



SEÇÃO: DOSSIÊ MULHERES INTELLECTUAIS: PRÁTICAS CULTURAIS DE MEDIAÇÃO

Onde está ela? música e (in)visibilidades femininas nas páginas d'A Estação (Rio de Janeiro, 1879-1904)¹

Onde está ela? music and feminine (in)visibilities in the magazine A Estação (Rio de Janeiro, 1879-1904)

Onde está ela? música e (in)visibilidades femeninas en la revista A Estación (Rio de Janeiro, 1879-1904)

Avelino Romero Pereira²

orcid.org/0000-0001-7712-5862
romeroavelino@yahoo.com.br

Recebido em: 27 fev. 2021.

Aprovado em: 31 jul. 2021.

Publicado em: 17 nov. 2021.

Resumo: O estudo parte da análise de duas polcas publicadas como suplementos musicais da revista *A Estação* (Rio de Janeiro, 1879-1904), uma por um compositor de renome e outra anônima, base para se especular sobre a possível autoria feminina por trás do anonimato. A música como objeto e como tema é contextualizada na própria revista, em diálogo com artigos e narrativas e com a linguagem visual da mesma. Partindo-se do conceito de *imagéité* proposto por Jacques Rancière, discute-se a articulação entre o visível e o legível, ao que se soma o audível, tendo em conta as 29 composições ali publicadas. Em seguida aborda-se o tema das visibilidades femininas, entendidas a partir das representações de figuras de mulheres nas capas de algumas das partituras e da exposição pública das compositoras de sete músicas. Discute-se também a invisibilização posterior dessas mulheres, tomando-se por base a crítica feminista à musicologia tradicional, que hiperdimensiona o repertório "sério" em detrimento das danças de salão.

Palavras-chave: Música. Visibilidade. Imprensa Feminina.

Abstract: This investigation analyzes two polkas published in the magazine *A Estação* (Rio de Janeiro, 1879-1904) as musical supplements; one of them was attributed to a recognized composer, while the other remained anonymous, which opens up to speculations on its possible female authorship. Music is contextualized throughout the magazine itself as both an object and a theme over dialogues with articles, narratives and its visual language. Using the concept of *imagéité* as suggested by Jacques Rancière, our goal is to approach the intersection between the visible, the legible, and the audible layers in 29 compositions issued in the said magazine. The topic of female visibilities is addressed as well, and how they can be understood through women figures on the covers of musical scores, along with the public portrayal of the female composers of seven scores. It is also brought into discussion the subsequent erasure of these women, an analysis based on feminist criticism towards traditional musicology, which overestimates a "serious" repertoire over ballroom dances.

Keywords: Music. Visibility. Feminine press.

Resumen: Esta investigación parte del análisis de dos polcas publicadas como suplementos musicales de la revista *A Estación* (Rio de Janeiro, 1879-1904), la primera de las cuales por un compositor de renombre y la otra anónima, con que se puede considerar la posible autoría femenina por detrás del anonimato. La música como objeto y como tema es contextualizada en la propia revista, dialogándose con artículos y narrativas y con el lenguaje visual de la misma. Partiendo del concepto de *imagéité* propuesto por Jacques Rancière, se propone la discusión de la articulación entre lo visible y lo legible, al que se suma lo audible,



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Este trabalho é fruto de projeto de pesquisa em desenvolvimento no âmbito do Programa de Incentivo à Produção de Conhecimento Técnico e Científico na Área da Cultura da Fundação Casa de Rui Barbosa.

² Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

tomandose en cuenta las 29 composiciones musicales allí publicadas. En seguida se considera el tema de las visibilidades femeninas, entendidas a partir de las representaciones de figuras de mujeres en las tapas de algunas de las partituras y de la exposición pública de las compositoras de siete músicas. Se discute también la invisibilización posterior dessas mulheres, tomando-se por base a crítica feminista à musicologia tradicional, que hiperdimensiona el repertorio "serio" en detrimento de las danzas de salón.

Palabras clave: Música. Visibilidade. Prensa femenina.

Introdução

"Los historiadores hacemos pues un flaco favor a las mujeres si sólo destacamos los valores denigrantes de sus músicas olvidando su potencial subversivo y su contribución a la construcción de las identidades colectivas".

"Pero, incluso si seguimos manteniendo como centro la obra musical, la simple consideración del hecho de que con cierta frecuencia ésta iba dirigida a un público mayoritariamente femenino puede llevarnos a otras lecturas de esa música".

(Pilar Ramos)

Onde está ela? nomeia uma polca composta por Miguel Apolinário de Vasconcellos e publicada como suplemento musical da revista *A Estação*, em 31 de outubro de 1890. Era a quinta vez que a revista distribuía uma partitura às assinantes, retomando uma prática interrompida por cinco anos. Entre 1879 e 1885, foram publicadas quatro, uma a cada dois anos. A partitura, que

devia então soar como novidade, dado o distanciamento temporal, era apresentada como compensação por se ter deixado de oferecer naquela edição as gravuras que costumavam "enriquecer o suplemento literário", conforme o texto com que era anunciada a "polca inédita", "um primor musical" composto pelo "jovem e bastante conhecido pianista".³ O anúncio tomava para si o título da polca – *Onde está ela?* –, para despertar o interesse do leitorado.

Muitos títulos de polcas funcionavam como chamariz, trazendo gracejos em forma de frases ou expressões, em atendimento às expectativas comerciais dos editores. Talvez a melhor coisa já escrita sobre isso seja o conto de Machado de Assis, "Um homem célebre", publicado na *Gazeta de Notícias*, em junho de 1888, e recolhido em *Várias histórias*, de 1896. Machado ironiza o fenômeno das "polcas da moda" e apresenta um conhecido pianista que faz enorme sucesso com as que compõe, cujos títulos são sugeridos pelo editor, em busca de popularidade fácil.⁴ Miguel de Vasconcellos não fugia à regra e quando publicou uma de suas primeiras polcas, em 1877, a redação da *Gazeta de Notícias* deu-lhe o anúncio necessário aos negócios, mas meteu no meio uma censura: "*Ora Bolas* é o título pouco harmonioso de uma polca composta pelo Sr. Miguel A. de Vasconcellos e editada pela casa de Filippone Domenico".⁵

Figura 1 – Primeiros compassos de *Onde está ela?*



Fonte: *A Estação*. Rio de Janeiro, ano 19, n. 20, p. 92, 31 out. 1890. Captura de imagem realizada pelo autor no acervo BNDigital – BN/RJ.

³ ONDE está ela? *A Estação*. Rio de Janeiro, ano 19, n. 20, p. 90, 31 out. 1890.

⁴ Ver Assis (1942, p. 61-79), e a respeito, Sandroni (2001), Wisnik (2003) e Pereira (2018).

⁵ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano III, n. 242, p. 1, 1º set. 1877. O redator deve ter se confundido e invertido o nome do editor, pois o correto seria Domenico Filippone.

Onde está ela? é o que se pode chamar de polca-lundu, se levamos em conta o tom jocoso da interrogação no título e sobretudo a sincopação na primeira seção da música (Figura 1). Composta em três seções, como de hábito, a primeira repete-se alternadamente, resultando na forma ABACABA. A reiteração da síncope, pela repetição de "A", reforça no ouvinte a certeza de não se tratar de uma polca à europeia, mas "aclimatada" no Rio de Janeiro. O gracejo já estivera identificado aos lundus, como depois seria aos maxixes, a polca fazendo o meio de campo entre uns e outros. Talvez se possa atribuir a comicidade a um "espírito carioca" que se vai firmando na música local, mas em se tratando de uma sociedade escravista, penso que seria bom desconfiar do hábito de se achar graça na música e na dança associadas ao negro. O corpo negro se "requebrando" em cena pública não raro será objeto do riso, quando não do escândalo – talvez um riso nervoso diante da "sensualidade", este problemático estereótipo que lhe é comumente atribuído.⁶

A nova polca parece ter "agradado imensamente" os leitores, e sob esta justificativa, na edição seguinte, a redação anuncia: "para satisfazer ao pedido de muitas pessoas que desejam inclui-la

em seu álbuns de música ou possuí-la fora do jornal, fez-se uma nova edição em separado em formato usual, que se acha à venda no escritório desta folha".⁷ Naquele tempo, as polcas estavam na moda e *A Estação*, prestigiada revista de moda, trazia sua contribuição. Das quatro partituras publicadas, três eram polcas e duas destas homenageavam a própria revista.⁸ A primeira foi *La Saison ou Le Bal de Fleurs*, de João Pinheiro de Carvalho, distribuída como suplemento em 1879 – *La Saison* era como *A Estação* se chamara entre 1872 e 1879, editada pelos livreiros belgas Jean-Baptiste e seu filho Henri Lombaerts. Em 1885, foi a vez de Miguel de Vasconcellos homenagear o periódico com a polca *A Estação*. Uma terceira, também conectada com a revista pelo título, chamava-se *Élégance*, de autoria anônima, publicada como suplemento em 1881. As duas primeiras são polcas europeias, embora Vasconcellos se permita a sincopação como efeito em dois compassos da seção B. Já *Élégance* é tipicamente uma polca-lundu, afrobrasileira, sincopada do princípio ao fim, e seguindo o modelo métrico conhecido como "3 3 2" – equivalente às palmas que acompanham o samba de roda, por exemplo (Figura 2).

Figura 2 – Início (seção "A") de *Élégance*



Fonte: *A Estação*. Rio de Janeiro, ano 10, n. 24, 31 dez. 1881. Captura de imagem realizada pelo autor no acervo BNDigital – BN/RJ.

⁶ O próprio Machado de Assis, no referido conto, descreve o desconforto do protagonista, ao ouvir suas polcas enquanto vela a esposa morta, e imaginar os movimentos dos dançarinos: "A dor de Pestana teve um acréscimo, porque na vizinhança havia um baile, em que se tocaram várias de suas melhores polcas. Já o baile era duro de sofrer; as suas composições davam-lhe um ar de ironia e perversidade. Ele sentia a cadência dos passos, adivinhava os movimentos, porventura lúbricos, a que obrigava alguma daquelas composições [...]" (ASSIS, 1942, p. 75).

⁷ ONDE está ela? *A Estação*, Rio de Janeiro, ano 19, n. 21, p. 100, 15 nov. 1890.

⁸ A exceção, destacada entre as polcas, foi uma homenagem ao flautista e compositor Mathieu-André Reichert, belga radicado no Rio de Janeiro, como os próprios editores da revista.

Essa estrutura de acompanhamento da polca é encontrada em algumas composições do célebre Joaquim Antônio da Silva Callado, falecido em 1880, e em ao menos uma das polcas de Miguel de Vasconcellos – *Queixas d'Amor*, de 1879. Curiosamente, nesta, o compositor trocou o humor pelo amor, numa polca em tonalidade menor, repassada de melancolia, apesar do movimento e da sincopação, como a mostrar que há mais mistérios entre a síncope e o corpo do que sugere nossa vã musicologia.⁹

Toda vez que toco a partitura de *Élégance*, fico com a polca atrás da orelha. Seria uma composição inédita de Callado, falecido um ano antes, e que a editora difundia, sem dar o autor? No suplemento de 1883 a revista já homenageara outro flautista famoso e falecido no mesmo ano que Callado, o belga radicado no Rio de Janeiro Mathieu-André Reichert.¹⁰ Os editores poderiam ter predileção por seu conterrâneo, mas por que deixariam de atrair os créditos da partitura do não menos célebre Callado? Talvez por trás do anonimato estivesse a criação de algum "bem nascido", que fugia assim à "comichão da publicidade", para usar uma expressão machadiana. Mas não é improvável que se tratasse de música saída da mão de uma mulher, cuja condição feminina lhe interdita a exposição pública.¹¹ O título não traz a picardia habitual da polca-lundu, mas soa irônico o emprego do francês, para nomear algo tão marcadamente afrobrasileiro. Há um processo simultâneo de transferência cultural – a importação da *polka* – e de apropriação criativa, em que o caráter transgressor da polca-lundu tensiona a sociedade escravista e moralmente conservadora. Destaca-se o papel mediador dos compositores e da própria imprensa, ao divulgar as partituras. Mas supor a presença de uma mulher por trás do anonimato torna o caso ainda mais

significativo. Não se trata de fantasia: a coleção de partituras disponíveis na BNDigital traz, sob o título de *Provocadora*, uma polca-lundu editada por Isidoro Bevilacqua, em "Resposta à *Atraente*", e composta por "Uma Amadora". Outros exemplos do anonimato de compositoras podem ser vistos na partitura da mencionada *Queixas d'Amor* de Miguel de Vasconcellos disponível na BNDigital, a qual traz, em lugar de capa, um catálogo da editora Narciso & C., intitulado "Flores de Baile – Coleção de polcas, quadrilhas, valsas, mazurcas e schottisches". Dentre as polcas, constam *Amizade*, "por uma brasileira", e *Nhõ-Nhõ*, por "Dona ***". É um feminino invisível, que não quer ou não pode se mostrar, que se oculta, mas se insinua.

Mas, voltando a *Onde está ela?*, a tradição literária poderia nos levar a associar o título de nossa polca ao *ubi sunt?*, tópica com que poetas de várias épocas indagaram melancolicamente pela passagem do tempo. Mas em se tratando de uma polca, há de se esperar algo menos afeito às inquietações existenciais. Levando-se em conta o contexto da publicação – a revista de moda –, não seria impertinente tomar a indagação como indicativo de uma ausência e de um desejo, alguma figura de mulher, que se quer contemplar. *Onde está ela?* – que se oculta aos olhares. *Onde está ela?* – que não a vejo no baile esta noite. Nada disso é revelado pela partitura em si, pela forma ou pela estrutura da música. Mas pode-se propor uma estratégia metodológica que reivindique essa compreensão com base no contexto das práticas sociais de então – o baile e o sarau – e no contexto interno à própria revista que lhe serve de elemento difusor. Ao anunciar a partitura às "inteligentes e amáveis leitoras", a redação do periódico reforça a conexão da composição com os salões em que as mulheres se exibiam ante o olhar dos presentes:

⁹ Consultando partituras disponíveis em acervos digitais, verifiquei que as polcas de Callado que apresentam a mencionada rítmica, possuem títulos que sugerem, em alguma medida, sensualidade: *A Dengosa*; *A Sedutora*; *Ai, que Gozos*; *Como é Bom*; e *Querida por Todos*, dedicada à Francisca Gonzaga. Falando na maestrina, seu primeiro sucesso, a polca *Atraente*, publicada em 1877, traz a mesma estrutura rítmica na seção "B". Destaco também a seção "C" da polca *Meiguice*, de 1881, de Ernestina Índia do Brasil, outra compositora que publicou muito na época.

¹⁰ Ver *A Estação*. Rio de Janeiro, ano 12, n. 6, 31 mar. 1883. À página 61, um texto ilustrado por seu retrato rememora e dá o testemunho de quem conheceu e ouviu o músico, e as páginas 62 e 63 abrigam "Uma composição inédita", como é apresentada a partitura do falecido flautista e compositor. Chama a atenção que tanto no caso de Reichert, quanto nos das polcas de Miguel de Vasconcellos, a numeração das páginas do suplemento literário conte com a partitura, ao passo que na composição anônima tal não acontece. Isto é, apesar de a partitura integrar o corpo da revista, a numeração segue como se ela não existisse.

¹¹ Sobre as possíveis implicações do anonimato da produção feminina, ver Pereira (2020).

Trabalhada com bastante arte e talento, acreditamos que a nova polca irá desde já figurar nas estantes das nossas gentis leitoras, fazendo uma entrada triunfal não só nos salões do mundo fluminense, mas ainda naqueles onde impera o bom gosto.¹²

A editoria elabora a estratégia comunicacional, apontando as elites da Corte – “o mundo fluminense” – como modelo replicável pelas camadas médias da cidade ou, extensivamente, das províncias, alcançadas pela distribuição do periódico em âmbito nacional. Cumpria assim um “papel na determinação do gosto e do desejo” (PERROT, 1998, p. 23). A “entrada triunfal nos salões”, objetivo máximo associado à moda e que correspondia à exibição diante dos olhares de homens e de mulheres, anuncia o tema das visibilidades femininas, com que pretendo abordar a presença da música e das próprias musicistas na revista.

A música d'A Estação

Por recheiar seu suplemento literário com formas narrativas e poéticas intercaladas com gravuras de forte apelo técnico e expressivo, o periódico tem sido bem estudado sob a perspectiva da contribuição ao desenvolvimento tanto de uma cultura visual quanto de uma cultura letrada no Brasil de então.¹³ A música, porém, está ausente na maioria dos estudos e até do próprio material disponível sob forma digital na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro – a maior parte dos suplementos está arquivada na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da biblioteca, cujo acervo está indisponível à consulta física há alguns anos. Distanciadas do contexto de sua publicação, essas partituras podem vir a despertar o interesse do músico prático em busca de repertório e até poderiam cumprir o papel de objeto da análise de uma musicologia formalista. Poderia, se esta se interessasse por essa música considerada

“menor”. E nesse passo já enuncio a crítica da musicologia feminista à tradição musicológica, a qual viu nesse repertório, voltado ao baile e ao salão, um “feminino” ou “afeminado”, a ser desqualificado e silenciado. Meu empenho aqui, além de nomear compositoras que participaram da criação desse repertório, é o de repor essas elaborações musicais no contexto original e em diálogo com outros aspectos que conformam a revista como um todo, em sua proposta editorial e alcance social, sob a perspectiva da inserção das leitoras – mas sem excluir os leitores – em um regime cultural que estabelece nova correlação entre palavra e imagem, mediada pela técnica.

Considerando primordialmente o seu caráter de “revista ilustrada”, invoco as reflexões de Jacques Rancière, quando fala de diferentes regimes de *imagéité*. Com o neologismo, o filósofo propõe considerar as “relações entre elementos e entre funções”, concebendo um regime de *imagéité* como “um regime particular de articulação entre o visível e o dizível” (RANCIÈRE, 2012, p. 20).¹⁴ O contato com as partituras, como objetos dados à fruição em sua multiplicidade de sentidos, me trouxe à possibilidade de refletir sobre um audível que vem se somar a esse visível e a esse dizível. Não a mera superposição de objetos, mas uma imbricação dos sentidos. E isso à medida em que a música na revista ganhará uma nova forma de apresentação, autonomizando-se como objeto destacável – a partitura em suplemento –, ao mesmo tempo em que se integra ao projeto editorial e aos parâmetros de uma cultura visual que *A Estação*, ela própria, ajudava a produzir, e na qual se inseria. Em 1897, seu cabeçalho passa a expor o nome de A. Lavignasse Filho & Cia. como editores-proprietários, sucessores de Henri Lombaerts. No ano seguinte, a impressão de partituras é retomada, agora como seção regular da revista

¹² ONDE está ela? *A Estação*. Rio de Janeiro, ano 19, n. 20, p. 90, 31 out. 1890.

¹³ Ver os trabalhos de Meyer (2001), Crestani (2008), Silva (2009), Malta (2011), Silveira (2015), Resende (2015), Saraiva e Kupssinskü (2016), Mattos (2019). A revista foi objeto de diversos estudos e sob variados aspectos, mas faltava ainda considerar em mais profundidade a presença da música em suas páginas. Destaco o trabalho de Daniela da Silveira (2015), que aborda a música, a educação das mulheres e a cidadania feminina, e que me levou a investigar as conexões entre a música e as visibilidades femininas no periódico, tendo em vista os suplementos musicais que eu vinha pesquisando. Retomo mais adiante alguns trechos da revista já por ela analisados, mas buscando outras conexões e interpretações.

¹⁴ Embora mais preocupado com a atualidade, e boa parte de suas análises recaia sobre o cinema, o autor parte de questões colhidas entre o romance e a fotografia, entre a poesia simbolista e o *design*, e, portanto, do contexto histórico-cultural que situa as revistas ilustradas num ponto imediatamente anterior à difusão da fotografia como técnica privilegiada de produção e difusão de imagens.

– seu “suplemento musical” e depois “seção musical”. Elas deixarão de vir inseridas no suplemento literário e passarão a contar com capas, especialmente elaboradas e ilustradas, com destaque para a representação de figuras femininas, e sob o regime de *imagéité* seguido pela revista como um todo. Sob nova orientação, a revista reforçava esse aspecto de seu projeto editorial.

A *Estação*, que se apresentava como “jornal ilustrado para a família”, e foi editada quinzenalmente no Rio de Janeiro entre 1879 e 1904, era a versão nacional de *Die Modenwelt*, um modelo alemão que se encarregou de difundir a moda parisiense por vários países, cobrindo, com o português, um total de 14 línguas (SILVA, 2009). Ao se nacionalizar, após sete anos sob o título *La Saison*, o editorial de abertura da nova fase observa que na seção de moda, o “jornal” continuaria atrelado a Paris, mas que na “parte agradável e recreativa, devíamos torná-lo nosso”, indicando como nacional o suplemento literário que se inaugurava, confiando “a pessoas de reconhecida habilidade”, e anunciando uma produção inédita de “um dos nossos mais talentosos e festejados romancistas”.¹⁵ Era Machado de Assis, um dos principais colaboradores até 1898. Outro seria Arthur Azevedo e, mais tarde, e com alguma regularidade, poderiam ser vistos os nomes de Ignez Sabino e Júlia Lopes de Almeida. E havia também as invisíveis, como Albertina Augusta Diniz, que presta um relevante serviço de mediação: a tradução dos originais franceses da crônica da moda. Mas seu nome só aparece quando ela morre prematuramente aos dezenove anos e a revista a homenageia.¹⁶ A caracterização do suplemento literário como nacional é uma chave importante para compreendermos o papel das polcas-lundus ali e situarmos o fato de jamais a revista ter publicado partituras de compositores que residissem na Europa ou lá impressas, como

ocorria no *Jornal das Famílias*, por exemplo. Quanto às gravuras das capas das partituras, não foi possível ainda identificar sua origem ou autoria, e se foram concebidas localmente ou importadas de fontes europeias.

Já em março de 1879, os editores anunciavam um melhoramento: o suplemento literário seria agora ilustrado.¹⁷ Por fim, em abril, informam que “à vista do acolhimento que teve”, o mesmo passaria a constar de todas as edições da revista.¹⁸ Com itens variados – narrativas ficcionais e poesia, crônica teatral e resenha bibliográfica, dicas de higiene e noticiário, além das partituras –, as páginas da seção literária traziam primorosas xilogravuras produzidas na Alemanha, que somadas às estampas de moda, conformavam o papel do periódico no desenvolvimento de uma cultura visual no Brasil.¹⁹

Ao combinar texto escrito e imagem, a imprensa ilustrada estabeleceu elos entre a cultura letrada e a cultura visual no Brasil da segunda metade do século XIX. Ler as páginas e os textos escritos de um exemplar de revista ilustrada implicava olhar imagens. Nesse sentido, os modos de ler e os modos de ver se entrelaçaram na fruição das revistas ilustradas (KNAUSS, 2011, p. 7).

Confirmando esse entendimento, percebe-se que as gravuras não estão ali ornamentando as páginas do suplemento literário, mas são acompanhadas de textos que as extrapolam, narrativas às vezes ficcionais, alimentando a intenção imaginal. Isso, evidentemente, encarece a revista, mas logo outra solução visual virá em socorro das finanças: a publicidade. Alguns estudos salientam que *A Estação* era voltada às camadas médias e não a um público elitizado, tendo em vista suas estratégias de redução dos custos do vestuário, e apontam a elevada tiragem, o mesmo preço mantido até a crise do início do regime republicano e principalmente sua longevidade, como sinais de relevância e

¹⁵ AOS NOSSOS leitores. *A Estação*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 1, p. 1, 15 jan. 1879.

¹⁶ ANTE um túmulo. *A Estação*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 23, p. 248, 15 dez. 1880.

¹⁷ AOS NOSSOS leitores. *A Estação*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 6, p. 1, 31 mar. 1879.

¹⁸ AVISO. *A Estação*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 8, p. 1, 30 abr. 1879.

¹⁹ Para uma análise do perfil editorial da revista, ver Crestani (2008), e para seu impacto na cultura visual, ver Resende (2015). Segundo este autor, a revista “se difere principalmente pelo perfil misto de nacionalidade indefinida, campo para experimentos inéditos nas artes gráficas, caracterizado por esse encontro de mensagens textuais e iconográficas” (RESENDE, 2015, p. 56).

alcance social.²⁰ No entanto, o papel da música ali tem sido entendido mais como um dado óbvio de um mundo feminino supostamente elitizado, sem que se considere sua circulação por diversos ambientes e grupos sociais. Levando-se em conta o capricho no tratamento das imagens e o estímulo à leitura por parte das mulheres, não é estranho que a música se some ao empenho pela educação visual e literária. Há um projeto editorial que conecta esses elementos e tem em mira a formação cultural das leitoras, confirmando as reflexões de Maria Lucia Pallares-Burke (1998) sobre o papel da imprensa periódica como uma empresa educativa no século XIX. Além disso, o suplemento literário explicita a educação feminina como um projeto encampado pelos intelectuais. Machado de Assis e Dantas Júnior divulgam e festejam a abertura, em 1881, de "aulas para o sexo feminino" no Liceu de Artes e Ofícios. A função social está em suas falas. Para Dantas Júnior, que assina a crônica teatral nos primeiros anos do suplemento, a ação visava a "dar educação àqueles que não podem comprá-la".²¹ E Machado defende que "é preciso que a mulher se descative de uma dependência, que lhe é mortal, que não lhe deixa muita vez outra alternativa entre a miséria e a devassidão".²² Mas não se espere daí alguma ameaça à ordem patriarcal. Os dois se apressam em lembrar o papel reservado a ela. Diz o ficcionista: "educar a mulher é educar o próprio homem, a mãe completará o filho".²³ E o crítico, após mencionar o argumento de que a mulher não cria as grandes obras de arte, diz que, "educando o espírito da mulher", o Liceu "prepara a mãe de família, capaz de nos dar homens de bem e mulheres honestas".²⁴ É

uma definição das mulheres como mediadoras culturais que se lê aí. Vejamos, em outro artigo, seus argumentos:

Abram-lhes o campo das ciências, das artes e das letras, e elas, as curiosas por excelência, as gulosas de maçã, como Eva, deixarão de ser as galés perpétuas da máquina de costura.

Eu creio e congratulo-me com a Sociedade Propagadora das Belas Artes pelo relevantíssimo serviço que vai prestar à sociedade fluminense com os seus cursos de música e de desenho para o sexo feminino.

Mas objetará o sexo forte: quando a mulher escrever óperas e pintar quadros, quem a substituirá no seu ofício de mulher, de mãe, de esposa?

Que ninguém se intimide: pode-se saber música e dirigir bem uma casa, e pregar um botão, sabendo-se embora desenho.²⁵

A música e o desenho vinham somar-se assim às habilidades manuais sintetizadas pela costura, que a revista apoiava, ao disponibilizar moldes e instruções à confecção. Mas embora integrada ao projeto editorial, a música e sua associação à dança parecem tensionar essa concepção cultural, ao deslocar a atenção para o entretenimento e para os corpos em movimento, mais do que para alguma sorte de elevação espiritual. É fácil perceber o quanto a xilogravura aspira à condição artística, ao trazer o "gesto do artista deixado na obra".²⁶ O mesmo se pode dizer dos contos e romances de Machado de Assis e dos sonetos de autores diversos ali publicados. Nas páginas da revista, as polcas *Elégance*, *A Estação* e *Onde está ela?* fazem par respectivamente a *O Alienista*, *A Casa Velha* e *Quincas Borba*. É possível visualizar um sarau em que as leitoras observam as gravuras, leem em voz alta trechos

²⁰ Além de Crestani (2008) e Resende (2015), ver também Silva (2009) e Mattos (2019).

²¹ JÚNIOR, Dantas. A cidade e os teatros. *A Estação*, Rio de Janeiro, ano 10, n. 13, p. 148, 15 jul. 1881.

²² ASSIS, Machado de. Cherchez la femme! *A Estação*, Rio de Janeiro, ano 10, n. 14, p. 159, 31 jul. 1881.

²³ Ibid.

²⁴ JÚNIOR, Dantas. A cidade e os teatros. *A Estação*, Rio de Janeiro, ano 10, n. 13, p. 148, 15 jul. 1881.

²⁵ JÚNIOR, Dantas. A cidade e os teatros. *A Estação*. Rio de Janeiro, ano 10, n. 19, p. 232, 15 out. 1881.

²⁶ A afirmação é de Luis Marcelo Resende, ao comparar a xilogravura e a fotografia: "A imagem de xilogravura nesse período é muito mais expressiva que as fotografias impressas, em parte pelo gesto do artista deixado na obra. A fotografia custou um pouco a ganhar uma qualidade plástica que superasse a do desenho impresso. A gravura ainda passa uma mensagem de trabalho vivo do artesão e que se diferencia pela qualidade. Nesse período histórico, os seus meios-tons impressionam o observador mais do que na fotografia. A precisão de linhas que se afastam e se aproximam revelando diferentes contrastes revela movimentos gestuais das artes pictóricas. A organização do espaço entre o preto e o branco escreve a imagem que causa um espanto característico da obra de arte. Já o mérito embutido na imagem fotográfica é a aura de verdade, mas que nesse período ainda não supera a sedução estética da gravura em relevo. A verdade fotográfica começa a ganhar força na imprensa com a melhora da qualidade plástica somada a outros códigos intrínsecos na mensagem" (RESENDE, 2015, p. 40).

das narrativas machadianas e tocam as polcas ao piano. Mas seria possível reconhecer nessas "polcas da moda", consumidas no entretenimento doméstico, a mesma aura que se costuma atribuir à literatura de Machado?

Quem sabe esse descompasso entre as letras e os sons decorra de alguma tensão entre as aspirações "elevadas" dos intelectuais que colaboram com o periódico e os "baixos" interesses comerciais dos editores? Nem tudo é uniforme e livre de tensões, sobretudo numa revista que circulou por 25 anos. Em 1890, como visto, a redação tomava por mote o título de *Onde está ela?*, para associar positivamente a polca ao exibicionismo e à frivolidade da "entrada triunfal nos salões". Dez anos antes, porém, lia-se o oposto nos escritos de Emmeline Raymond, a redatora-chefe da parisiense *La Mode Illustrée*. Em 1880, *A Estação* publicou traduções de artigos dela com orientações às leitoras, que vão do asseio corporal ao estudo do piano. As referências à música vêm acompanhadas de exortações morais, que limitam o comportamento feminino. Por exemplo, ao mostrar a vaidade das "*prime donne* de salão", ela critica a "pessoa que tem por invariável costume levar vantagem a todas as outras e em tudo exigir ou conquistar o melhor lugar, embora a hora tardia de propósito escolhida para fazer uma entrada de *sensation*".²⁷

Outro apelo à contenção está em "O estudo do piano", em que a autora exorta as pianistas a seguirem "uma consciência esclarecida, que não permite desfigurar a obra de um compositor", e a tocarem "com probidade, até com humildade, obedecendo a todas as indicações do autor".²⁸ Ainda que dirigida às leitoras, a recomendação valia a qualquer intérprete, homem ou mulher, mas certamente tomando qualquer desvio sentimental na interpretação como atributo feminino. Algo semelhante transparece em "Fantasia musical", narrativa ficcional em que a autora se revela por trás da persona masculina do narrador. Ao descrever elogiosamente o desempenho de uma

pianista numa sonata de Beethoven, diz que ela tocava "unicamente para dar a compreender o pensamento do grande maestro, e escondia-se completamente detrás da obra que tinha empreendido reproduzir perante o seu auditório".²⁹ Outro trecho explicita o que ela condena: "fiquei logo sossegado a respeito da sorte da sonata, nem ela nem eu estávamos expostos aos *ritardando* cheios de meiguices, às *appoggiaturas* sentimentais, impudentemente adicionadas à obra de Beethoven".³⁰ Nada é gratuito nessa narrativa: a referência a Beethoven e à sonata – principal modelo formal associado ao classicismo – e a crítica às interpretações exageradamente românticas – ou "afeminadas", como diria a crítica oitocentista – e que deturpariam a "virilidade" do pensamento abstrato do compositor. Vivia-se um ponto de inflexão significativo no gosto musical na Europa e no Brasil, e alguns intelectuais valorizavam os modelos do classicismo germânico, tomados por "universais", não à toa denunciados hoje pela musicologia feminista:

Ao longo de sua história no Ocidente, a música tem sido uma atividade disputada severamente no que diz respeito à identidade de gênero. A acusação de que os músicos ou os amantes da música são "afeminados" é tão antiga quanto a documentação conservada sobre a música, e sua associação com o corpo (pela dança ou pelo prazer sensual) e com a subjetividade levou-a a ser relegada em muitos períodos históricos ao que se entendia como sendo um reino "feminino". Os musicistas homens retaliaram de várias formas: definindo a música como a mais ideal (ou seja, a menos física) das artes; insistindo enfaticamente em suas dimensões "racionais"; reivindicando virtudes supostamente masculinas como objetividade, universalidade e transcendência; proibindo por completo a real participação feminina (McCLARY, 1996, p. 17, tradução minha).

Obviamente, "feminino" e "mulher" são noções distintas. Intérpretes homens que encobrissem a composição com a exposição da própria subjetividade eram considerados femininos, ao passo que a pianista do conto de Emmeline Raymond é elogiada pela sobriedade e objetividade, atributos

²⁷ RAYMOND, Emmeline. As *prime donne*. *A Estação*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 23, p. 248, 15 dez. 1880.

²⁸ RAYMOND, Emmeline. O estudo do piano [2ª parte]. *A Estação*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 20, p. 215, 31 out. 1880.

²⁹ RAYMOND, Emmeline. Fantasia musical [1ª parte]. *A Estação*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 8, p. 86, 30 abr. 1880.

³⁰ RAYMOND, Emmeline. Fantasia musical [2ª parte]. *A Estação*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 10, p. 108, 30 maio 1880.

supostamente masculinos. E justo a Alemanha oferecia um modelo inspirador: Clara Schumann, cuja "masculinidade" no palco era ressaltada pela crítica avessa à estética da subjetividade, ao apreciar suas escolhas e sua fidelidade a um repertório intelectualmente complexo.³¹ Aos intérpretes e sobretudo às mulheres, recomendava-se uma espécie de silenciamento ou invisibilização.

Onde está ela? Sempre a mesma questão. Mostrar-se ou ocultar-se, eis um dilema lançado às mulheres nas páginas do periódico. Mas a leitura dos escritos de Emmeline Raymond sugere outro ponto de tensão, o possível choque entre seu ideal de música e o tipo de repertório que ali seria publicado. Em "O estudo do piano", a escritora defende a correção do estilo adquirido no exercício da "música dos grandes compositores, antigos e modernos", e critica o hábito dos "profanos" que "pretendem dividir [a] musical em duas categorias bem distintas: a música *sábida*, que segundo eles é maçante, e a música *não-sábida*, que eles acham *divertida*".³² O fim da música, segundo a autora, "não é divertir o público", nem "se abaixar em proporcionar emoções vulgares", e mesmo "na forma de valsa, a música é sempre ou deve ser sempre *sábida*", isto é, "composta em virtude de certas regras".³³ E depois de desfiar um rosário de "grandes compositores", observa que "devem ser cuidadosamente evitadas as composições de amadores, professores, e pseudocompositores de terceira ordem".³⁴ O que a autora idealiza é algo bem distante das polcas, valsas e schottisches, que a revista estava por publicar. Mas fica a ressalva de que, respeitadas "certas regras", como ela diz, e considerando-se o alcance da cultura musical difundida no Brasil, e não só entre as mulheres, mesmo uma polca pudesse valer como objeto de estudo e fruição. A

Estação parecia não perder de vista esse caráter formativo, a julgar pelo mencionado anúncio de 1890, ao dizer de uma "música divertida" como *Onde está ela?* que a mesma deveria ser "trabalhada com bastante arte e talento".³⁵

É possível que haja polcas divertidas que sejam também sábias, e polcas nem sábias, nem divertidas. Seriam as "polcas insuficientes", para usar a expressão, ela também, *sábida* e *divertida*, com que Arthur Azevedo qualifica – ou desqualifica – a música que se alimentava da moda, mas que não empolgava seu rigor estético. Em janeiro de 1886, sob a máscara de "Eloy, o herói", o cronista conta ter representado a redação da revista no Instituto dos Surdos-Mudos, quando teria apreciado os ensinamentos de canto e piano de Amélia Anaís da Silva Costa. A crônica mostra o quanto *A Estação* é relevante na visibilização das musicistas na interpretação, na composição, e no caso, no ensino: "Recomendo de muito boa vontade esta incansável professora às condescendentes e benignas leitoras das minhas obscuras 'croniquetas'".³⁶ E retoma a costureira associação da música à mulher e à educação feminina: "A música é condição fundamental da educação feminina. Uma mulher que não sabe música é como um céu sem astros". Mas, em seguida, parece ecoar aquela desconfiança do artigo de Emmeline Raymond:

Mas entendamo-nos: há música e música. [...] Se uma menina há de tornar-se flagelo da vizinhança, executando num piano cataléptico, sem consciência do que está fazendo, essa aluvião de polcas insuficientes, que todos os dias os editores de música despejam sobre a paciência do público, melhor é que façam meias ou que se entreguem ao honesto e proveitoso cuidado de criar pintos. Mas a Exma. Sra. D. Amélia Costa prefere Chopin ao sr. Cesário Villela. Também eu.³⁷

³¹ Ver a respeito em Caines (2001) e Domenici (2013, p. 98-102). Caines reproduz referências explícitas do crítico Eduard Hanslick à "masculinidade" das performances da pianista. Mas além do ideal de "música absoluta" compartilhado por ambos, sugere que sua contenção no palco fosse também um modo de desviar o foco dos atrativos sexuais e de se tornar mais aceitável em um ambiente predominantemente masculino.

³² RAYMOND, Emmeline. O estudo do piano [1ª parte]. *A Estação*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 18, p. 194, 30 set. 1880.

³³ Ibid.

³⁴ Ibid.

³⁵ ONDE está ela? *A Estação*, Rio de Janeiro, ano 19, n. 20, p. 90, 31 out. 1890.

³⁶ Eloy, o herói. Croniqueta. *A Estação*, Rio de Janeiro, ano 15, n. 1, p. 4, 15 jan. 1886.

³⁷ Ibid. Cesário Villela, suponho que originário de Campinas, teve algumas polcas bem divulgadas por aqueles anos, e é mais um dos autores da moda, que os editores tornavam célebres.

É comum interpretar-se essa aparente ou real implicância dos intelectuais com as polcas e outras músicas de dança, como uma aversão a uma suposta "música popular". Mas isto são projeções do século XX ou XXI sobre o XIX. Todas essas danças circulavam nos bailes e saraus das elites, sem falar que partituras e pianos não eram bens de consumo massivo. Os pianos, pelo preço; as partituras, pelo acesso à escrita musical. Mas não de todo inacessíveis, eram familiares tanto às elites quanto às classes médias, e ambas desfrutavam dessa música. O que parece estar em jogo na crítica dos intelectuais é o convite à dança e a decorrente visibilidade dos corpos em movimento, contrapostos à mente analítica, que escutaria a música com inteligência e serenidade. Valsas como as de Chopin, por exemplo, feitas só para ouvir, e mais elaboradas do ponto de vista técnico e formal, escapariam à condenação. Mas claro que há ambiguidade na fala do cronista: ele pode estar sugerindo que todas as polcas são insuficientes ou que só algumas o seriam. Haveria, talvez, as "sábias", como dizia Emmeline Raymond. E a educação musical das meninas certamente as impediria de tocar "sem consciência".

Engatando uma segunda seção da crônica, Azevedo ressoa ainda mais a intelectual francesa: "Por falar em música: que belos concertos nos tem ultimamente proporcionado o Beethoven. Deixem lá falar quem fala: aquilo sim, e o mais são histórias".³⁸ Mas não é ao compositor que se refere, e sim ao *Club Beethoven*, fundado em 1882, e dedicado principalmente à divulgação do repertório clássico dos mestres alemães e à "influência elevadora" da música.³⁹ Refutando quem atribui à música clássica "as virtudes soporíferas do ópio e da morfina", o cronista expõe um programa educativo: "antes

de educar o espírito, convém educar os olhos e o ouvido. Sem boa música e bons quadros não há educação possível".⁴⁰ E enuncia algo que a musicologia feminista denuncia – a exclusão das mulheres da música "séria":

Bem sei que as leitoras da *Estação* antipatizam solenemente com o Beethoven. Compreendo e até respeito esta justa ojeriza. Eu, no caso de SS. Exas., não morreria de amores por um clube que cometesse a insigne grosseria de excluir o belo sexo de seus salões, como se sem ele houvesse salões possíveis.

Mas a verdade deve dizer-se: o Beethoven tem prestado reais e valiosos serviços à arte musical na nossa terra.⁴¹

O cronista morde e sopra. Ironiza a exclusão de mulheres, mas aplaude os efeitos do clube sobre a arte musical. O Beethoven era exceção entre as associações criadas em torno da música: tinha uma biblioteca, dirigida por Machado de Assis, uma academia de música e um quarteto dedicado à execução dos clássicos alemães – nada de polcas! Ali, onde os quase 500 sócios entretinham-se ouvindo música, jogando xadrez, fumando charutos, lendo jornais e revistas e discutindo política, cultivava-se uma restrita misoginia. Às mulheres era vedado o acesso, só permitido nos concertos sinfônicos organizados esporadicamente e em ambientes públicos, fora de sua sede.⁴²

Azevedo é ambíguo também quando se refere a Francisca Gonzaga. Nomeando seu grande êxito de estreia, a polca *Atraente*, não se atreve a criticar a música, mas a referência à polca serve para pôr em dúvida a capacidade da autora, que pela primeira vez tinha o nome impresso na revista, bem às vésperas da consagração maior que logo viria. O contexto são "os ensaios de uma nova opereta em um ato, *A Corte na Roça*,

³⁸ Eloy, o herói. Croniqueta. *A Estação*, Rio de Janeiro, ano 15, n. 1, p. 4, 15 jan. 1886.

³⁹ Sobre a ideia de música elevada na passagem da monarquia à república, ver Pereira (2015).

⁴⁰ Eloy, o herói. Croniqueta. *A Estação*, Rio de Janeiro, ano 15, n. 1, p. 4, 15 jan. 1886.

⁴¹ Ibid. Antes de Azevedo, Dantas Jr., assinando a crônica social e artística, já desfiara ironias ao clube. Ver: *A Estação*. Rio de Janeiro, ano 12, n. 19, [p. 1], 15 out. 1883; *A Estação*. Rio de Janeiro, ano 13, n. 8, p. 36, 30 abr. 1884.

⁴² Ao considerar a produção musical voltada para a elite da Corte Imperial, Cristina Magaldi observa que: "De longe, a característica mais peculiar do Clube Beethoven era seu total compromisso com a música clássica. Em nenhum outro lugar no Rio de Janeiro Imperial, nem mesmo nos camarotes do teatro de ópera, um repertório específico estava tão estreitamente associado às noções de exclusividade, superioridade, cultura europeia e dominação masculina. Não havia espaço para árias populares e bailes animados, para distrações com as exibições femininas ou com as socializações durante as performances, as quais eram dedicadas exclusivamente a peças de Mozart, Haydn, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, etc. – obras que requeriam padrões elevados tanto de intérpretes quanto de ouvintes, e que eram encaradas respeitosamente como arte" (MAGALDI, 2004, p. 75, tradução minha). Há certo exagero aí: os programas dos concertos do clube, citados n'A *Estação*, incluíam árias de ópera, mas apenas para vozes masculinas.

original do Sr. Palhares Ribeiro?".⁴³ A interrogação ao lado do nome do autor estreante já sugere a estranheza que quer transmitir. Em seguida, aponta a compositora:

A música desta opereta é escrita por uma senhora: D. Francisca Gonzaga, muito conhecida pela polca *Atraente*, que há alguns anos figurou na estante de todos os pianos fluminenses. Entre uma polca e uma opereta há um abismo; portanto não me atrevo a antecipar juízo sobre o novo trabalho da autora da *Atraente*, que o é também de outras composições ligeiras mas estimadas.⁴⁴

"Ligeiras mas estimadas" é um quase elogio, que se pode perder na contramão: estimadas mas ligeiras. De fato, entre uma polca e uma opereta há um abismo. Uma coisa são três ou quatro minutos de música ligeira e atraente, bem outra é sustentar a estima e atrair o público durante um espetáculo inteiro. Uma proeza que a maestrina realiza a contento, apesar de o dramaturgo desgostar do texto:

A *Corte na Roça* é uma opereta sem pés nem cabeça; talvez produto de algum menino vadio, que fez gazeta na aula para escrever uma peça.

D. Francisca de Gonzaga escreveu para essa coisa alguns números de música bem feita e bem caracterizada. O público, apesar de indisposto pelo *libretto*, aplaudiu e chamou à cena a *maestrina*, que provavelmente não irá dormir tão cedo à sombra das suas glórias.⁴⁵

E não dormiria mesmo. A visibilidade no palco a levaria a emplacar um sucesso atrás do outro. Já ia para mais de vinte anos, desde que outra mulher, Rafaela de Rozwadowska, uma condessa italiana residente na Corte Imperial, compusera e estreara uma ópera completa. Isto e algumas obras virtuosísticas para piano, além de polcas, porque as danças da moda já vendiam e a condessa precisava fazer dinheiro.⁴⁶ Mas a música

da condessa passou, a autora caiu no terreno movediço da invisibilidade, e agora Dona Francisca, bem brasileira e igualmente necessitada de fazer dinheiro, vinha herdar o título de pioneira. Naqueles dias de 1885, parte da imprensa do Rio de Janeiro se debatia com o que parecia uma novidade: como nomear uma mulher compondo para o teatro, e bem-sucedida? Houve quem se perguntasse se era lícito afeminar o termo italiano *maestro*, dizendo *maestra*. Por fim, deram com *maestrina*, tão italiano quanto.⁴⁷ Sem desmerecer a mais famosa, houve outras que, em seu tempo, alcançaram a visibilidade dada pela imprensa, fazendo jus inclusive ao "título" de *maestrina* ou de *maestra*. Mas onde estão elas?⁴⁸

Visibilidades femininas nos suplementos musicais d'A Estação

A consulta às coleções d'A Estação na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e o cotejo com os catálogos *on-line* da própria biblioteca, na impossibilidade da verificação *in loco*, permitiram identificar 29 suplementos musicais publicados entre 1879 e 1903, três quartos dos quais trazem por título nomes ou expressões que os conectam ao feminino: oito têm nomes de mulher; sete são atributos indicados no feminino; três referem-se à própria revista ou à moda; três podem ser associados a uma impressão bucólica; e os oito restantes seriam "neutros". Eis, conforme esta classificação, a lista completa e os respectivos compositores e datas de publicação:

a) nomes próprios: *Cynira*, valsa de Júlio Reis (1898?);⁴⁹ *Yvette, pas de quatre* de Ismael Madeira (1899); *Alice*, schottisch de Joanna Leal de Barros

⁴³ X.Y.Z. Teatros. *A Estação*, Rio de Janeiro, ano 14, n. 1, p. 6, 15 jan. 1885. X.Y.Z. é outro pseudônimo usado por Arthur Azevedo, quando assina a coluna Teatros.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ X.Y.Z. Teatros. *A Estação*, Rio de Janeiro, ano 14, n. 2, p. 10, 31 jan. 1885.

⁴⁶ Sobre a condessa Rozwadowska, ver Pereira (2019).

⁴⁷ O caso foi abordado pela biógrafa da compositora, Edinha Diniz (2009, p. 127-145).

⁴⁸ Uma rápida consulta à *Gazeta de Notícias* dá conta de outras compositoras nomeadas como *maestrinas* ou como *maestras*: a primeira referência, isolada, de 1876, é para Luiza Leonardo, que estudara em Paris como bolsista do imperador. Entre 1888 e 1900, aparecem os nomes de Erminia Tecchi, Cândida Mello da Rocha Figueiredo, Therezinha Bastos, Joanna Leal de Barros, Christina Bernard y Plá e Marietta Neto.

⁴⁹ A data da publicação é presumível, a partir de referências indiretas na própria revista. Há, por exemplo, uma lista de suplementos à venda, publicada em: *A Estação*. Rio de Janeiro, ano 31, n. 4, p. 19, 28 fev. 1902.

(1899); *Esmeralda*, valsa de Mariazinha Lazary Guerreiro (1900); *Scylla*, valsa de Oscar Eugênio de Lacerda (1901); *Nonora*, polca de Antonio Gomes Araújo (1901); *Marthe*, schottisch de Leontina Gentil Torres (1902); *Juracy*, valsa de Leontina Gentil Torres (1903);⁵⁰

b) atributos: *Onde está ela?*⁵¹, polca de Miguel de Vasconcellos (1890); *Lisonjeira*, valsa de Aurélio Cavalcanti (1900); *Deliciosa*, schottisch de Alfredo M. M. Guimarães (1900); *Brejeira*, polca francesa de Aurélio Cavalcanti (1900); *Maviosa*, valsa de Alfredo M. M. Guimarães (1901); *Veranista*, schottisch de Aurélio Cavalcanti (1901); *Saudosa*, schottisch de Rita Tamborim Peixoto (1902);

c) moda: *La Saison ou Le Bal de Fleurs*, polca de João Pinheiro de Carvalho (1879); *Élégance*, polca de *** (1881); *A Estação*, polca de Miguel de Vasconcellos (1885);

d) bucólicos: *Cair das Folhas*, schottisch de Aurélio Cavalcanti (1898); *Ciciar da Brisa*, valsa de Marietta Leite de Castro (1902); *Syrius*, valsa de Marietta Leite de Castro (1902);

e) "neutros": "Composição inédita" de Mathieu-André Reichert (1883); *Travessuras*, tango de Ismael Madeira (1898); *Valsa* de Júlio Reis (1898); *Lembrança de S. Paulo, pas de quatre* de Júlio Reis (1899); *Serenata*, canção de Júlio Reis, poesia de Luiz Edmundo (1899); *Havanera* de João Francisco da Matta (1900); *15 de Novembro*, hino patriótico de Domingos José Ferreira, versos de Alfredo Azamor (1900);⁵² *Minueto* de Jeronymo Queiroz (1902).

Alguns desses títulos apontam visibilidades femininas. São palavras-imagens, palavras que suscitam imagens e atributos ou o próprio corpo

feminino, que é representado nas ilustrações de algumas partituras. Mas as visibilidades têm um segundo modo de entendimento: a projeção social que as compositoras alcançam, ao ocuparem o espaço público e terem seus nomes veiculados na imprensa, em associação à difusão da música e a um exercício de mediação cultural. São mulheres que compõem, tocam, ensinam e essas três ações são potencializadas pela exposição pública que a revista oferece. O mais notável é que sete dessas partituras foram compostas por cinco mulheres, podendo esses números subir para oito partituras e seis compositoras, se aceitarmos que por trás da polca *Élégance* esteja uma mulher que preferiu ou se viu forçada a se manter invisível.

Consideremos primeiramente a exposição de corpos femininos nas capas das partituras. Não tive acesso a todas, mas pude verificar doze: *Alice*, *Esmeralda*, *Scylla*, *Nonora*, *Marthe*, *Lisonjeira*, *Deliciosa*, *Brejeira*, *Maviosa*, *Saudosa*, *Ciciar da Brisa* e *Syrius*. Destas, apenas *Saudosa* e *Ciciar da Brisa* não têm mulheres nas ilustrações. *Saudosa* traz um motivo floral ao lado dos créditos da revista, e *Ciciar da Brisa* traz uma paisagem campestre. Por sua vez, *Syrius*, embora ostente uma figura feminina, não a põe em foco, como as demais. Do alto, uma mulher segura uma cornucópia, de onde caem objetos: pulseiras, broches, alfinetes, uma fivela, um pente, e instrumentos musicais. Ao pé, são representadas a primeira página da seção de modas e uma partitura (Figura 3). A ilustração remete ao conteúdo do próprio periódico e abaixo dos créditos da música e da revista, lê-se a explicação: "como consta do presente frontispício acrescentamos à seção musical e à seção modas outra de objetos de fantasia para senhoras".⁵³

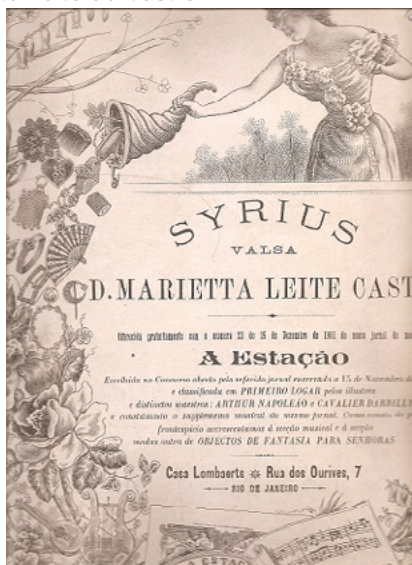
⁵⁰ A valsa *Juracy* teria sido publicada em 15 de abril de 1903 (ver: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 13, n. 106, p. 2, 16 abr. 1903), mas o sumário da revista não menciona o suplemento (ver: *A Estação*, Rio de Janeiro, ano 32, n. 7, p. 37, 15 abr. 1903), nem foi possível localizar a partitura nos catálogos da BN.

⁵¹ Apesar de atípico, incluí o título nesse grupo, tendo em conta a análise que propus nas páginas anteriores.

⁵² Ver nota 49.

⁵³ CASTRO, Marietta Leite de. *Ciciar da brisa*. *A Estação*, Rio de Janeiro, ano 31, n. 23, lp. 11, 15 dez. 1902. Suplemento musical.

Figura 3 – Capa da partitura de *Syrius*, valsa de Marietta Leite de Castro



Fonte: Suplemento musical de *A Estação*. Rio de Janeiro, ano 31, n. 23, 15 dez. 1902. Coleção pessoal do autor.

Os objetos destinados a ornamentar o corpo feminino dão novo significado ao título, que nada diz sobre a música e remete menos à estrela Sírius e mais às qualidades a ela atribuídas: brilhante ou cintilante, como os objetos representados ou como se esperava da mulher que se impusesse à vista de todos, por sua aparência e maneiras e sobretudo pelas vestes e adereços. Embora a tenha classificado entre os títulos bucólicos, pois é a primeira impressão, há um deslocamento de sentido que a aproxima dos atributos femininos ou da própria moda. Como objeto, a partitura exemplifica o regime de *imagéité* da revista, articulando um visível e um legível. Mesmo que a imagem “fale” por si, entendeu-se necessária a explicação verbal.⁵⁴ Extensivamente, vincula à notação musical um título e uma imagem, juxtapondo sentidos visuais e verbais que extrapolam os musicais, mas os conectam ao sistema da moda e a um contexto associado ao feminino.

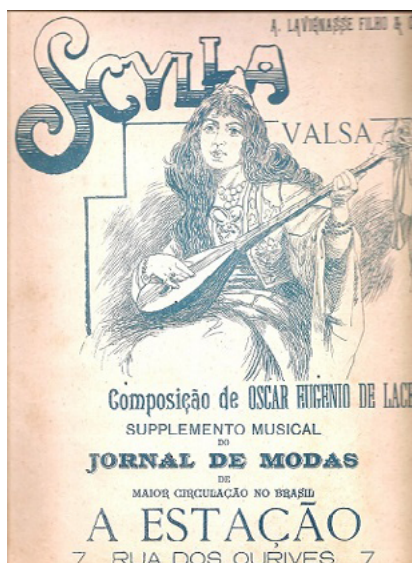
Daí chegamos a um aspecto que me parece primordial nesse conjunto de partituras que a revista disponibiliza às leitoras: uma escopofilia associada à objetificação dos corpos femininos, por meio desses arquétipos e dessas imagens criadas para a contemplação e que reforçam padrões pelos quais a mulher é representada como um objeto sexual passivo destinado ao prazer do observador masculino. Mas não só masculino. A exposição a essas imagens faz parte do *habitus* feminino e também as mulheres desfrutam delas, inclusive como modelos a serem seguidos, a fim de assegurar o seu lugar na economia do desejo.⁵⁵ Tal o sentido da profusão de figuras femininas que ilustram a seção de moda e que ecoam na seção musical. As capas somam-se a essa iconoteca, fazendo desfilar tipos como a *Deliciosa*, a *Maviosa*, a *Brejeira*, a *Lisonjeira*, uma galeria de “desfrutáveis”, em contraponto às “notáveis” exibidas nas páginas do suplemento literário. Ali estão figuras históricas como Messalina e Joana d’Arc; membros da realeza, como a rainha Vitória, a imperatriz Tereza Cristina e a princesa Isabel; atrizes como Adelaide Ristori e Sarah Bernhardt; cantoras como Christina Nilsson e Hedwig Reicher-Kindermann; pianistas como Sophie Meuter e Clara Schumann; intelectuais como Ninon de Lenclos e Juliette Lamber; e também um grupo de médicas europeias.

Ao lado dessas mulheres reais, há tipos em situações e locais que apontam valores como a maternidade e a religiosidade e até o exotismo, como em *Mulheres de Veneza*; *Mulheres russas*; *Mulheres japonesas*; *Dançarinas egípcias*; *Uma mulher de Túnis*; *Uma mulher árabe*; *Judia de Tânger*. O orientalismo das últimas, aliás, comparece em duas partituras da coleção: *Esmeralda* e *Scylla* (Figura 4). A mera justaposição desta a outra imagem publicada no suplemento literário (Figura 5), dá a medida da afinidade e do pertencimento das capas ao regime de *imagéité* assumido pela revista.

⁵⁴ Segundo Rancière (2012, p. 43). “trechos de romances ou de poemas, títulos de livros ou de filmes muitas vezes efetuam as aproximações que dão sentido às imagens, ou melhor, que fazem dos conjuntos de fragmentos visuais ‘imagens’, isto é, relações entre uma visibilidade e uma significação”.

⁵⁵ Bourdieu (2010, p. 79) nos fala a propósito do “ser feminino como ser-percebido”: “Tudo, na gênese do *habitus* feminino e nas condições sociais de sua realização, concorre para fazer da experiência feminina do corpo o limite da experiência universal do corpo-para-o-outro, incessantemente exposto à objetificação operada pelo olhar e pelo discurso dos outros”. De forma análoga, sobre a representação da mulher na pintura ocidental, Berger (1999, p. 49) dizia que “os homens olham as mulheres” e que “as mulheres vêem-se sendo olhadas”, como fiscais de si mesmas. A mulher vira então “um objeto da visão: um panorama”.

Figura 4 – Capa da partitura de *Scylla*, valsa de Oscar Eugênio de Lacerda



Fonte: Suplemento musical de *A Estação*. Rio de Janeiro, ano 30, n. 5, 15 mar. 1901. Coleção pessoal do autor.

Figura 6 – Capa da partitura de *Maviosa*, valsa de Alfredo M. M. Guimarães



Fonte: Suplemento musical de *A Estação*. Rio de Janeiro, ano 30, n. 17, 15 set. 1901. Coleção pessoal do autor.

Figura 5 – “Uma mulher árabe”



Fonte: *A Estação*. Rio de Janeiro, ano 14, n. 7, p. 29, 15 abr. 1885. Captura de imagem realizada pelo autor no acervo BNDigital – BN/RJ.

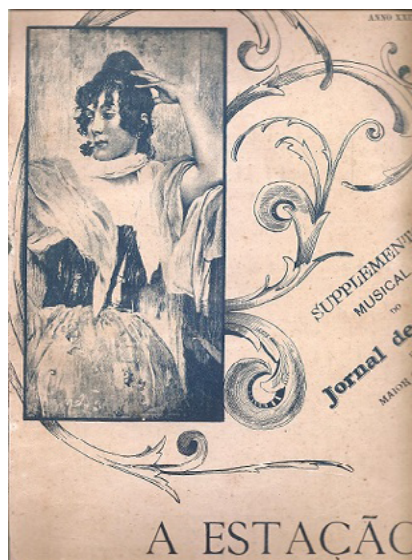
Um detalhe significativo dessas gravuras é a carga erótica dos cabelos, longos e soltos. Como diz Michelle Perrot (1998, p. 43), um “magnífico sinal de feminilidade, instrumento de sedução”, em contraste com a atitude ocidental de os manter presos em coques ou ocultos sob os chapéus (Figura 6). A comparação entre *Scylla* e *Maviosa* evidencia os modelos culturais em contraposição: enquanto a primeira traz o atrativo da oriental empunhando o alaúde, a segunda apresenta o modelo perfeito às leitoras d'*A Estação*: a da mulher “corretamente” vestida e sentada ao piano, atraente também por seus dotes artísticos para serem consumidos em ambiente doméstico. Entretanto, assim como a publicação das danças e a sugestão dos corpos em movimento pareciam tensionar os ideais cultos expressos nas páginas da revista, duas capas da coleção vêm instaurar uma potência instabilizadora, ao apresentarem dois títulos e tipos inquietadores: a *Deliciosa* (Figura 7) e a *Lisonjeira* (Figura 8).

Figura 7 – Capa da partitura de *Deliciosa*, schottisch de Alfredo M. M. Guimarães



Fonte: Suplemento musical de *A Estação*. Rio de Janeiro, ano 29, n. 13, 15 jul. 1900. Coleção pessoal do autor.

Figura 8 – Capa da partitura de *Lisonjeira*, valsa de Aurélio Cavalcanti



Fonte: Suplemento musical de *A Estação*. Rio de Janeiro, ano 29, n. 11, 15 jun. 1900. Coleção pessoal do autor.

As similitudes e os contrastes apontam desvios aos modelos costumeiros. *A Deliciosa*, de pé e corpo inteiro, em ambiente externo, sugere o encontro casual; *a Lisonjeira*, em ambiente fechado e em recorte que oculta um braço e as pernas, a cabeça apoiada nos dedos da outra mão, sugere a pose

estudada. Enquanto *a Deliciosa* oferece o olhar ao observador, *a Lisonjeira* desvia, como alheia a quem observa. *A Deliciosa* veste-se com apuro – chapéu, luvas, calçado, a barra do vestido bordada, a cintura muito alta presa por um laço, e um leque à mão. Um artifício sedutor chama a atenção: as anquinhas, isto é, o enchimento que aumenta exageradamente as nádegas. Já *a Lisonjeira* mostra-se um pouco descomposta: um laço, nó desfeito, displicentemente envolto ao pescoço, os cabelos em desalinho, caindo pela frente e pelas faces. Uma flor aos lábios é outro detalhe de sedução.

São muito instigantes essas imagens-molduras que cercam as partituras e desafiam a conexão com a música ali inscrita. Nada nos dizem sobre o conteúdo musical, mas sabemos que são duas formas de dança aptas a mover os corpos no baile e aí estão dois corpos em atitudes provocadoras que desafiam os códigos sociais e os da própria revista. Uma mulher a sós num parque, elegantemente vestida e encarando o observador, e outra em desalinho, desviando o olhar e parecendo repousar de algum esforço recente: uma interrupção no baile, o descanso da modelo ou algo inconfessável que a gravura convida a imaginar? Na ambiguidade significativa, os títulos e as imagens podem despertar significados diferentes colhidos no contexto cultural, mas elaborados pela subjetividade de cada receptor. Títulos e imagens dirigidos a qualquer observador, homem ou mulher, que manipule essas partituras, e que reagirá movido pelo desejo. A chave dos significados estará na potência do próprio olhar e no desejo que ele ativa.

Mas a própria revista traz uma chave interpretativa. "A Chave", um conto de Machado de Assis, vem bem a calhar, ao propor a visibilidade pública como a conexão entre a dança e o desejo. Marcelina espera por quem tenha a chave de seu coração e recusa "o circunspecto, o melancólico, o taciturno" Luiz Bastinhos, que a salvou de um afogamento.⁵⁶ Aceitá-lo por gratidão seria humilhante, mas nova situação se apresenta: num baile, desprezado pela moça, o rapaz valsa com uma prima dela e é a atração da noite.

⁵⁶ ASSIS, Machado de. *A Chave*. *A Estação*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 1, p. 10, 15 jan. 1880.

Instaura-se a potência do olhar: admirado por todos, ele se torna objeto de desejo da moça. Os dois dançam uma valsa, ela se apaixona, em dois meses estão casados. Baile e casamento são temas habituais dessa literatura para mocinhas, mas o extraordinário é o conto denunciar o modo como a dança possibilita o intercuro sexual, sem a mediação da palavra. Mas traduz isso em palavras também, nas falas conclusivas dos personagens masculinos. Para Bastinhos, "o casamento era a verdadeira valsa social"; o pai concorda, dizendo que "a melhor Terpsícore é Himeneu"; e o amigo, que Machado define como "uma espécie de filósofo prático", completa: "a verdadeira chave do coração de Marcelina não era a gratidão, mas a coreografia".⁵⁷ Ela nada diz...

Tomando esta nova chave, deixemos de lado as mulheres de ficção e tratemos das reais, as compositoras, considerando agora o outro modo das visibilidades femininas: estar à vista de todos e ocupar o lugar do desejo de todos e todas. Já se falou de como as revistas femininas potencializam a criação e a exposição pública das artistas, estimulando-as a compor e a publicar sua produção, espontaneamente ou por indução (PEREIRA, 2020). Colaboração espontânea foi o caso da valsa *Esmeralda*, assim anunciada: "devemos à gentileza da talentosa amadora a Exma. Sra. D. Mariazinha Lazary Guerreiro podermos embelezar *A Estação*, com esta mimosa composição que nos foi gentilmente oferecida".⁵⁸ Era a segunda vez que a revista divulgava o trabalho de uma compositora – considerando ainda o anonimato de *Élégance*, outra provável contribuição espontânea. Justo um ano antes, em 15 de setembro de 1899, na edição nº 17, tinha sido publicada a schottisch *Alice*, de

Joanna Leal de Barros. A compositora estava no auge de sua produção.⁵⁹ Anunciada em 1891 como "distinta amadora" pela *Gazeta de Notícias*, três anos depois o mesmo jornal já a consagrava: "faz hoje anos a maestrina Exma. Sra. D. Joanna Leal de Barros".⁶⁰ Outro sinal de consagração é a schottisch *Janniquinha*, de Chiquinha Gonzaga, a ela dedicada e publicada em 1896.⁶¹

Outra compositora de *A Estação* a receber uma dedicatória de Chiquinha Gonzaga foi sua discípula Leontina Gentil Torres, agraciada em 1889 com a habanera *Leontina*. Em 30 de agosto desse ano, a maestrina organizou uma homenagem a Carlos Gomes, em que regeu suas composições. Na ocasião, a imprensa destacou a atuação de Leontina:

Algumas discípulas de Francisca Gonzaga executaram ao piano diversas composições musicais, sobressaindo a menina Leontina Gentil Torres, que tocou com muito sentimento e gosto, auxiliada por Francisca Gonzaga, os *Ojos Criollos*, de Gottschalk.⁶²

Na década de 1890, a jovem já é uma reconhecida professora e tem suas valsas, polcas e schottisches anunciadas na imprensa.⁶³ Mas a maior exposição pública de Leontina viria com a premiação nos concursos para compositoras realizados pela *A Estação* em 1902, em que ela foi vitoriosa na composição de uma schottisch e obteve o segundo prêmio para uma valsa.⁶⁴ Ampliando a visibilidade da compositora, os editores enviaram notas aos jornais, narrando sua vitória sobre outras oito concorrentes: "O 1º prêmio foi conferido com felicitações do júri à Exma. Sra. D. Leontina Torres, pela sua belíssima, magistral e primorosa composição musical, verdadeira obra-prima, que com toda a certeza obterá um

⁵⁷ ASSIS, Machado de. *A Chave. A Estação*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 3, p. 35, 15 fev. 1880.

⁵⁸ ESMERALDA. *A Estação*, Rio de Janeiro, Ano 29, n. 17, p. 100, 15 set. 1900.

⁵⁹ *Amorosa* (1891), *Dinorah* (1892), *Canora* (1893), *Ciumenta* (1894), *Virtuosa* (1895), *Ernestina* (1895), *Divina* (1900), foram valsas publicadas pela compositora e anunciadas na imprensa daqueles anos, confirmando a tendência de se tomarem nomes ou atributos femininos para títulos das composições.

⁶⁰ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 17, n. 364, p. 5, 30 dez. 1891; *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 20, n. 213, p. 2, 2 ago. 1894.

⁶¹ Tanto *Alice* quanto *Janniquinha* fazem parte do atual repertório dos "chorões". Versões das duas podem ser ouvidas no programa *Mulheres no Choro*, transmitido pela Rádio Batuta do Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://radiobatuta.com.br/programa/mulheres-no-choro>. Acesso em 15 fev. 2021.

⁶² *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 15, n. 244, p. 2, 1 set. 1889. O referido "auxílio" da professora à discípula se deve ao fato de que a peça de Gottschalk por elas executada é para piano a quatro mãos.

⁶³ Eis algumas de suas composições anunciadas na imprensa: *Icléa*, polca, 1897; *Gragoatá*, valsa, 1898; *Jurema*, schottisch, 1899; *Deu o desespero*, polca, 1899; *Iza*, polca, 1901; *Brasileira*, valsa, 3ª colocada em concurso da revista *Tagarela*, 1903; *Santos Dumont*, hino, 1903; *Endiabrada*, schottisch, 1904.

⁶⁴ Esses concursos foram abordados em detalhes em Pereira (2020, p. 105-107).

sucesso estrondoso".⁶⁵ De fato, o sucesso da schottisch *Marthe* foi tal, que a revista correu a publicar a segunda colocada, a *Saudosa*, de Rita Guimarães, o que explica a menor elaboração da capa, comparada às demais. Mas, além da qualidade da música, é também pela capa que Leontina se destaca: como parte do prêmio, seguindo o anunciado no regulamento do concurso, ela teve um retrato seu ali estampado (Figura 9).

Figura 9 – Capa da partitura de *Marthe*, schottisch de Leontina Gentil Torres



Fonte: Suplemento musical de *A Estação*. Rio de Janeiro, ano 31, n. 17, 15 set. 1902. Coleção pessoal do autor.

O curioso é que o concurso seguinte, que premiaria as valsas *Syrius*, de Marietta Leite de Castro, e *Juracy*, de Leontina, também previa o retrato da vencedora na partitura, o que não ocorreu. O retrato seria ainda exibido na rua do Ouvidor. Para a profissional Leontina, a exposição era fundamental, e a quarta capa da partitura de *Syrius* traz, entre outros anúncios publicitários, o dela própria, oferecendo os serviços de professora de piano. Mas Marietta

era ainda uma estudante de 17 anos, recém classificada para o quarto ano do curso de piano do Instituto Nacional de Música, e é possível que seu pai não tenha concordado com tanta visibilidade.

Pouco se sabe das trajetórias seguidas por essas mulheres, mas é possível atribuir a elas as considerações de Ana Cláudia Silva e Cláudia Oliveira (2020, p. 18) a respeito das mulheres da pequena e média burguesia que desafiam o poder masculino, fugindo às regras de domesticidade, ao adentrarem o espaço público, à procura de um lugar no mercado de trabalho: “ao redefinirem sua posição na hierarquia social, por meio da educação e do trabalho, elas passavam de objeto a sujeito, escapando, assim, da tutela masculina”. As poucas informações colhidas na imprensa indicam o perfil social dessas compositoras: Joanna, irmã de um funcionário da Central do Brasil; Marietta, filha de funcionário público aposentado; Rita, filha e esposa de militar; e Leontina, professora desde, ao menos, 1897. As quatro têm forte visibilidade como compositoras, pianistas e professoras, e atuam em associações artísticas – Joanna seria vice-presidente do *Club Guanabara* (1903), e Marietta, presidente do *Róseo-Club* (1913).⁶⁶ Rita Lindgren – nome de casada – faria longa carreira como pianista e professora, além de compositora.⁶⁷ E Leontina, seguindo os passos da antiga mestra, chegaria a reger a orquestra em uma festa na Igreja de Santo Cristo dos Milagres em 1916, sendo distinguida então com a categoria de maestrina.⁶⁸

Dispersas no aluvião multitudinário do mercado de partituras, mas par a par com seus congêneres homens, essas profissionais fizeram circular técnicas e formas, e atuaram para fixar padrões tanto nas práticas musicais quanto na consolidação das identidades femininas.⁶⁹ Embora alguns

⁶⁵ CONCURSO Musical. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 29, n. 253, p. 2, 10 set. 1902. O texto reproduz carta enviada pelos editores d'A Estação à redação do jornal. Ver também anúncio publicado em: *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, ano 82, n. 258, p. 8, 16 set. 1902.

⁶⁶ A edição de n.º 48 de 1913 da revista *Fon-Fon* traz uma fotografia da diretoria do *Róseo-Club*, tendo Marietta Leite de Castro ao centro. *Fon-Fon*. Rio de Janeiro, ano 7, n. 48, p. 56, 29 nov. 1913.

⁶⁷ Informação prestada em comunicação pessoal pela pianista Maria Teresa Madeira, que possui um projeto inédito dedicado à obra da pianista e compositora, cuja publicidade infelizmente não foi autorizada pelos herdeiros.

⁶⁸ Ver: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ano 26, n. 92, p. 8, 1 abr. 1916.

⁶⁹ Discutindo diferenças de gênero em torno da música, Ruth Solie observa que a questão não está em saber se a diferença existe ou o que ela é, mas em como a vida social e a cultura constroem o que é assim percebido no cotidiano das pessoas, e daí a importância da compreensão das práticas musicais como parte da construção identitária: “Se as identidades são uma questão de papéis sociais, nós podemos estudar os mecanismos – incluindo os musicais – pelos quais esses papéis são delineados, comunicados, aprendidos e talvez desafiados” (SOLIE, 1993, p. 10, tradução minha).

intelectuais preferissem a música "sábua" e desconfiassem da "ligeira" ou "divertida", era esta a preferida do grande público, de elite ou não. E preferida certamente pelas leitoras da revista. Ainda que ironizem a exclusão das mulheres do *Club Beethoven*, os redatores d'*A Estação* ecoam o projeto elitizado – no sentido da erudição – ali desenvolvido, e que terá ressonância nas primeiras décadas republicanas, quando se consolida uma corrente pela música sinfônica e de câmara. Mas esse projeto é desafiado pelas polcas, schottisches e valsas, como as publicadas pela revista, e também pelos tangos e maxixes, ausentes dali, mas anunciados nas sincopações de *Onde está Ela?* e *Élégance*. Na contramão do projeto "ilustrado", ao divulgar pela imprensa o segundo concurso para compositoras, os editores d'*A Estação* chegam a associar as mulheres ao desenvolvimento da arte musical: "Quando nos lembramos de abrir nossos concursos musicais foi o patriótico sentimento de estabelecer entre as senhoras brasileiras o amor à luta enobrecedora, desenvolvendo a arte musical já tão adiantada entre elas".⁷⁰ Certamente, para o mercado editorial – para os editores tanto de partituras, quanto de revistas ilustradas – era necessário contar com a presença das compositoras à vista das leitoras, como instância de legitimação. Afinal, são elas as maiores consumidoras de todo esse repertório ligado a um universo cultural e social tido como feminino. Não à toa, nos fragmentos que servem de epígrafe a este trabalho, a musicóloga Pilar Ramos (2010) lembra o poder das plateias femininas para a fixação do gosto e dos repertórios. Passada a moda, porém, essas danças seriam exiladas das práticas sociais, e suas compositoras – e também compositores como Miguel de Vasconcellos, Júlio Reis e Aurélio Cavalcanti – perderiam visibilidade. Logo viriam os modernistas condenar todos aqueles profissionais da música sob o rótulo antipático e elitista de "pianeiras" e "pianeiros". Uma forma de lembrar que eram "apenas" profissionais da música, não artistas. Triste memória para quem

um dia foi maestra ou maestrina.

Referências

- ASSIS, Machado de. Um homem célebre. In: ASSIS, Machado de. *Várias histórias*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1942. p. 61-79.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Tradução de Lucia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 8. ed. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- CAINES, Jennifer R. *Clara Schumann, the (wo)man and her music: an examination of nineteenth-century female virtuosity*. 2001. Tese (Master of Arts, Music Criticism) – McMaster University, 2001.
- DOMENICI, Catarina. A performance musical e o gênero feminino. In: NOGUEIRA, Isabel Porto, FONSECA, Susan Campos (org.). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia: ANPPOM, 2013.
- CRESTANI, Jaison Luis. O perfil editorial da revista A Estação: jornal ilustrado para a família. *Revista da ANPOLL: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística*, [S. l.], v. 1, n. 25, p. 325-353, 2008.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- KNAUSS, Paulo. Introdução. In: KNAUSS, Paulo et al. *Revistas ilustradas: modos de ler e ver no Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: MauadX, 2011. p. 7-14.
- MAGALDI, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro: european culture in a tropical milieu*. Lanham: Scarecrow, 2004.
- McCLARY, Susan. *Feminine endings: music, gender, and sexuality*. Minnesota: University of Minnesota, 1996.
- MALTA, Marize. Fundo, detalhe e satisfação visual: decoração doméstica em A Estação. In: KNAUSS, Paulo et al. *Revistas ilustradas: modos de ler e ver no Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: MauadX, 2011. p. 91-104.
- MATTOS, Maria de Fatima da Silva Costa Garcia de. Manualidades femininas nas páginas da revista A Estação (1879-1904). *19&20*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, jul./dez. 2019.
- MEYER, Marlyse. Estações. In: MEYER, Marlyse. *Caminhos do imaginário no Brasil*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 73-107.
- PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. A imprensa periódica como uma empresa educativa no século XIX. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, n. 104, p. 144-161, jul. 1998.
- PEREIRA, Avelino Romero. Cultura musical e palavra impressa no Brasil oitocentista. In: BESSONE, Tânia et al. (org.). *Imprensa, livros e política no Oitocentos*. São Paulo: Alameda, 2018, p. 15-49.

⁷⁰ *O Malho*. Rio de Janeiro, ano 1, n. 3, p. 21, 4 out. 1902. Trata-se de um anúncio enviado à redação da revista *O Malho* pela redação d'*A Estação*.

PEREIRA, Avelino Romero. Entre a crítica e o deboche: a "música nacional" nas pautas da imprensa no Rio de Janeiro oitocentista (1882-1899). In: ENGEL, Magali; SOUZA, Flavia de; GUERELLUS, Natália (org.). *Os intelectuais e a imprensa*. Rio de Janeiro: MauadX: Faperj, 2015. p. 101-129.

PEREIRA, Avelino Romero. Mulheres compositoras no Rio de Janeiro oitocentista: a condessa Rozwadowska. In: CARVALHO, Marieta Pinheiro de; DURÃES, Margarida; ANDRADE, Vitória Schettini de (org.). *Movimentos, trânsitos e memórias: novas perspectivas*. Niterói: Universo, 2019. v. 1, p. 286-301.

PEREIRA, Avelino Romero. A música de braço com a moda: mulheres compositoras na imprensa feminina (Rio de Janeiro, 1852-1902). *dObras*, [S. l.], v. 14, n. 29, p. 102-121, maio/ago. 2020.

PERROT, Michelle. *Mulheres públicas*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 1998.

RAMOS, Pilar. Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música. *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, ano 64, p. 7-25, jan./jun. 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RESENDE, Luis Marcelo da Silveira. *Revista A Estação e as transferências culturais entre Brasil e Europa através da imprensa no século XIX*. 2015. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro: 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: UFRJ, 2001.

SARAIVA, Juracy Assmann; KUPSSINSKÛ, Cátia Cilene. *A Estação: moda, literatura e difusão ideológica. Acta Scientiarum: language and culture*, Maringá, v. 38, n. 1, p. 31-41, jan./mar. 2016.

SILVA, Ana Cláudia Suriani da. Moda e literatura: o caso da revista A Estação. *Iara: Revista de moda, cultura e arte*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 1-26, 2009.

SILVA, Ana Claudia; OLIVEIRA, Claudia. Apresentação: moda, mulher e imprensa no Brasil. *dObras*, [S. l.], v. 14, n. 29, p. 9-23, maio/ago. 2020.

SILVEIRA, Daniela Magalhães da. Ler, ouvir música, ir ao teatro e discutir política: a educação das leitoras oitocentistas e os homens de letras d'A Estação. In: ENGEL, Magali; SOUZA, Flavia de; GUERELLUS, Natália (org.). *Os intelectuais e a imprensa*. Rio de Janeiro: MauadX: Faperj, 2015. p. 73-100.

SOLIE, Ruth A. (org.). *Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship*. Berkeley: University of California Press, 1993.

WISNIK, José Miguel. Machado maxixe: o caso Pestana. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, Editora 34, n. 4-5, p. 13-79, 2003.

Avelino Romero Pereira

Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói, RJ, Brasil; professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), no Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Endereço para correspondência

Avelino Romero Pereira

Instituto Villa-Lobos/ Centro de Letras e Artes/ Unirio

Av. Pasteur, 436 - fundos

Urca, 22710-367

Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação do autor antes da publicação.