altas, chegando a reunir quinhentos convidados ou mais.

O papel das mulheres passa por uma transformação com o crescimento dessas atividades sociais, principalmente na segunda metade do século XIX, pois elas passavam a desempenhar o papel de anfitriãs, aliado ao de mediadoras de diversas situações. Nestas reuniões, era permitido às mulheres solteiras e casadas o aparecimento perante a sociedade, geralmente com seus melhores trajes, podendo inclusive se apresentar, sobretudo, como pianistas ou cantoras, mostrando assim seus dotes artísticos, sinal de uma educação refinada.



Com este novo papel social, a mulher, a quem agora cabia a arte de receber ou preparar um ambiente de cordialidade e de mediar encontros importantes com sua graça e amabilidades femininas, teve que se adaptar a esta conflitante e contraditória situação, pois os salões, de certa forma, atuavam como espaços de dupla função, articulando reclusão e sociabilidade, o privado e o público.

Importantes famílias aristocráticas abriam suas portas para amigos e convidados, oferecendo saraus com orquestras, espaço para dança, concertos com pianistas, cantores famosos. Dentre os anfitriões nobres, encontram-se o conde D'Eu e a princesa Isabel (da Família Real Brasileira), que desempenharam importante papel como promotores de grandes bailes e partidas musicais no Rio de Janeiro.

Os salões funcionavam como uma grande vitrine para muitos pianistas e compositores e ajudaram a intensificar o movimento comercial em torno da edição e venda de transcrições, arranjos e reduções para piano, canto e piano e pequenos conjuntos. Esta movimentação pôde ser constatada, ao longo da pesquisa, pela grande quantidade de anúncios de venda das referidas publicações nos periódicos da época (alguns especialmente direcionados para o público feminino), bem como através de exemplares remanescentes, encontrados nos arquivos do Rio de Janeiro.

Nos salões, quem tocava era a clientela destes profissionais de ensino, ou pianistas já consagrados –geralmente homens– convidados pelo dono da casa. Estes alternavam o piano com as ‘moças da casa’, amadoras, que aproveitavam para exibir seus dotes pianísticos com finalidade de arranjar um bom casamento. Era ‘chic’ ter uma filha pianista, não profissional, evidentemente. Aliás, essa mistura de profissionais e amadores era uma das características da atividade musical dos salões cariocas. (Justi, 1996, p. 67).

O piano tornou-se um importante adorno para a educação feminina, pois passou a ser uma das muitas habilidades (como falar francês, costurar, bordar, ter boas maneiras, etc.) que uma boa moça devia ter para conseguir bom casamento. Além disso, em virtude do sucesso dos salões, a prática das aulas particulares de música (principalmente o piano) estava crescendo muito nas últimas décadas do século XIX, o que pode ser constatado através da presença de anúncios em jornais e periódicos da época, nos quais mulheres se oferecem para ensinar música, francês e outras disciplinas, como ilustram os dois anúncios a seguir:

Uma professora ensinando portuguez, francez, geographia, historia, arithmetica e piano, deseja encontrar uma casa de família como externa ou interna, com a condição de leccionar fora, tanto na cidade como em arrebaldes; para informações na travessa de S. Francisco de Paula n.8. (Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, Anno 68, N.182, terça-feira, 01 de julho de 1890, p. 3).

Leciona-se piano em collegios e casas particulares, tres lições por semana, por commo-do preço, garanttindo-se o ensino; na rua do Livramento n.139. (Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, Anno 68, N.182, Sabbado 19 de Julho de 1890, p. 5)

Através das aulas particulares, muitas mulheres se fizeram professoras, tendo assim suas primeiras oportunidades como profissionais (função esta admitida com mais



facilidade, porque o magistério sempre foi visto como um desdobramento do papel de mãe). Eram também requisitadas como pianistas e cantoras nos saraus, sendo não raro se verem as filhas dos grandes senhores se apresentando em meio a uma grande plateia, no ambiente doméstico, sendo elogiadas por suas habilidades musicais. A própria princesa Isabel, filha do Imperador, tocava piano em suas reuniões, o que evidencia que era comum a apresentação em público de figuras femininas. Pinho (1946) menciona esse fato, citando o diário de André Rebouças, que passou por concertos e bailes no Paço Isabel:

Cumprir mencionar uma peça a quatro mãos, tocada pela Princesa Imperial, acompanhada pela Taunay, sobre motivos da 'Muette de Portici', d'Auber, de que é apaixonado o Príncipe, que comemorou ter-se feito uma revolução na Bélgica, cantando esta música.... (Pinho, 1946, p.133).

Autores que se dedicaram a analisar cartas e romances da época (Pinho, s.d., Tinhorão, 2000) atestam essa modalidade de presença feminina nos salões. Por outro lado, a exposição em teatros ou outros palcos externos ao lar era alvo de grande preconceito, perceptível na forma como, muitas vezes, aparecem na imprensa comentários sobre as atrizes e cantoras.

Os salões processaram grandes movimentos de circularidade cultural (Bahktin, apud Ginzburg, 1989), na medida em que sintetizavam diversos gêneros musicais que eram executados por músicos que permeavam vários espaços. As valsas, polcas, quadrilhas, modinhas, etc. eram ouvidas no mesmo ambiente, tornando-o assim um espaço de extrema riqueza musical e gerando sínteses diversas. Os músicos que se apresentavam nos salões aristocráticos com frequência eram também os requisitados nos teatros, dentre outros possíveis espaços de atuação artística.

O grande sucesso da ópera na época influenciava o repertório ouvido nos salões, por isso todos queriam adquirir as partituras de sua árias preferidas ou cantar como os cantores do momento. As modinhas, canções tradicionais, passavam a incorporar várias características das óperas, cuja presença era bastante intensa nos teatros da cidade.

O piano passa a servir, também, de repetidor do repertório tocado dentro do grande ambiente da ópera, agora nos salões. Todo o 'ritual' consolidado na ópera é, então, repetido e potencializado nas residências (Freire, 1994).

As óperas mais populares que eram levadas no teatro, faziam lotar as lojas de música de reduções para piano a duas, a quatro, a oito mãos, e também, embora menos, para piano e outros instrumentos, como por exemplo a flauta. (Justi, 1996, p.36).

Desta forma, podemos observar, não só a pluralidade de eventos sociais e culturais a que os Salões davam ensejo, como também constatar que, apesar de seu declínio com o advento da República (1889), a forte tradição residual os manteve entre as famílias das camadas mais privilegiadas da sociedade brasileira, com reflexos no século XX, sobretudo nas primeiras décadas.

O papel da mulher musicista nos salões aristocráticos precisa ser mais investigado. Com nosso levantamento de dados primários, feito apenas na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, pudemos constatar o vasto material ainda inexplorado, surpreendendone face à pouca informação disponível sobre mulheres musicistas no período abordado (1870 a 1910). Catalogamos 332 obras compostas por mulheres, sendo 99 do Catálogo Império, 136 do Catálogo Piano e 97 do Catálogo Canto e Piano.

Notamos que a grande maioria das obras catalogadas são impressas por editoras respeitadas da época, como Narcizo e Arthur Napoleão, Manuel Antônio Guimarães, Buschmann & Guimarães, Izidoro Bevilacqua, Viuva Canongia e Irmãos Vitale, permitindo supor um caráter profissional ou semi-profissional das práticas dessas mulheres e uma possível aceitação de suas músicas no mercado. A predominância de obras impressas, editadas por editoras conceituadas, constitui evidência que merece análise mais aprofundada em futuras pesquisas. (Portela, 2005).

Foram encontrados nomes de importantes compositoras e pianistas da época, como Louise Leonardo, Eleonore Dorgeau, Ernestina India do Brasil, Francisca Gonzaga, Cândida Augusta Teixeira de Mello, e outras, além de uma grande diversidade de gêneros musicais compostos por elas, como valsas, polcas, romances, tangos, canções, modinhas, suítes, schottisch dentre outros, totalizando cinquenta gêneros musicais distintos. Quanto às compositoras, foram catalogadas 106 compositoras, sendo 48 localizadas no Catálogo Império, 36 no Catálogo Piano e 22 no Catálogo Canto e Piano.

Pudemos observar nas obras de Eleonore Dorgeau e Louise Leonardo, através de leituras analíticas de duas peças para canto e piano, uma interessante oposição de posturas diante do amor, contrastando o ideal romântico do imaginário feminino, sob qual a mulher se encontrava imersa, com novas visões que a floravam.

Na peça “Lundu”, de Eleonore Dorgeau, o amor romântico apresenta-se como algo obsoleto e ultrapassado, frente às mudanças sociais e em relação aos novos padrões de comportamento feminino que emergiam à época. A música brejeira contribui para construir essa característica satírica.

Neste lundu (...), ressaltou à nossa percepção a presença de elementos de caráter satírico, expresso em um discurso crítico à mudança de costumes femininos. Ritmicamente, a peça mantém uma certa regularidade, sempre em compasso 2/4. Possui melodia e acompanhamento simples, na tonalidade de sol maior, sem modulações, apresentando notas repetidas, algumas vezes entremeadas com pausas. Trata-se de uma peça estrófica, ou seja, a música preenche a primeira estrofe (...) e é repetida sem alterações (...). Desta forma, a peça ganha leveza, quase lembrando uma brincadeira ou uma cantiga de roda [característica comum aos lundus]. Letra e música se interligam apenas por este tom de brincadeira. Não dispomos de dados a respeito da composição (se foi composta para a letra ou vice-versa) e sobre as práticas utilizadas na interpretação, à época. (Portela, 2005, p.56).

Contrastando em vários aspectos musicais e ideológicos, na peça “Hontem”, de Louise Leonardo, o amor é tratado como algo sublime, um sonho distante, recatado, associado à vida, à esperança e à felicidade.

Na peça "Hontem", de Louise Leonardo, percebemos um tratamento elaborado dado à melodia e ao acompanhamento, assemelhando-se, por vezes, a uma ária de ópera, utilizando-se de recursos virtuosísticos, tais como: oitavas, arpejos, trêmolos, acordes e cadências, a fim de realçar o clima dramático que envolve a peça. Além da dramaticidade presente na música, a letra revela-se lírica e nostálgica, envolvendo a temática da sublimação do amor. (Portela, 2005, p.64).

Embora os comentários acima, sobre as duas peças, estejam voltados para o comportamento feminino, é importante reconhecer que a ótica masculina também está presente, uma vez que os textos são de poetas homens. Contudo, as músicas feitas sobre essas poesias por mulheres revelam os conflitos e contradições presentes no ideário da época, repercutindo nos comportamentos masculinos e femininos e na relação afetivas entre eles.

Apesar de os comportamentos de homens e mulheres serem interligados, as particularidades se fazem presentes, como se constata através da existência de periódicos dedicados especificamente ao público feminino, nos quais atuam mulheres como escritoras e colunistas. Essas observações puderam ser constatadas, na pesquisa, através de diversos periódicos, tais como "O Beijo: Publicação Semanal de Modinhas, Recitativos, Lundus e Poesias Diversas, dedicadas ao Bello Sexo" (Rio de Janeiro: Typ. Economica, 1881), "Jornal do Commercio" (Rio de Janeiro: 1890) e "Echo das Damas" (Propriedades de Amélia Carolina da Silva & Com. Rio de Janeiro: 1880).

Os dados acima apresentados revelam aspectos contrastantes da atuação de mulheres como musicistas, no período abordado, refletindo os conflitos sociais e ideológicos que elas vivenciavam. A presença feminina no mundo da música é praticamente ignorada pela literatura da área, no Brasil.

## PRESENÇA DA MULHER NOS TEATROS CARIOCAS (FINAL DO SÉCULO XIX E PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX)

A presença da mulher nos teatros cariocas, em particular no teatro considerado "ligeiro", é rara, quando se trata do exercício de funções como a de compositora, maestrina, ou mesmo como instrumentista profissional. Como atrizes e como cantoras essa presença é intensa, no período estudado, mas nem sempre revestida de prestígio social.

Os teatros, segundo Del Priore (2006), foram, entre outros aspectos, espaços que possibilitaram namoros à distância, facilitando a comunicação dissimulada entre homens e mulheres, através de códigos de olhares, viabilizando um diálogo mudo entre os apaixonados. A atuação profissional de mulheres nos teatros não contava, contudo, com a mesma facilidade, uma vez que a sociedade aprovava apenas a exposição velada delas, não a exposição explícita que delas seria exigida, caso se apresentassem como musicistas.

Como concertistas, elas começaram a aparecer aos poucos, no final do século XIX, como é o caso de Antonietta Rudge, em São Paulo, que começou a se apresentar em

espaços públicos profissionais, como a Sala Levy, desde os sete anos de idade, em 1893. Outros nomes, como o de Luiza Leonardo, também no século XIX, e Dinorah de Carvalho, já no século XX, também podem ser citados.

No mundo do teatro de ópera, encontramos, em meados do século XIX, referência a um único nome, o nome da Condessa Rafaela Rozwadowska, compositora da ópera “Os Dois Amores”, que estreou no Teatro Lírico Fluminenses (Provisório), em 1861. Apesar disso, seu nome não aparece como verbete na Enciclopédia Da Música Brasileira (1998).

Por outro lado, nesse mesmo período, são abundantes os nomes de cantoras e atrizes que obtiveram fama, como Augusta Candiani, Clara Delmastro, Rosina Stoltz, Gabriela Montani e outras. Essas atrizes e cantoras, muitas vezes, eram vistas com desconfiança, sendo que a aceitação social parece ter sido mais fácil para as artistas estrangeiras, que para as brasileiras. Segundo Leite:

É preciso observar que já naquele tempo [meados do século XIX] a alta sociedade orgulhava-se de oferecer às vedetes estrangeiras as homenagens que eram negadas às brasileiras (...). Esse preconceito nos leva a encontrar a Candiani, italiana, prima-dona da ópera, nas boas graças de toda a nobreza, além de ídolo dos jovens, chegando mesmo a ser comadre do Imperador, padrinho de sua filha de nome Brasileira (...). (1965, p. 18, 19)

Essa relação de prestígio ou de maior proximidade junto às camadas mais aquinhadas da sociedade transparece na trajetória de Augusta Candiani, que, segundo Starck (2004), depois de uma vida de grande sucesso no teatro, terminou seus dias em uma casa doada pelo Imperador D. Pedro II, vivendo também de uma pensão doada por ele, benefícios esses que a cantora perdeu com a proclamação da República, em 1889, três meses antes de sua morte. Quanto a Gabriella Montani, que pertenceu, segundo Silva (1938), ao prestigiado elenco do Theatro Apollo, destacou-se no teatro ligeiro e era de “origem fidalga”, o que contribui para evidenciar que a origem social dessas cantoras era, por vezes, nas classes mais abastadas.

Assim como nos casos de Candiani e Montani, atuando tanto na ópera, como na opereta e demais gêneros do teatro ligeiro, como revistas e mágicas, são muitos os nomes encontráveis de cantoras e atrizes, mas pouquíssimos nomes foram localizados, quando se trata de buscar mulheres compositoras, intérpretes e regentes.

Duas raridades são os nomes de Francisca Gonzaga, mais conhecida como Chiquinha Gonzaga, e o de Luiza Leonardo.

Esta última, nascida em 1859, era afilhada do imperador D. Pedro II e estudou na França, chegando a obter o primeiro prêmio de piano no Conservatório de Paris, em 1879. Apresentou-se, também em Paris, em diversos concertos, inclusive com composições suas. Atuou também como escritora, sendo autora do romance *Gazel*, publicado na *Gazeta da Tarde*, no Rio de Janeiro, em 1881, na forma de folhetins. No Rio de Janeiro, atuou em numerosos concertos, mas, a partir de 1885, passou a dedicar-se à carreira de atriz. Transferiu-se mais tarde para Salvador, tendo passado a dedicar-se ao magistério de piano e canto, tarefa esta que inúmeras vezes serviu às mulheres que precisavam começar a trabalhar. Escreveu diversas valsas, tangos e havaneiras para o

teatro de revista, fato raro na época, e teve composições editadas como peças de salão, algumas delas encontráveis na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. É curioso observar que o nome de Luiza Leonardo e sua produção musical, sobretudo para o teatro, são praticamente omitidos pela literatura sobre história da música brasileira, embora seja referida em um verbete da Enciclopédia Brasileira Da Música (1998).

A trajetória de Luiza Leonardo revela uma personagem insubordinada às convenções de sua época, procurando abrir espaço em áreas quase que restritas só aos homens, mas, ao mesmo tempo, revela a retração dela à atividade profissional no âmbito doméstico, no final de sua trajetória, talvez em decorrência do desgaste decorrente da exposição pública.

Francisca Gonzaga não nasceu em ambiente aristocrático, mas também não enfrentou carência. Ela lutou contra a família e contra o preconceito social para atuar como compositora de música para teatro e como regente (Diniz, 1984). Chegou a ter, no início de sua carreira, uma peça rejeitada por todos os empresários, em um ambiente, como o do teatro, no qual a competência parecia exclusividade masculina. Ela não desistiu, e perseguiu, apesar das dificuldades, o objetivo de atuar no teatro, tendo escrito música para operetas, mágicas e revistas, além de outros gêneros musicais (como marchas carnavalescas), e estreou suas peças no Brasil e em Portugal, alcançando grande sucesso, após frustrações iniciais. Compôs música para piano, além de música para orquestra, destinada ao teatro ligeiro, e teve diversas peças de salão editadas, muitas delas oriundas de suas composições para o teatro ligeiro, sobretudo para mágicas e revistas (Diniz, 1984; Freire, 2009).

A vida de Chiquinha Gonzaga teve inúmeros aspectos de rebeldia e de luta por direitos de mulheres e de artistas, bem como de luta pela libertação de escravos e pela proclamação da república. Sua atuação na criação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais é conhecida. Em 1885, segundo a Enciclopédia Da Música Brasileira (1998), ela se tornou a primeira mulher a dirigir uma orquestra, no Brasil, tendo regido os músicos do teatro e a banda militar. Regeu também, segundo a mesma enciclopédia, um concerto de cem violões, em 1887, no Teatro São Pedro de Alcântara.

A qualidade de suas composições para o teatro musical, sobretudo para revistas e mágicas, pôde ser atestada, pela pesquisa (Freire *et alii*, 2009), através dos periódicos da época, que elogiam a qualidade de sua produção, como no trecho abaixo, extraído do Jornal do Brasil de 19 de novembro de 1892, em comentário à mágica "A Bicha de Sete Cabeças". O jornal comenta que os ingressos se esgotaram e que o cenário é maravilhoso. Embora a crítica desse periódico faça várias restrições à peça, afirma que

A música foi muito bem escolhida e em geral bonita. Tem mesmo alguns trechos dos que agradam fatalmente, entre eles (...) o tango do segundo ato e o dueto dos grilos que Delorme e Mesquita cantam muito afinadamente e com bastante graça. (...). (Freire *et alii*, 2009).

A análise de músicas compostas por Chiquinha Gonzaga para o teatro musical também revelou uma escrita musical interessante e consistente, com bom domínio orquestral, utilizando a música, com destreza, como recurso integrante do drama.

O empenho de Chiquinha em abrir espaço para sua atuação profissional, sobrevivendo da música para teatro, teve o preço do desprezo de muitos, em sua época. O piano foi também para ela um meio de sobrevivência, assim como para Luísa Leonardo, ora através de aulas particulares, ora atuando, em festas, como pianista.

A carência de registros significativos de nomes de mulheres ligados ao teatro, atuando como instrumentistas, compositoras ou regentes, parece evidenciar, além da raridade da presença feminina no meio teatral, o pouco valor dado a elas, nem sempre consideradas merecedoras de referência.

A origem social elevada e os estudos no exterior parecem, contudo, facilitar, em alguns casos, a aceitação feminina nos teatros, como profissional. Assim como no caso de Luísa Leonardo, Dinorah de Carvalho, nascida em 1895, segundo Carvalho (2001), também estudou piano em Paris, após estudar no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. De volta ao Brasil, na década de 1920, ela se apresentou como concertista e enveredou pela composição, sobretudo de canções. Ainda segundo Carvalho, ela dirigiu, na década de 1930, a Orquestra Feminina de São Paulo (primeira orquestra no gênero, na América Latina), sendo, assim, a primeira mulher a dirigir uma orquestra desse tipo no Brasil. De qualquer forma, no final de sua trajetória, Dinorah também, como Luísa Leonardo, se dedicou mais ao magistério de piano, no âmbito doméstico.

A luta das mulheres que atuaram no teatro foi muito mais árdua e explícita que a das mulheres que abriram espaço, silenciosamente, nos salões, que contaram, para isso, com menor resistência social, ou, até mesmo, com apoio das próprias famílias.

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

## CONCLUSÕES

As pesquisas aqui relatadas levantaram número significativo de informações primárias que revelaram um número maior de mulheres atuando nos salões, do que se supunha, a princípio. Nos teatros, desde a segunda o final do século XIX, a presença delas é gradativamente registrada, mas é mais restrita que nos salões (exceto como atrizes, em que são freqüentes, e, em menor proporção, nos salões de concerto). Como pianistas de concerto profissionais, elas terminaram, no final do século XIX, por conseguir, aos poucos, legitimidade e reconhecimento, talvez porque a importância social dada à música de concerto facilitasse a aceitação da presença feminina, ainda que esse reconhecimento pareça relativamente menor que aquele dado aos homens.

Percebemos que, muito embora as mulheres atuassem como exímias pianistas, compusessem obras significativas e editassem suas obras através de importantes editoras da época, suas práticas musicais ainda assim eram consideradas amadoras ou

“menores”, refletindo os preconceitos e as contradições que as envolviam na sociedade da época.

Com base na análise de partituras de compositoras deste período, na análise de periódicos da época e levantamento de dados em fontes primárias (Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro) que propiciaram a elaboração de um catálogo de compositoras e suas obras (Portela, 2005), constatou-se que as práticas femininas deste período foram intensas e que estas compositoras efetivamente existiram em número significativo, merecendo novos estudos a respeito. É interessante observar que o número de 106 mulheres compositoras catalogadas por Portela (2005) é superior ao número de 52 mulheres escritoras, nascidas até 1860, catalogadas por Vasconcellos (2003), embora caiba observar que os marcos temporais dos dois catálogos não são totalmente coincidentes.

Ao buscar a presença feminina no mundo profissional da música nos teatros, praticamente um único nome sobressaiu significativamente: o de Francisca Gonzaga. Ela conseguiu, apesar das fortes restrições sociais da época, atuar como compositora e como regente nos teatros do Rio de Janeiro e de Lisboa, alcançando sucesso e fama, mas arcando, paralelamente, com o desprezo de muitos. A trajetória de Luiza Leonardo, outra mulher que conquistou espaço no teatro, diferiu da de Chiquinha Gonzaga, talvez porque gozasse da situação de afilhada do Imperador, ou por ter estudado na Europa, iniciando sua carreira no mundo da música de concerto, mas, ao final, recuou sua atuação para o ambiente doméstico, através de aulas particulares de piano. Ainda no ambiente teatral, uma atuação diferenciada, mais prestigiada, foi a das mulheres que passaram a participar, nesses espaços, como concertistas. Várias delas estudaram no exterior ou eram de origem social mais elevada, o que talvez tenha contribuído para sua aceitação e valorização, como profissionais.

De qualquer forma, a entrada da mulher para o mundo profissional da música, sobretudo em espaços totalmente públicos, como os teatros, foi conflituosa. Os salões, como espaços intermediários entre o privado e o público, não apresentaram tantas restrições à atuação delas, até mesmo porque essa atuação era conveniente para os maridos.

Essa expansão de possibilidades e de papéis não se fez sem resistência. As contradições subjacentes a esses papéis e ao processo de transformação dos mesmos se fizeram evidentes nas pesquisas. A pesquisa permitiu perceber que, nos salões, elas exerceram papéis contraditórios, como submissas esposas, ali destinadas a contribuir para o bem estar e sucesso de seus esposos, mas também alçando vôos de liberdade que o convívio social mais aberto começava a lhes permitir. Paralelamente, a profissionalização delas como musicistas, se deu com melhor aceitação no âmbito da música de concerto, na atuação delas como intérpretes. Como compositoras ou regentes, ofícios que pressupõem ação decisória ou ação de comando mais evidentes, a aceitação das mulheres foi mais difícil, sobretudo no que tange ao âmbito do teatro ligeiro, cuja valorização também é mais difícil, em virtude de preconceitos diversos quanto a esse gênero teatral.

Observamos como significados residuais presentes nesse processo, valores de inferioridade e de submissão a que a mulher desse período encontrava-se ainda presa, vivenciados desde o período colonial, mas ainda presentes, muitas vezes, no início do



século XX. Apesar dos significados se transformarem, esses resquícios estavam presentes em todos os segmentos e manifestações da sociedade, tais como na literatura, nos jornais, na moda e nas regras de comportamento, em geral, inclusive no que concerne à atuação musical das mulheres.

Simultaneamente, no entanto, identificamos a elaboração de novos significados ou significados atuais (Freire, 1994), pois a mulher das classes mais abastadas já experimentava uma nova situação e uma nova perspectiva de si mesma, decorrente da necessidade de que se recolocasse como boa anfitriã, mediadora de relações, “anjo do lar” e até mesmo como musicista. Paralelamente, identificamos novos significados e novos papéis, conquistados de forma muito mais árdua, no meio teatral, revelando que era mais fácil à sociedade aceitar a ambigüidade de papéis femininos nos salões, do que absorver a transição explícita delas para a profissionalização no meio teatral.

Finalmente, e também de forma concomitante, identificamos significados latentes (Freire, 1994), presentes no ideário de muitas mulheres da época, pois a mulher almejava direitos de igualdade perante os homens, publicando suas idéias em jornais e revistas, discutindo-as em público, mudando seu modo de trajar-se, assumindo a escolha das próprias leituras e, por fim, lutando pela sua incipiente liberdade, que só iria efetivamente se afirmar no decorrer do século XX.

Consideramos que cabe reavaliar a participação feminina na história da música brasileira, pois a presença da mulher não foi ainda suficientemente analisada nessa história, sendo muitos nomes omitidos por uma historiografia que sempre valorizou mais a figura masculina. Caberia, também, compará-la à atuação feminina em outros países da América Latina, visualizando, assim, o fenômeno em âmbito mais amplo.

Por fim, acreditamos que há outros pontos que devem ser explorados em pesquisas futuras, como a educação musical feminina, em aulas particulares e nas escolas de música do Rio de Janeiro, no final do século XIX e início do século XX, pois a literatura consultada indica que, com o sucesso dos salões, a procura por aulas de piano e canto se intensificou nesse período.

Futuros trabalhos poderão se aprofundar nesse assunto e analisar, com mais detalhes, como se davam estas práticas, ressaltando a importância do ingresso de mulheres de famílias mais abastadas no mercado de trabalho como professoras de música, com uma carreira que foi, ao que parece, bem aceita pela sociedade e garantiu o sustento de muitas mulheres que precisavam trabalhar. A aceitação da mulher professora, ao contrário da mulher artista, provavelmente decorre de uma identificação do papel da mestra com o de mãe, fato este que a literatura especializada parece sugerir.

Essa dualidade de enfoques contraditórios à mulher, dada pela sociedade da época, pareceu particularmente rica aos interesses da pesquisa. Ou seja, observamos papéis e significados diferentes sobrepostos, muitas vezes contraditórios e conflituosos entre si, revelando que, apesar da forte vinculação das mulheres com a música, desde o período colonial brasileiro, ela representava um papel ornamental e amadorístico perante os olhares da sociedade, servindo de reforço à visão submissa da mulher, restrita ao lar. A abertura para espaços públicos e para o desempenho de papéis profissionais não se deu sem luta e sofrimento, merecendo análises mais aprofundadas.

## REFERÊNCIAS

- Almeida, Maria Luíza Lage. *Um Presente Para a Imperatriz: O Álbum de Maria Cândida de Sepulveda e Silva. Dissertação de Mestrado em Música*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Instituto Villa-Lobos, 1998.
- Araújo, Rosa M. Barboza de. *A Vocação do Prazer: A Cidade e a Família no Rio de Janeiro Republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993 apud Moraes, Maria Arisnete Câmara de. *Leituras de Mulheres no Século XIX*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- Baroncelli, Nilcéia Cleide da Silva. *Mulheres Compositoras*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1987.
- Barros, Guilherme Antônio Sauerbroum de. *O Pianista Brasileiro: Do Mito do Virtuoso à Realidade do Intérprete. Dissertação de Mestrado em Música*. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Escola de Música, 1998.
- Burke, Peter. Comp. *O que é História Cultural*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.
- Carvalho, Flávio. *Canções de Dinorá de Carvalho – uma análise interpretativa*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2001.
- Clément, Catherine. *A Ópera ou a Derrota das Mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- D’Incao, Maria Ângela. *Mulher e Família Burguesa (223-240)*. In: Priore, Mary Del. *História das Mulheres no Brasil*. Campinas / São Paulo: Editora Contexto, 2000.
- Diniz, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: Uma História de Vida*. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1984.
- Enciclopédia Da Música Brasileira: Popular, Erudita E Folclórica. 2a. Edição. São Paulo: Arte Editora, 1998.
- Faria, Paulo Rogério Campos de. *Pianismo de Concerto no Rio de Janeiro do século XIX. Dissertação de Mestrado em Música*, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Escola de Música, 1996.
- Fonseca, Anna Cristina Cardozo da. *História Social do Piano - Nacionalismo/Modernismo Rio de Janeiro – 1808/1922. Dissertação de Mestrado em Música*, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Escola de Música, 1996.
- Freire, Vanda L. Bellard. *Educação Musical no Brasil: Tradição e Inovação: o Bacharelado*. In: Encontro Da Abem, III, 1994, Salvador. Anais... Salvador: Associação Brasileira de Educação Musical, 1994.
- Freire, Vanda L. Bellard. *A História da Música em Questão: Uma reflexão Metodológica*. In: *Fundamentos da Educação Musical*. Porto Alegre: Associação Brasileira de Educação Musical/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994.
- Freire, Vanda L. Bellard. “Óperas e Mágicas em Teatros e Salões no Rio de Janeiro - Final do Século XIX e Início do Século XX”. *Latin American Music Review*. Austin, Texas, v. 25, núm. 1 (2004): 100 - 115.
- Freire, Vanda L. Bellard. *Óperas e Mágicas em Teatros e Salões do Rio de Janeiro e de Lisboa*. Anais do XVI Congresso Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Rio de Janeiro, 2005.
- Freire, Vanda L. Bellard. *A Mágica, segundo Periódicos e Produtores Teatrais - Rio de Janeiro e Lisboa, 1870-1930*. Anais do XVII Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Brasília, 2006.
- Freire, Vanda L. Bellard. *A Mágica nos Teatros Cariocas, segundo a Visão da Imprensa (1880-1920)*. Anais do XVIII Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). São Paulo, 2007.
- Freire, Vanda L. Bellard; Conceição, Renata Constantino; Paula, Fabio Pereira de e Silva Júnior, Nilton Soares da. *A produção de Mágicas de Chiquinha Gonzaga – Rio de Janeiro e Lisboa, 1870-1930*. Anais do XX Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Curitiba, 2009.
- Gebara, Y. *Rompendo O Silêncio*. Petrópolis: Vozes, 2000; apud Muraro, Rose Marie & Boff, Leonardo. *Feminino e Masculino: Uma Nova Consciência Para o Encontro das Diferenças*. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2002.

- Ginzburg, Carlo. *O Queijo e os Vermes; O Cotidiano e As Idéias de um Moleiro Perseguido Pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- Góes, Maria Conceição Pinho de. *A Formação da Classe Trabalhadora: Movimento Anarquista no Rio de Janeiro, 1888-1911*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor LTDA, 1988.
- Hanna, Judith Lynne. *Dança, Sexo e Gênero: Signos de identidade, dominação, desafio e desejo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda., 1999.
- Justi, Lília do Amaral. *A Prática da Música de Câmara com Piano no Rio de Janeiro (1850 a 1925). Dissertação de Mestrado em Música*, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Escola de Música, 1996.
- Leite, Luiza Barreto. *A Mulher no Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Espetáculo, 1965.
- Lobato, Josefina Pimenta. *Amor, Desejo e Escolha*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.
- Mauro, Frederic. *O Brasil no Tempo de D. Pedro II: 1831-1889*. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1991.
- Morais, Maria Arisnete Câmara de. *Leituras de Mulheres no Século XIX*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- Muraro, Rose Marie & BOFF, Leonardo. *Feminino e Masculino: Uma Nova Consciência Para o Encontro das Diferenças*. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2002.
- Pinho, Wanderley. *Salões e Damas do Segundo Reinado*. São Paulo: Livraria Martins Editora, [s.d.].
- Priore, Mary Del. *História do Amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2006.
- Priore, Mary Del. Comp. *História da Criança no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 1998.
- Priore, Mary Del. Comp. *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2000.
- Quintaneiro, Tânia. *Retratos de Mulher: A Brasileira Vista por Viajeiros Ingleses e Norte-Americanos Durante o Século XIX*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1995.
- Ribeiro, Luis Filipe. *Mulheres de Papel: Um Estudo do Imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense (EDUFF), 1996.
- Rocha, Eli Maria. *Nós, As Mulheres: notícia sobre as compositoras brasileiras*. Rio de Janeiro, RJ: Rabaço Editora e Impressora Ltda., 1986.
- Silva, Lafayette. *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.
- Stark, Andréa Carvalho. *Augusta Candiani: história e memória de uma cantora-atriz no Brasil (1844-1880)*. Mestrado em Teatro e Cultura - História e historiografia do teatro brasileiro. Escola de Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Brasil. Ano de Obtenção: 2004.
- Telles, Norma. *Escritoras, Escritas e Escrituras*. (401-442). In: Priore, Mary Del. *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2000.
- Tinhorão, José Ramos. *A Música Popular no Romance Brasileiro*. Vol. I: Século xviii e Século XIX. São Paulo: Editora 34, 2000.
- Vasconcelos, Eliane. *Uma arqueologia da autoria feminina no Brasil*. In: Sussekind, Flora, Dias, Tânia e Azevedo, Carlitos. *Vozes Femininas: gênero, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras / Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.
- Velloso, Mônica Pimenta. *As Tradições Populares na Belle Époque Carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) / Instituto Nacional do Folclore, 1988.

#### Cómo citar este artículo:

Bellard Freire, Vanda Lima y H. Portella, Angela Celis. "Mulheres pianistas e compositoras, em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930)". *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 5 (2), 61-78, 2010.