

MÚSICA

**FILHAS DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA:
A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO ENSINO
MUSICAL PROFISSIONALIZANTE E A
ATUAÇÃO DE PROFESSORAS DE MÚSICA
NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA
(1853-1873)**

CLARA FERNANDES ALBUQUERQUE

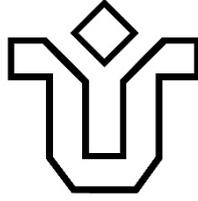
TESE DE DOUTORADO

AGOSTO DE 2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA



UNIRIO / CLA / PPGM

CLARA FERNANDES ALBUQUERQUE

FILHAS DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA: a institucionalização do ensino musical profissionalizante e a atuação de professoras de música no Rio de Janeiro oitocentista (1853-1873)

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Música, na Linha Ensino e Aprendizagem, sob a orientação da Prof^ª. Dr^ª. Inês de Almeida Rocha.

RIO DE JANEIRO

2023

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

A345 Albuquerque, Clara Fernandes
Filhas do Conservatório de Música: a institucionalização do ensino musical profissionalizante e a atuação de professoras de música no Rio de Janeiro oitocentista (1853-1873) / Clara Fernandes Albuquerque. -- Rio de Janeiro, 2023.
672

Orientador: Inês de Almeida Rocha.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2023.

1. Professoras de música. 2. Institucionalização do ensino musical profissionalizante. 3. Conservatório de Música 4. Rio de Janeiro no século XIX 5. História da Educação Musical. I. Rocha, Inês de Almeida, orient. II. Título.



UNIRIO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM

Mestrado e Doutorado

FILHAS DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA:

a institucionalização do ensino musical profissionalizante

e a atuação de professoras de música no Rio de Janeiro oitocentista (1853-1873)

por

Clara Fernandes Albuquerque

Documento assinado digitalmente

gov.br

INES DE ALMEIDA ROCHA

Data: 04/09/2023 22:25:01-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Inês de Almeida Rocha – orientadora

Documento assinado digitalmente

gov.br

ALESSANDRA FROTA MARTINEZ DE SCHUELER

Data: 05/09/2023 14:21:03-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Alessandra Frota Martinez de Schueler

Documento assinado digitalmente

gov.br

MARIA CELI CHAVES VASCONCELOS

Data: 05/09/2023 17:00:16-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Maria Celi Chaves Vasconcelos

Documento assinado digitalmente

gov.br

VIVIANA MONICA VERMES

Data: 07/09/2023 12:19:18-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Viviana Mônica Vermes

Documento assinado digitalmente

gov.br

MARTHA TUPINAMBA DE ULHOA

Data: 11/09/2023 05:59:09-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Martha Tupinambá de Ulhôa

Prof. Dr. Avelino Romero Pereira

Documento assinado digitalmente

gov.br

AVELINO ROMERO SIMOES PEREIRA

Data: 13/09/2023 01:31:23-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Conceito: APROVADO

AGOSTO de 2023

Dedico este trabalho à minha mãe Ana Maria (*in memoriam*), à minha avó Analia (*in memoriam*), e à minha filha Ana Beatriz, mulheres lindas e potentes que são parte de mim.

AGRADECIMENTOS

Concluir esta tese de doutorado é a realização de um sonho que nutri por dez anos, desde que conclui meu mestrado em 2009, seguidos de mais cinco anos de trabalho árduo e gratificante. Agradeço infinitamente a Deus, que me amparou e me deu forças. Senti sua presença em todos os momentos e, principalmente, que ele me auxiliou a compreender que tudo tem o tempo certo para acontecer.

Agradeço ao Programa de Pós Graduação em Música da (PPGM/UNIRIO), aos professores e professoras que integraram o processo de seleção, por terem aceitado meu projeto de pesquisa, e aqueles com quem cursei as disciplinas, por terem contribuído com conhecimentos e reflexões para o desenvolvimento deste trabalho.

Um caloroso agradecimento às professoras e professores que participaram de minhas bancas de ensaio 1 e 2, qualificação e defesa, profs(as) Drs(as) Susana Igayara-Souza, Martha Ulhôa, Flavia Cruvinel, Avelino Romero Pereira, Maria Celi Chaves Vasconcelos, Maya Suemi Lemos, Andrea Fetzner, Alessandra Frota Martinez de Schueler, Viviana Mónica Vermes. Suas trocas e contribuições fizeram toda a diferença. Muito obrigada por aprender tanto com vocês e com suas produções.

Gratidão à minha orientadora e amiga, Inês de Almeida Rocha, que muito antes da idealização do projeto de pesquisa, em nossas conversas, sutil e gentilmente me ajudou a gestar o meu tema. Não tenho palavras para agradecer sua presença constante, orientação, parceria, dedicação e carinho, seus incentivos, as leituras que me recomendou, as coisas que me ensinou, as reflexões que fizemos, que foram um divisor de águas no meu processo acadêmico e na minha vida pessoal e profissional. Agradeço por ter confiado e acreditado em mim, nunca me deixando esmorecer. Além da tese, ela conheceu cada ideia e leu cada frase que escrevi em trabalhos produzidos ao longo destes anos sob sua orientação.

À Gilberto Vieira Garcia, por ter me proporcionado em sua banca de doutorado a ideia que me motivou a escolher o meu tema de pesquisa. Agradeço aos professores Avelino Romero Pereira, Martha Ulhôa, Luciana Requião, Carlos Alberto Figueiredo e a Elisabeth Monteiro da Silva, coordenadora do Núcleo de Documentação e Memória do CPIO, pelas conversas e trocas que me auxiliaram muito.

Agradeço ao colega de curso, Anderson Carvalho por nossas várias conversas e reflexões e aos colegas do grupo GEPEAMUS, principalmente Renata Filipack, Rodrigo Loos, Valéria Garcia, Gustavo França, Antônio Carlos Batista, Milena da Matta pelos encontros e trocas de ideias, sugestões e crescimento em conjunto. Gratidão à minha grande amiga Roberta Mourim, por todo o carinho, cumplicidade e pela parceria que só está começando. E meu agradecimento às queridas chicas, Ana Maria Portillo, Silvia Susana Mercau e Silvia Lobato pelas trocas e parcerias em musicologia e história da Educação Musical, em nossos trabalhos conjuntos a partir dos periódicos.

Ao Colégio Pedro II, pelo incentivo à elaboração de minha pesquisa por meio da concessão de um período de licença para estudos, ao apoio e atenção dos diretores e ex-diretores, em especial Andrea Bandeira Ribeiro, Mirna Quesado, Ana Maria dos Santos Pereira, Pedro Paulo Biazzo, aos colegas, sobretudo os da equipe de Educação Musical, e principalmente aos alunos e alunas, sempre maravilhosos e carinhosos, com quem aprendo a cada dia.

À Escola de Música da UFRJ, instituição da qual eu trato neste trabalho, pelo incentivo concedido com a licença para estudos, em especial ao diretor Ronal Silveira, à minha querida coordenadora Aline Silveira, à parceira Beth Vilela, aos colegas Marcelo Fagerlande e Eduardo Antonello, aos meus alunos queridos do Curso de Extensão.

À amada Igreja Presbiteriana de Botafogo, seus pastores, membros, meus amados do Coral Marcello Ganter, por todo o carinho, incentivo e torcida. Um obrigado à querida Cristina Bertinotti pelo enorme apoio na reta final. Um beijo na Ines Jarque, Claudia Feitosa e na minha amiga e confidente de todas as horas, parceira na música e na vida, Stella Junia.

Obrigada à Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora da Candelária, à Irmandade Santa Cruz dos Militares e ao Cabido Metropolitano, especialmente ao Djavan e Danielle, que foram muito atenciosos e me receberam tão bem.

Agradeço às minhas amigas Rita, Maria Claudia, Deise, Aline e suas queridas famílias, por caminharem junto comigo ao longo de tantos anos, nos bons e maus momentos, vibrando a cada vitória.

À minha psicóloga, Ana Maria da Luz, por tantos anos de diálogo, parceria, construção e fortalecimento, pela oportunidade de tantas reflexões e de compreender as transformações que este processo de doutorado provocou em minha vida.

Minha ajudante querida, Gisele, obrigada por todo apoio dado nestes anos tão difíceis, pelo carinho que sempre dedicou a mim e a minha família.

À minha família, tia Lucilena, Verinha, irmãs Juliana e Cecilia, sobrinhas Alice e Joana, prima Alessandra, cunhado Tomaz, cunhada Thallyta, sogro Vicente, tão amados e presentes, que me amparam, fortalecem, cuidam e torcem por mim. Gratidão especial a meu pai, que me oportunizou a ter aulas de música desde que eu era pequena e sempre foi um constante incentivador de tudo o que eu fiz. Gratidão, com muito carinho, *in memoriam*, à Ruth Duarte Pagani, minha sogra, que partiu pouco antes de meu ingresso no doutorado, e à sua irmã, Arlete Duarte Chmielevsky que se foi logo depois da conclusão.

Agradeço ao meu marido Leonardo Pagani e minha filha Ana Beatriz, por serem meus amores e darem sentido à minha existência. Eles viveram todas as etapas deste trabalho ao meu lado e sem eles nada seria possível. A vitória de chegar até aqui é deles também.

Maria, Maria
Milton Nascimento

Maria, Maria é um dom, uma certa magia
Uma força que nos alerta
Uma mulher que merece viver e amar
Como outra qualquer do planeta

Maria, Maria é o som, é a cor, é o suor
É a dose mais forte e lenta
De uma gente que ri quando deve chorar
E não vive apenas, aguenta

Mas é preciso ter força, é preciso ter raça
É preciso ter gana sempre
Quem traz no corpo a marca
Maria, Maria mistura a dor e a alegria

Mas é preciso ter manha, é preciso ter graça
É preciso ter sonho sempre
Quem traz na pele essa marca
Possui a estranha mania de ter fé na vida

ALBUQUERQUE, Clara Fernandes. **Filhas do Conservatório de Música: a institucionalização do ensino musical profissionalizante e a atuação de professoras de música no Rio de Janeiro oitocentista (1853-1873).** 2023. 672 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

RESUMO

Este trabalho vem somar esforços aos estudos de Gênero e Música e de História da Educação Musical, que têm buscado visibilizar as vivências, atuações, produções, conquistas e desafios de mulheres na música, especialmente na docência. O objetivo principal da pesquisa é investigar e dar visibilidade à formação, socialização e atuação profissional de um grupo de professoras que estudaram no Conservatório de Música do Rio de Janeiro entre os anos de 1853, início das aulas para o sexo feminino, e 1873, ano em que se iniciaram oficialmente as aulas de piano na instituição. Parto de uma compreensão sobre como se dava a educação e instrução no século XIX, o trabalho feminino e a docência feminina em música de forma geral, os antecedentes que levaram à criação do Conservatório de Música e o processo de institucionalização do ensino musical profissionalizante. A partir daí, acompanhei o desenvolvimento musical das mulheres nesta instituição e em locais de prática como festividades religiosas, enquanto alunas e posteriormente profissionais, relacionando-o às suas vidas pessoais. Identifiquei as solidariedades estabelecidas entre estas alunas com seus professores e colegas, e como estas relações auxiliaram a constituir suas carreiras e identidades profissionais, sobretudo na docência. Me aprofundando principalmente nos vestígios biográficos de quatro professoras, percebi percursos em comum, assim como experiências que as singularizavam. Foi escolhida a cidade do Rio de Janeiro por ter sido sede da corte, assim como pelo desenvolvimento urbanístico e social que propiciou uma ampla demanda por serviços e atividades de ensino musicais. Construí uma narrativa a partir de uma abordagem histórico-documental, com revisão de literatura, levantamento e análise de dados em fontes de época e atuais, principalmente nos periódicos da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, nos documentos institucionais localizados no Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ e no site *FamilySearch*. Utilizei uma abordagem microhistórica, bem como referenciais da História da Educação, dos estudos de Gênero e da Sociologia, dividindo a tese em *uma visão panorâmica* e *um olhar aproximado* sobre a institucionalização do ensino musical no Conservatório e sobre as professoras nele formadas. Conclui que o ensino feminino na instituição foi uma das iniciativas de preparo profissional de mulheres de camadas menos favorecidas, ocorrendo juntamente com a classe de professoras adjuntas e com a Escola Normal. Embora seu ensino tivesse um cunho eurocêntrico, civilizador e moralizador, ligado à Igreja Católica, haviam circularidades com elementos musicais afro-brasileiros, assim como usos e apropriações por estas mulheres, diversos da intenção original, gerando visibilidade, dignidade e ascensão social. Meu trabalho mostra histórias de lutas e resistências que inspiram hoje a investir, num esforço coletivo, contra inúmeras formas de opressão de gênero, raça e classe, enxergando em meio às adversidades oportunidades a serem usadas a nosso favor.

Palavras-chave: Professoras de música. Institucionalização do ensino musical profissionalizante. Conservatório de Música. Rio de Janeiro no século XIX. História da Educação Musical. Gênero e Música.

ALBUQUERQUE, Clara Fernandes. **Daughters of the Brazilian Conservatory of Music: the institutionalization of professional music education and activities of female music teachers in 19th-century Rio de Janeiro (1853-1873).** 2023. 672 f. PhD Thesis in Music – Postgraduate Programme in Music, Centre of Letters and Arts, Federal University of the State of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

ABSTRACT

This research contributes to the fields of Gender and Music Studies and History of Music Education, which have worked to shed light on the experiences, achievements, productions, challenges and roles of women in music, particularly in teaching. The main objective of this study is to explore and highlight the training, sociabilities and professional activities of a group of female teachers who studied at the Conservatory of Music in Rio de Janeiro between 1853, when women were first admitted to the institution, and 1873, when piano teaching officially began at the Conservatory. This work aims first to understand how education and training in general took place in the 19th century, how women worked with and taught music, and the background that led to the creation of the Conservatory and the process of institutionalising professional musical training. It then follows the development of women within the institution and in places of practice such as religious celebrations, first as students and then as professionals, and how this related to their personal lives. The study identifies the support networks formed between these female students and their teachers and colleagues, and how these relationships helped to shape their careers and professional identities, particularly in teaching. By focusing primarily on the biographical traces of four teachers, common trajectories as well as distinctive experiences are identified. The city of Rio de Janeiro was chosen because of its status as the former capital of the country, as well as its urban and social development, which created a high demand for music activities and education services. The work follows a historical-documentary approach, including a literature review and the collection and analysis of data from contemporary and historical sources, especially digital newspapers found in the Digital Newspaper Archive of the National Library, institutional documents found in the D. João VI Museum of the UFRJ School of Fine Arts, and the FamilySearch website. Using a microhistorical approach and frameworks from the fields of educational history, gender studies and sociology, the thesis is divided into an overview and a detailed examination of the institutionalisation of music education at the Conservatory and the female teachers trained there. The findings suggest that the training of women at the institution was part of an effort to provide professional training for women from less privileged backgrounds, alongside the training of assistant teachers and the Normal School. Although the teaching had a Eurocentric, civilising and moralising character, linked to the Catholic Church, there were interactions with Afro-Brazilian musical elements, as well as various uses and appropriations by these women, which deviated from its original intention, creating visibility, dignity and social advancement. The study presents stories of struggle and resistance that continue to inspire collective efforts to combat various forms of gender, racial and class oppression, recognising the opportunities that can be found in the midst of adversity and turned to our advantage.

Keywords: Female music teachers. Institutionalisation of professional music education. Conservatory of Music. 19th century Rio de Janeiro. History of music education. Gender and music.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Anúncio de Erminia Tecchi	148
Figura 2. Anúncio de lições de piano, língua francesa e pintura de flores por Mlle. De Ladoucette	149
Figura 3. Marie Josephine Mathilde Durocher	155
Figura 4. Vendedora de frutas no Rio de Janeiro (c. 1869)	160
Figura 5. Anúncio de Mme. Julia Giraud como costureira e modista	162
Figura 6. Parte da 1ª página da valsa <i>A Flor da Esperança</i> , de Francisca Pinheiro de Aguiar	196
Figura 7. Anúncio de lições de Francisca Gonzaga	199
Figura 8. Anúncio de lições de Luiza Leonardo	199
Figura 9. Endereço de Anna Rosa Termacsics de Santo no <i>Almanak Laemmert</i>	206
Figura 10. Anúncio da obra publicada por Anna Rosa Termacsics de Santo no <i>Jornal do Commercio</i>	206
Figura 11. Capa do <i>Tratado sobre Emancipação Política da Mulher e Direito de Votar</i> , de Anna Rosa Termacsics de Santo (1868)	206
Figura 12. Orquestra dirigida por Candida Francisca de Andrade na festividade de Santo Antonio, em Nova Friburgo	220
Figura 13. Maestro Francisco Manuel ditando o Hino Nacional (José Correia de Lima, 1850)	251
Figura 14. Henriqueta Carolina dos Santos, Baronesa de Ourém	252
Figura 15. Henriqueta Carolina dos Santos, Baronesa de Ourém	252
Figura 16. A. Areas, redator chefe do periódico <i>Pau Gazette</i>	253
Figura 17. A. Areas, redator chefe do periódico <i>Pau Gazette</i>	253
Figura 18. Notícia da morte de Henriqueta Carolina dos Santos no <i>Pau Gazette</i>	254
Figura 19. “Música dos pretos” na procissão da Ressurreição e <i>Corpus Christi</i> da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária	265
Figura 20. Interrupção da prática dos alunos do Conservatório por Hugo Bussmeyer em 23 de agosto de 1875	300
Figura 21. Assinatura de Hugo Bussmeyer	301
Figura 22. Comentário de Antonio Carlos Gomes sobre aulas de contraponto com Giannini.....	313
Figura 23. Tratado de Partimento e Regras de Acompanhar de Fedele Fenaroli e Luigi Felice Rossi.....	314

Figura 24. Discurso de Francisco Manoel da Silva pedindo proteção da Imperatriz em favor das discípulas pobres do Conservatório (1856)	316
Figura 25. Henrique Alves de Mesquita (1876)	325
Figura 26. Premiação de Maria das Dores com pequena medalha de ouro em 1858	331
Figura 27. Indicação de premiação e medalha de ouro a Domingos José Ferreira pela composição de obra inédita dedicada à Imperatriz	334
Figura 28. Indicação de premiação e medalha de ouro a Domingos José Ferreira pela composição de obra inédita dedicada à Imperatriz	335
Figura 29. Joaquim Antonio da Silva Callado Junior premiado em rabeca (violino)	338
Figura 30. Premiação de Leonor de Castro com medalha de ouro no ano de 1863	341
Figura 31. Premiação de Maria Eugenia em Regras de Acompanhar em 1864	342
Figura 32. Prédio do Conservatório de Música (atual Centro Cultural Hélio Oiticica, situado na Rua Luís de Camões, Centro, Rio de Janeiro)	347
Figura 33. Anúncio de Rita Maria da Silveira no <i>Almanak Laemmert</i> de 1865	349
Figura 34. Assinatura de Maria Izabel Teixeira no requerimento apresentado ao diretor do Conservatório de Música	351
Figura 35. Assinatura de Francisca Xavier de Almeida Braga no requerimento apresentado ao diretor do Conservatório de Música	351
Figura 36. Assinatura no requerimento de Eleonor Adèle Gasser	353
Figura 37. Matrícula de Carlos Severianno Cavalier em 1855	356
Figura 38. Matrícula de Augusto Paulo Duque Estrada Meyer	357
Figura 39. Relação de alunas premiadas em 1866 com medalhas de ouro e prata em canto	359
Figura 40. Assinatura de Leonor Tolentina de Castro Fazenda	360
Figura 41. Pedido de manutenção de matrícula de Antonio Francisco Braga no Conservatório de Música	380
Figura 42. Título de habilitação em clarineta a Antonio Francisco Braga Junior e Anacleto Augusto de Medeiros	380
Figura 43. Francisca Braga pede medalhas de prata	396
Figura 44. Óbito de Henrique Alves de Mesquita. Menção como <i>pardo</i>	398
Figura 45. Maria Isabel Teixeira como de cor <i>parda</i>	399
Figura 46. Maria Assumpção Machado como de cor <i>parda</i>	399
Figura 47. Leonor de Castro referida como de cor <i>morena</i>	399
Figura 48. Francisca Telles de cor <i>morena</i>	399
Figura 49. Horacio Fluminense declarado como de cor <i>parda</i>	400

Figura 50. Victorina Guimarães, filha de Carolina Paula da Conceição, de cor <i>parda</i> .	400
Figura 51. Registros de pagamento a Francisco Manoel da Silva por festas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora da Candelária nos anos de 1823 e 1827	416
Figura 52. Registros de pagamento a Francisco Manoel da Silva por festas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora da Candelária nos anos de 1823 e 1827	416
Figura 53. Medalha ofertada a Henriqueta dos Santos por sua participação na Festa da Piedade de agosto de 1860	426
Figura 54. Medalha ofertada a Henriqueta dos Santos por sua participação na Festa da Piedade de agosto de 1860	426
Figura 55. Medalha ofertada a Francisco Manoel da Silva pela participação na Festa da Piedade em agosto de 1860	426
Figura 56. Medalha ofertada a Francisco Manoel da Silva pela participação na Festa da Piedade em agosto de 1860	426
Figura 57. Elvira Ferreira como professora de música. Registro de óbito	432
Figura 58. Candida Assumpção “tinha a profissão de cantora”. Registro de óbito	432
Figura 59. Importe da orquestra para as Exéquias de D. Amelia, Imperatriz viúva. Remunerações femininas	434
Figura 60. Recibo de pagamento a Francisco Gomes de Carvalho	435
Figura 61. Nota para dois ensaios e uma execução. Pagamento a D. Joanna	435
Figura 62. Valsa <i>Umbelina</i> , de Maria Izabel Teixeira (1861)	444
Figura 63. Anúncio dos colégios de Maria das Dores Castanheira e Augusta Castellões	454
Figura 64. Anúncio de aulas de Maria das Dores	457
Figura 65. Luto pelo falecimento de Francisco Manoel da Silva	457
Figura 66. Colégio do Andaraí Pequeno, dirigido por Maria das Dores C. Guimarães .	458
Figura 67. Augusta Castellões e Glyceria Bibiana como professoras adjuntas	464
Figura 68. Augusta Castellões e Glyceria Bibiana como professoras adjuntas	464
Figura 69. Batismo de Geraldina de Jesus, mãe de Leonor de Castro	468
Figura 70. Dedicatória de Joaquim Manoel de Macedo a Claudino e Geraldina de Castro	468
Figura 71. Leonor de Castro (1878)	471
Figura 72. Dedicatória de Leonor de Castro Cunha a sua sobrinha Geraldina Guimarães	472

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Número de ocorrências com a palavra-chave <i>professora</i> (1830-1869)	143
Tabela 2. Número de ocorrências com a palavra-chave <i>discípula</i> (1830-1869)	143
Tabela 3. Número de ocorrências com a palavra-chave “ <i>lições de piano</i> ” (1830-1869)	143
Tabela 4. Número de ocorrências com a palavra-chave <i>professora</i> (1870-1889)	144
Tabela 5. Mulheres com e sem trabalho	157
Tabela 6. Profissões exercidas por mulheres de acordo com o recenseamento de 1872	157
Tabela 7. Número de discentes matriculados no Conservatório de Música (1854 – 1888)	304
Tabela 8. Número de alunos e alunas matriculadas e premiações (1856 – 1866)	326
Tabela 9. Número de matriculados e ouvintes (1869 a 1888)	365

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Saberes oferecidos no Colégio Santa Rita de Cássia	110
Quadro 2. Profissões femininas no <i>Almanak Laemmert</i> (1854-1855)	151
Quadro 3. Remuneração mensal de professoras particulares por aluno	175
Quadro 4. Remuneração mensal de professores particulares por aluno	176
Quadro 5. Remuneração mensal de professores adjuntos, públicos de instrução primária e secundária pelo Regulamento de 1854	176
Quadro 6. Professoras e saberes oferecidos	180
Quadro 7. Professoras de idiomas estrangeiros	184
Quadro 8. Formação das professoras: conservatórios	207
Quadro 9. Formação das professoras: pessoas com quem estudaram	209
Quadro 10. Programa do concerto da Sociedade Filarmônica de setembro de 1837 ...	245
Quadro 11. Programa do concerto da Sociedade Filarmônica realizado em julho de 1841, em comemoração à coroação de D. Pedro II	246
Quadro 12. Primeiros alunos matriculados no Conservatório	294
Quadro 13. Data de anúncios de venda das loterias para o Conservatório	307
Quadro 14. Administração e professores do Conservatório em 1855 e 1861	333
Quadro 15. Datas de nascimento e óbito das alunas premiadas com medalhas de ouro entre 1856 e 1873 e suas idades aproximadas no momento do óbito	390
Quadro 16. Causa do óbito de oito alunas do Conservatório	392
Quadro 17. Primeira premiação e medalha de ouro das alunas de 1856 a 1873	392
Quadro 18. Premiações totais das alunas que receberam medalha de ouro e tempo aproximado de permanência no Conservatório de Música	393
Quadro 19. Designação da etnia das alunas conforme o registro de óbito	400
Quadro 20. Nomes das mães e pais das alunas premiadas com ouro de 1856 a 1873 e suas profissões	401
Quadro 21. Estado civil das alunas do Conservatório, nomes dos maridos e suas profissões	404
Quadro 22. Participação das alunas premiadas com ouro nas solenidades comemorativas de aniversário da reorganização do Conservatório e nas premiações de alunos e alunas	406

Quadro 23. Atuação das alunas em festividades religiosas	428
Quadro 24. Alunas que participaram de festividades religiosas. 1ª menção localizada	429
Quadro 25. Número de participações em festividades por cada aluna, anos das primeiras e últimas menções localizadas	431
Quadro 26. Festividades religiosas. Redes de sociabilidades. Participações como alunas e como profissionais, músicos com quem cantaram	438
Quadro 27. Composições das alunas do Conservatório de 1853 a 1873	444
Quadro 28. Participação das alunas premiadas de 1856 a 1873 em irmandades	447
Quadro 29. Administração da Irmandade de Santa Cecília nos anos de 1881 a 1884....	450
Quadro 30. Alunas premiadas que atuaram na docência	452
Quadro 31. Atividades das professoras de música oriundas do Conservatório	453

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	20
PARTE 1 – UMA VISÃO PANORÂMICA	55
1 INSTRUÇÃO E EDUCAÇÃO NO SÉCULO XIX	56
1.1 Um novo olhar sobre a instrução e educação no século XIX	57
1.2 Uma instrução socialmente hierarquizada	60
1.3 Forças educacionais, leis e reformas da instrução	69
1.4 Espaços escolares e educação formal, não-formal e informal	76
1.5 Metodologias de ensino, castigos e recompensas, compêndios e métodos	80
1.6 Professores: a classe de professores adjuntos, a Escola Normal e a feminização do magistério	86
1.7 Instrução e educação para a <i>boa sociedade</i> : educação doméstica, instrução primária particular e ensino secundário	95
1.8 A instrução e a educação para o povo: instrução pública primária	113
1.9 A formação para o trabalho	119
2 PROFESSORAS DE MÚSICA NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA	138
2.1 A chegada de professoras imigrantes ao Rio de Janeiro e características gerais dos anúncios nos periódicos	138
2.2 Atuação profissional feminina: outras ocupações exercidas por mulheres imigrantes	150
2.3 O trabalho exercido por mulheres africanas e brasileiras	156
2.4 Professoras e preceptoras brasileiras, perfil social das professoras de música e remunerações das lições	162
2.5 Professoras de música no Rio de Janeiro de 1808 a 1889: formação, atuação e saberes oferecidos	179
2.5.1 <i>Professoras de música particulares</i>	180
2.5.2 <i>Professoras de música em colégios</i>	186
2.5.3 <i>Professoras de cursos de música, diferentes instrumentos e saberes musicais</i>	190
2.5.4 <i>Professoras compositoras, métodos utilizados e produzidos</i>	194
2.5.5 <i>Professoras, seus mestres, conservatórios, e suas alunas</i>	207

2.5.6	<i>Participações como cantoras e instrumentistas no teatro lírico, em concertos, benefícios, em cerimônias religiosas</i>	214
3	ANTECEDENTES DA CRIAÇÃO DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA	221
3.1	A crise da música no Período Regencial	223
3.2	A Sociedade Beneficência Musical	226
3.3	A Sociedade Filarmônica	238
3.3.1	<i>Henriqueta Carolina dos Santos: a baronesa diletante</i>	248
3.4	O Conservatório de Música: um projeto da Sociedade de Música e o ensino institucional musical profissionalizante	257
	PARTE 2 – UM OLHAR APROXIMADO	291
4	O CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DO RIO DE JANEIRO E A PRESENÇA FEMININA	292
4.1	Anos iniciais do Conservatório de Música	293
4.2	A reorganização do Conservatório	304
4.2.1	<i>O Te Deum composto pelos primeiros discípulos de Giannini: práticas de ensino napolitanas</i>	312
4.2.2	<i>As premiações de alunos e alunas e as celebrações de reorganização do Conservatório</i>	315
4.2.3	<i>A construção de um edifício para o Conservatório</i>	345
4.2.4	<i>As habilitações para o exercício da docência em música</i>	347
4.3	O período de Archangelo Fiorito	355
4.4	Os momentos finais do Conservatório de Música	371
5	FORMAÇÃO E ATUAÇÃO DAS PROFESSORAS DE MÚSICA LIGADAS AO CONSERVATÓRIO (1853-1873)	387
5.1	O grupo de alunas premiadas: aspectos pessoais, sociais e sua formação no Conservatório de Música	390
5.2	Participação como alunas e ex-alunas em festividades religiosas	407
5.2.1	<i>A suposta decadência da música sacra e a reforma proposta por Manoel de Araújo Porto Alegre</i>	409
5.2.2	<i>As primeiras participações das alunas do Conservatório em cerimônias e festividades religiosas e a Devoção da Piedade</i>	417

5.2.3	<i>A continuidade da atuação das alunas do Conservatório em festividades religiosas e a formação profissional como cantoras sacras</i>	428
5.2.4	<i>A participação das alunas em irmandades religiosas</i>	445
5.3	Participação das ex-alunas do Conservatório na docência em música	451
5.4	Quatro alunas, suas vidas e atuações	455
5.4.1	<i>Maria das Dores Castanheira (1843-1910), a primeira aluna do Conservatório</i>	455
5.4.2	<i>Augusta Garcez Castellões (1853-c.1897): formação no magistério pela prática na música, na instrução primária e marcada pelo associativismo docente</i>	459
5.4.3	<i>Glyceria Bibiana de Gouvea (1856-1927): formação no Conservatório, na classe de professores adjuntos da Instrução Primária e na Escola Normal</i> ...	463
5.4.4	<i>Leonor Tolentina de Castro (1846 - 1918): a primeira professora do Conservatório de Música</i>	467
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	476
	REFERÊNCIAS	486
	REFERÊNCIAS (PERIÓDICOS DA HEMEROTECA DIGITAL DA BIBLIOTECA NACIONAL)	520
	REFERÊNCIAS (FAMILYSEARCH)	523
	ANEXO A Professoras de música no Rio de Janeiro (1830-1889)	532
	ANEXO B Administração da Sociedade Beneficência Musical (1834-1895)	546
	ANEXO C Premiações dos alunos e alunas (1856-1873)	550
	ANEXO D Premiações dos alunos e alunas (1874-1889)	564
	ANEXO E Alunas premiadas e anos de premiações (1856-1873)	575
	ANEXO F Repertório dos concertos de alunos e alunas no Conservatório (1856-1889)	578
	ANEXO G Participações de (ex)alunos e (ex)alunas em festividades religiosas (1851-1914)	593
	ANEXO H <i>Hino das Artes</i> . Letra: Manoel de Araujo Porto Alegre. Música: Francisco Manoel da Silva	658
	ANEXO I <i>Cântico Religioso a 3 vozes sem acompanhamento</i> (1855). Francisco Manoel da Silva	670

INTRODUÇÃO

As mulheres têm lutado no Brasil não de hoje, mas de forma crescente em nossos dias por equidade, liberdade para fazer suas próprias escolhas, autonomia, visibilidade, respeito, contra todos os tipos de violência, sexismo, machismo e misoginia. Unindo forças, elas vêm organizando protestos e manifestações em favor de suas causas, como ocorreu em 2015, com a *Primavera das Mulheres*¹. A partir dos anos 2000, mais de uma dezena de leis vêm sendo elaboradas no país, como a Lei Maria da Penha (2006, alterada em 2022) contra a violência doméstica e domiciliar, a Lei do Feminicídio (2015), a Lei Carolina Dieckmann (2012) contra crimes cibernéticos, dentre outras (GOVERNO DO MS, s.d.). Mas estas lutas precisam ganhar ainda maior amplitude, pois mesmo que dispositivos legais tenham sido criados para amparar as vítimas, as ameaças continuam a existir e não há muitos indícios de estarem cessando ou diminuindo. O Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos anunciou no mês nomeado como *Agosto Lilás*² que foram feitas mais de 31 mil denúncias de violência doméstica ou familiar contra mulheres no primeiro semestre de 2022 (BRASIL, 2022).

No meio musical, o ativismo feminino também tem sido notável³. Movimentos têm sido organizados desde os anos de 2015 e 2016 em diferentes cidades no Brasil, apresentando reivindicações por “equidade de gênero [nos] espaços de trabalho”. As mulheres vêm questionando a limitação de funções ocupadas no meio musical, argumentando que “compositoras, arranjadoras, produtoras e instrumentistas”, para além das cantoras, também merecem ter suas atuações visibilizadas (EMMBRA, 2021). Entre as compositoras, organizaram-se iniciativas para divulgação de suas produções, como o *Sonora – Festival Internacional de Mulheres*⁴. No site da EMMBRA – Escritas Musicais de Mulheres Brasileiras,

¹ A *Primavera das Mulheres* conseguiu, por meio do ciberativismo, levar para as ruas do Rio de Janeiro protestos contra o projeto de lei 5069-2013, que prejudicava a assistência médica em serviços públicos de saúde de vítimas de violência sexual (BRITO, 2017, p. 1).

² O *Agosto Lilás* seria um mês dedicado à conscientização sobre os tipos de violência doméstica que mulheres vêm sofrendo: “física, sexual, psicológica, moral e patrimonial” (BRASIL, 2022).

³ A pesquisadora Marcela Velon defendeu em 2022 sua tese de doutoramento em música na Unirio, buscando por meio de uma pesquisa-ação participativa e de entrevistas semiestruturadas analisar o trabalho musical desenvolvido por “compositoras, instrumentistas, letristas, arranjadoras, cantoras e produtoras” dos coletivos Primavera das Mulheres, Coletivo Essa Mulher e com o núcleo do Rio de Janeiro do Sonora Festival Internacional de Compositoras a fim de compreender suas práticas e discursos, tendo como referenciais a musicologia feminista e o conceito de colonialidade de gênero de Maria Lugones (VELON, 2022, p. 7, 19 e 20). Para maiores informações, ver VELON (2022).

⁴ O projeto vem formando uma rede, já abarcando “74 cidades em 16 países”. Cinco edições anuais ocorreram de 2016 a 2020 (SONORA, c.2023). Em 2021, realizaram-se duas edições especiais, uma em Olinda e uma em Porto Velho. Em 2022, a 6ª edição do festival se deu no Rio de Janeiro em 29 e 30 de setembro. O projeto mantém uma

se pode acessar um expressivo número de produções femininas, bem como o registro da existência de pelo menos doze coletivos de mulheres musicistas no país, o mais antigo estabelecido em 2005.

Aline Gonçalves, integrante da EMMBRA e do coletivo Essa Mulher, do Rio de Janeiro, percebeu que a partir “da potência que é entender-se parte de um movimento mais amplo, nasceu a necessidade de reunir forças para que essas conquistas pudessem ser coletivas” (EMMBRA, 2021). Segundo Gonçalves, para além da divulgação das obras, a criação do site respondia a uma “necessidade concreta de registrarmos e materializarmos nossa existência e nossos discursos”, e à constatação das mulheres serem uma “maioria minorizada, cotidianamente silenciada” em seu fazer musical (GONÇALVES, 2021).

Assim como as compositoras, instrumentistas no Rio de Janeiro vêm dando visibilidade às suas existências e atuações, e fundaram a Orquestra Sinfônica de Mulheres do Rio de Janeiro⁵, um grupo exclusivamente feminino, inclusive a regente e solistas. No Rio de Janeiro teve sua estreia no Imperator - Centro Cultural João Nogueira em 16 de junho de 2021 a Orquestra Sinfônica Juvenil Chiquinha Gonzaga⁶, formada por meninas de escolas da rede pública. A orquestra foi criada “com o intuito de ampliar as estratégias de equidade de gênero dentro do universo da música de orquestra e valorizar as instrumentistas da rede pública de ensino”, além de buscar que os diversos naipes da orquestra tenham uma representatividade feminina, “especialmente naqueles predominantemente relacionados ao universo masculino” (GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, 2021).

Tais iniciativas demonstram que as mulheres vêm ocupando espaços que têm sido considerados equivocadamente como masculinos. Mas os enfrentamentos vão além da invisibilidade de suas existências e produções. Eles são muitos e fazem parte de seu cotidiano profissional. Pesquisas têm sido desenvolvidas para que os problemas sejam apresentados e analisados, como por exemplo, a elaborada pelo DATA SIM⁷ de março a agosto de 2019, com

conta no Instagram como @Sonorafestivalinternacional, divulgando as suas edições, eventos, oficinas gratuitas e lives de formação (INSTAGRAM, 2023).

⁵ A Orquestra Sinfônica de Mulheres do Rio de Janeiro foi idealizada pela trompetista Luciele Portella, e teve sua estreia em março de 2019, reunindo “musicistas mulheres com sólidas carreiras no meio musical artístico, e tendo como regente também uma mulher”, assim como “a participação de cantoras solistas reconhecidas nacional e internacionalmente, interpretando obras nas quais a mulher exerce um papel de destaque” (SALA CECILIA MEIRELES, 2022).

⁶ A Orquestra Sinfônica Juvenil Chiquinha Gonzaga é um projeto do Instituto Brasileiro de Música e Educação (IBME). Ela é regida pela maestra Priscilla Bomfim. A estreia teve a “participação especial de Elba Ramalho e do Coro Laboratório Juvenil do Rio de Janeiro, composto por 30 meninas” (GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, 2021).

⁷ Núcleo de pesquisa e organização de dados da Semana Internacional de Música – SIM São Paulo.

coordenação de Daniela Ribas, intitulada *Mulheres na indústria da música no Brasil: obstáculos, oportunidades e perspectivas*⁸. Com o objetivo de traçar “um perfil das profissionais que atuam no setor no país”, buscou-se discutir que desafios ainda devem ser enfrentados para a existência de um mercado mais inclusivo. Com base na análise de 612 respostas completas e 1446 respostas no total a 94 questões, demonstrou-se estatisticamente “as barreiras de acesso e desenvolvimento profissional impostas às mulheres” (RIBAS apud SIM SÃO PAULO, 2020), como o sobretrabalho, principalmente somado às atividades domésticas e à criação dos filhos, vínculos profissionais intermitentes, discriminações ligadas ao gênero, preocupações com assédio sexual e assédio moral, dentre outras (SIM SÃO PAULO, 2020).

Luciana Requião, a partir de entrevistas com dezenove mulheres músicas⁹ com mais de trinta anos de carreira no Rio de Janeiro, a maioria atuando com música popular, constatou que o meio musical é “extremamente desigual”, predominantemente masculino (REQUIÃO, 2020, p. 242), o que favoreceria “padrões machistas de comportamento”, assédio e preconceitos (REQUIÃO, 2020, p. 252 e 258). As entrevistadas se queixaram de relações de trabalho informais e com poucas garantias de direitos; determinados cargos dificilmente ocupados por mulheres - como o de produtor musical; discriminações e estereótipos relacionados ao gênero, ligados a uma imagem de beleza feminina ideal, gerando preconceitos e dificuldades para se conseguir trabalho com o envelhecimento do corpo. O medo do assédio levaria à adoção de posturas contidas e defensivas, principalmente em jornadas em período noturno. Como na pesquisa anteriormente citada, apontou-se o sobretrabalho, ligado também à maternidade, ou a dificuldade em se ter filhos pela falta de estabilidade dos trabalhos sazonais e de uma rede de apoio (REQUIÃO, 2020, p.252-258). Em artigo escrito por Joana Maria Pedro, Isabel Nogueira e Camila Zerbinatti também se identificou que o campo da música no Brasil seria “predominantemente masculino, branco, androcêntrico, eurocêntrico, marcado pela constante e crônica exclusão e silenciamento das mulheres (e de outros grupos social e historicamente marginalizados)” (ZERBINATTI, NOGUEIRA, PEDRO, 2018, p. 10).

Nas três pesquisas mencionadas, evidenciou-se uma menor participação de mulheres não brancas no meio musical e dificuldades específicas vividas por elas, com relação à sua raça

⁸ A pesquisa teve parceria da “WIM Brasil e WME – Women’s Music Event”, e apoio dos “coletivos Lista das Minas, Mulheres Artistas em Rede, Garotas no Poder, Sarau das Minas Tudo, SÊLA; Festival Sonora e da União Brasileira de Compositores”, contando com “mais de mil respondentes” (SIM SÃO PAULO, 2020, s.n.).

⁹ Faço opção pelo termo *Mulheres músicas* como feminino de músicos, em lugar de musicistas, conforme propõe Marcela Velon em sua tese de doutorado, quando faz referência às mulheres envolvidas nas atividades de três coletivos no Rio de Janeiro (VELON, 2022).

e classe social¹⁰. Na realizada pelo DATA SIM¹¹, questionou-se o porquê de mulheres músicas negras e indígenas, não cis, de outras regiões do país para além do Sudeste, não terem tido representação significativa na pesquisa. No estudo de Luciana Requião, constatou-se “singularidades caracterizadas pela origem social e/ou pela raça/cor da pele, que mostram desigualdades de oportunidades na trajetória de cada uma das musicistas” (REQUIÃO, 2020, p. 244). Pedro, Nogueira e Zerbinatti trouxeram a constatação de que as autoras que têm construído um campo de estudos sobre mulheres, gênero, feminismos em associação à música no Brasil sofrem “opressões, subalternizações, desigualdades, exclusões, assimetrias e marginalizações múltiplas, coexistentes, entrecruzadas e interseccionadas”, levando à necessidade de rupturas político-epistemológicas, e da criação de “espaços diversos para pensar, explicar e dar voz própria às múltiplas forças étnicas, sexuais, econômicas, culturais” (FEMENÍAS, 2007, p. 15 apud ZERBINATTI, NOGUEIRA, PEDRO, 2018, p.4).

Estas pesquisas fazem parte de um movimento que vem sendo construído desde o final da década de 1960, quando a *segunda onda* feminista trouxe preocupações teóricas, para além das demandas políticas e sociais da *primeira onda*¹² (LOURO, 1997, p. 15). As acadêmicas trouxeram os “estudos da mulher” para as universidades e escolas, tendo como principal objetivo reparar a invisibilidade feminina enquanto sujeitos, assim como denunciar discursos que relegavam as mulheres ao ambiente privado e sua ausência “nas ciências, nas letras, nas artes” (LOURO, 1997, p. 17). Um de seus grandes méritos foi “transformar as até então esparsas

¹⁰ As desigualdades de classe e raça têm sido percebidas no meio acadêmico, e políticas afirmativas vêm sendo realizadas como reparação ao racismo estrutural. Em 2022, completou-se dez anos da lei 12.711, por meio da qual se tem buscado destinar vagas a estudantes negros e indígenas nas universidades, de forma a descolonizá-la e a transformar seu “caráter excessivamente eurocêntrico” (CARVALHO, 2020, p.79 e 80). Segundo José Jorge de Carvalho, as cotas raciais precisam ser seguidas por “cotas epistêmicas”, que estão sendo desenvolvidas de forma pioneira pela UNB com o “Encontro de Saberes”, com a “inclusão dos mestres e mestras dos nossos povos tradicionais [...] como professores de universidades em matérias regulares, com a mesma posição de autoridade dos docentes doutores”, a fim de tornar o currículo “pluricultural e pluriépistêmico” (CARVALHO, 2020, p. 80).

¹¹ A maioria das respostas recebidas pertencia a mulheres da região Sudeste, sobretudo do Rio de Janeiro e São Paulo, sendo 91,67% de cisgêneros, 70,26% de brancas, 62,25% de solteiras, 76,47% de mulheres sem filhos, muitas com graduação e pós-graduação (SIM SÃO PAULO, 2020).

¹² A “primeira onda” feminista foi protagonizada por mulheres brancas de classe média, nas primeiras décadas do século XX. Ela se constituiu de reivindicações relacionadas ao sufrágio, ao melhor acesso ao estudo e a determinadas carreiras profissionais (LOURO, 1997, p. 14 e 15). A metáfora de “ondas” no feminismo teve contribuição da feminista Martha Weinman Lear, que em 1968 escreveu um artigo no *New York Times* sobre a “segunda onda feminista”. Ela referenciava como uma primeira onda a “luta de milhares de mulheres pelo direito de votar, no final do século XIX e início do XX”, e dizia que outra estava em formação. Em 1992, Rebeca Walker reforçava a metáfora com o ensaio *Tornando-se a terceira onda*. Segundo Ilze Zirbel, “a metáfora das ondas consolidou-se, então, como forma de nomear momentos de grande mobilização feminista”. A metáfora também “foi usada para dar visibilidade a certas pautas ou momentos históricos específicos” (ZIRBEL, 2021, p. 10), apesar de Zirbel acreditar que é possível pensar estas ondas “de maneira mais contínua, geradas pela ação de milhares de mulheres de diferentes locais, etnias, gerações e visões de mundo” (ZIRBEL, 2021, p. 11).

referências às mulheres —as quais eram usualmente apresentadas como a exceção, a nota de rodapé, o desvio da regra masculina —em tema central” (LOURO, 1997, p. 18).

Estudos foram se desenvolvendo no Brasil em diversas áreas, como na Sociologia, Educação, Literatura, Antropologia e buscavam descrever “condições de vida e de trabalho das mulheres em diferentes instâncias e espaços”, bem como apontar “desigualdades sociais, políticas, econômicas, jurídicas, denunciando a opressão e [o] submetimento feminino” (LOURO, 1997, p. 17 e 18). Na História, Margareth Rago vem destacando sua própria atuação e a de outras estudiosas¹³ no registro da presença de “mulheres pobres e marginalizadas, trabalhadoras ou não, como agentes de transformação”, questionadoras de discursos misóginos e excludentes. Além disso, estes estudos traziam a existência de um universo feminino com características próprias, diferenciado, mas não inferior ao masculino, pensado a partir de “outra lógica e racionalidade” (RAGO, 1995, p. 83). Com isso, se vem questionando a posição do homem como sujeito universal, desconstruindo imagens tradicionais de passividade e irracionalidade femininas (RAGO, 1995, p. 83 e 84).

Aos poucos, as investigações foram trazendo explicações, se apoiando em referenciais do marxismo, da psicanálise, e posteriormente trazendo teóricas feministas. E mais tarde, percebe-se que não seriam as diferenças biológicas, mas o que se constrói socialmente e historicamente sobre tais diferenças que definiria lugares e relações entre homens e mulheres na sociedade. E assim, o conceito de *gênero* vai se constituir, sendo adotado nos estudos brasileiros principalmente a partir do final da década de 1980. As investigações vão passar a ser relacionais, tratando homens e mulheres reciprocamente, priorizando as análises sobre mulheres, mas não de forma inteiramente separada de referências aos homens (LOURO, 1997, p. 21 a 23; SCOTT, 1995, p.72). Outros trabalhos passariam também a considerar as desigualdades de “classe, etnia, religiosidade, trabalho e sexualidade” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p.200), desfazendo uma ideia de “essência feminina única, a-histórica, de raiz biológica e metafísica”, trazendo as mulheres na “diversidade e historicidade de situações em que se encontram” (RAGO, 1995, p. 85). É sob esta perspectiva que elaborei minha tese.

Os estudos que tematizam especificamente mulheres e música vêm crescendo numericamente e de forma heterogênea nos últimos anos, se apropriando do conceito de *gênero*.

¹³ Dentre as historiadoras, Margareth Rago destaca, além de sua própria atuação, as de June E. Hahner, Heleieth Saffioti, Maria Odila Leite da Silva Dias, Miriam Moreira Leite, Maria Clementina P. Cunha, Magali Engel, Martha de Abreu Esteves, Raquel Soihet, Laura de Mello e Souza, Mary del Priore, Eni de Mesquita Samara, Leila Mezan, e posteriormente Michelle Perrot (RAGO, 1995, p. 82-85).

Além de grupos de pesquisa organizados nas universidades brasileiras, Pedro, Nogueira e Zerbinatti identificaram 141 produções, entre livros, teses e dissertações, praticamente 90% escritos a partir da década de 2000 (PEDRO, ZERBINATTI, NOGUEIRA, 2018, p.4 e 6). Uma das temáticas mais abordadas nestes estudos “foram as atividades musicais de mulheres – em grande parte, de compositoras” (PEDRO, ZERBINATTI, NOGUEIRA, 2018, p. 6), interesse que não vem ocorrendo somente no Brasil, e representa o esforço em se construir uma história da música diferente daquela conhecida até então, preocupada principalmente em evidenciar os compositores do sexo masculino e suas obras canônicas.

Como se pode perceber, nas práticas musicais e nos estudos acadêmicos as conquistas e desafios de cantoras, instrumentistas e compositoras vêm sendo documentadas, divulgadas, e questões de raça e classe sendo postas. Silenciamentos, inferiorização de suas vidas, de seus feitos, de suas experiências, de seus conhecimentos, jornadas infundáveis de trabalho remunerado e não remunerado, desrespeito, assédio, violência vividos no presente. Quais destes problemas apontados não são novos? Como a realidade vivida se construiu ao longo do tempo no nosso país? O que dizer das mulheres que vieram antes de nós, que tiveram suas atuações e suas lutas apagadas nos registros históricos? O que continuamos a reproduzir, como uma realidade natural e imutável, e o que podemos fazer para desnaturalizá-la e transformá-la?

Estes questionamentos me levaram a querer desenvolver uma pesquisa que tivesse uma abordagem histórica. No entanto, eu não gostaria de tratar prioritariamente de compositoras, regentes ou instrumentistas, ainda que elas tenham aparecido no decorrer da investigação, mas optei por focar as práticas desenvolvidas por professoras de música. Esta escolha teve relação com minha atividade profissional. Eu sou professora de música do Colégio Pedro II desde 2008, e exerço o cargo de cravista acompanhadora na Escola de Música da UFRJ, mas também leciono no Curso de Extensão da instituição. Desta forma, considero a docência como uma das minhas atuações profissionais principais. O “lugar de onde falo”, segundo Michel de Certeau, “efetivamente prende-se ao assunto de que se vai tratar e ao ponto de vista através do qual me proponho a examiná-lo” (CERTEAU, 1982, p. 30 e 31). Tal qual Guacira Louro testemunhou a respeito de si, eu não gostaria, nem teria como “me separar do meu objeto de investigação” (LOURO, 1997, p. 9).

Tratar do magistério feminino em música envolve problemas relacionados ao gênero – desrespeito, inferiorização, descrédito, assédio ou medo de sofrê-lo, sobretrabalho –, assim como se somam a outros inerentes ao cotidiano do ensino, como falta de estrutura e material apropriado para as aulas, baixa remuneração, trabalho excessivo para aumentar o ganho salarial,

pouco reconhecimento profissional por parte da sociedade, das famílias, dos administradores das instituições e dos próprios colegas de outras disciplinas, mercantilização da profissão, dificuldade em conciliar o tempo de trabalho com a necessidade de formação continuada (ROCHA, 2017).

A partir deste lugar profissional, das situações que eu mesma experimento e já tendo em mente que eu queria procurar “no passado as raízes do presente” (ASSMAN, 2011, p. 53), escolhi meu objeto de estudo enquanto assistia à defesa de doutorado de Gilberto Vieira Garcia sobre os primeiros mestres de música do Colégio Pedro II¹⁴. A professora Angela de Castro Gomes, que compunha a banca, o indagou a respeito do ensino musical para mulheres e por mulheres no século XIX. Em sua tese, se registrou então a pergunta que abriria caminhos para novas investigações: “E as mulheres? Quais eram os seus papéis nessa história? Quais eram as questões envolvidas na sua atuação, fosse como estudantes ou professoras de música?” (GARCIA, 2018, p. 188). Se consolidava enfim, para mim, a vontade de conhecer como professoras de música ensinavam e eram ensinadas no Rio de Janeiro oitocentista.

As primeiras perguntas que motivaram a elaboração do projeto de pesquisa para o ingresso no Doutorado em Música na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro foram: Quem eram as professoras de música do Rio de Janeiro no século XIX? Como, onde e com quem elas realizaram sua formação e quais as características de sua atuação? É possível identificar repertórios e métodos utilizados? Que dificuldades e desafios enfrentaram em suas carreiras, e quais eram e são as suas formas de resistência e suas potências? Como elas conciliaram suas vidas pessoais e profissionais, e como construíram sua profissão? Quais as redes de sociabilidade em que estavam inseridas, e qual o papel destas em sua produção artística e profissional? Havia intelectuais ou mediadores culturais que favoreciam a inserção das mulheres nestes meios?

Esta vontade não foi casual. Vivo em uma época em que é franqueado às mulheres o acesso aos cursos superiores e a possibilidade de desenvolvimento de diversas carreiras profissionais, ainda que não se possa ignorar as dificuldades implícitas na concretização e viabilização destas conquistas. Minha primeira opção, por exemplo, foi a Medicina, encarada no século XIX como uma das “profissões de histórico predomínio masculino” (SCHUELER; RIZZINI, 2018, p. 134), tendo chegado a concluir três anos do curso na UERJ. No entanto,

¹⁴ Durante o Império, o Colégio Pedro II oferecia ensino secundário a jovens do sexo masculino, tendo admitido mulheres apenas por um breve período. A presença de professoras na instituição é desconhecida até o momento. Para maiores informações, ver ALVES (2009).

decidi pela Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Música, me servindo da formação que vinha adquirindo de forma despreziosa desde os oito anos de idade, sem imaginar que faria dela minha profissão. Escolhi ser professora por vontade própria, e não como muitas vezes ocorria no século XIX, por ser uma das possibilidades laborais femininas mais aceitas socialmente, sobretudo para aquelas que tiveram a oportunidade de receber instrução aprofundada.

A reflexão sobre a opção profissional que fiz aguçou a minha curiosidade para indagar como se deram as escolhas pela docência, envolvendo possibilidades e desafios que mulheres como eu fizeram há mais de cento e cinquenta anos atrás. A pesquisa nunca é neutra, é como se fosse uma janela por onde mostramos uma parte do que nos constitui, interessa e mobiliza, e no caso da pesquisa histórica, evidencia as perguntas que fazemos ao passado para construir narrativas no presente que ajudem na constituição de identidades, principalmente a nossa. Na pesquisa que desenvolvi, fui me emocionando e me encantando com as fontes, e como diria Maria Teresa Santos Cunha, tendo a sensação de “ser até assolada por uma certa nostalgia que parece ser a saudade de um lugar, mas é um sintoma de uma época, *um anseio por conhecer um tempo diferente*” (CUNHA, 2021, p. 6, itálico da autora) quando fui me deixando conduzir pelas vidas e atuações femininas que fui descobrindo no percurso. Estas experiências vividas no processo de pesquisa e estudo acabam sendo mobilizadas nas situações pedagógicas, nas lutas e enfrentamentos cotidianos, no encontro com o outro e como parte da constituição de vivências e memórias. E assim, a história vai fornecendo à memória não só o conhecimento do que veio antes de nós, mas recursos para o “exercício político, seja ele individual ou coletivo”, de acordo com Marcia Pereira dos Santos (SANTOS, 2007, p. 86).

Meu trabalho foi desenvolvido na área de Ensino e Aprendizagem em Música tendo um enfoque histórico. Partindo dos “desafios do tempo presente”, proponho questões ao passado na busca por continuidades e mudanças e por “romper com uma visão ‘natural’ ou ‘racional’ que oculta a historicidade da reflexão pedagógica” (NÓVOA, 1996, p. 417). O conhecimento e as reflexões críticas sobre o passado por meio da História¹⁵ são muito importantes e enriquecem

¹⁵ Inês Rocha e Gilberto Garcia observam que as “reflexões e abordagens historiográficas” têm feito parte de comunicações de pesquisa, conferências e na Revista da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) desde a sua fundação em 1991, mas apenas em 2015 um Grupo de Trabalho em História da Educação foi criado (ROCHA; GARCIA, 2016, p. 115). Rocha e Garcia trazem como hipótese que estudos históricos não vêm despertando o interesse dos pesquisadores como outros assuntos (ROCHA; GARCIA, 2016, p. 118), e quando elementos históricos são trazidos nos trabalhos, servem mais para “contextualizar e legitimar, de maneira ampla e irrestrita, quaisquer temas e objetos de estudo”. Dentre as lacunas apontadas em estudos realizados, eles destacam “a inexistência de pesquisas sobre a História da Educação Musical que tenham como sujeito principal os discentes, suas diversas características, interesses e estratégias de ação junto a eles” (ROCHA; GARCIA, 2016, p. 123).

as práticas musicais de ensino e de aprendizagem, como argumentam Inês Rocha e Gilberto Garcia, principalmente ao se considerar como nosso país é diverso culturalmente (ROCHA; GARCIA, 2016, p. 117). Vera Lucia Jardim, apontava que em 2009 os estudos em educação musical eram recentes no Brasil, e mais ainda aqueles baseados em pesquisas históricas. Esta ausência de informações acabava levando os pesquisadores a “partirem de realidades presumidas” (JARDIM, 2009, p. 15). Além disso, acredito ser necessário acessar o passado “como meio de garantir uma maior combatividade no presente”, como meio de empreender minhas próprias lutas honrando o legado deixado pelas mulheres e professoras de outrora, e em nome delas, fazer justiça a esta tradição combativa (RAGO, 1995, p. 86).

Os estudos históricos vêm gradativamente sendo desenvolvidos nos últimos anos, mas pode-se perceber, por exemplo, que naqueles apresentados nos Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical – ABEM¹⁶ poucos trataram especificamente de professoras. Os trabalhos inscritos em estudos de gênero nas últimas edições deste congresso tampouco tematizaram a docência feminina em música. No Congresso Nacional do ano de 2015, por exemplo, havia apenas um¹⁷ trabalho, com base em seu título. Em 2017¹⁸, foram duas comunicações e em 2019¹⁹, de cinco trabalhos que integraram o GT 1.3 de História da Educação Musical, três eram sobre professoras, e um foi apresentado no GT 2.3 – Ensino e Aprendizagem de Música no Ensino Superior. No encontro de 2021 havia um estudo²⁰ no GT 19 - História da

Minha pesquisa tratará de professoras, mas também de discentes, pois elas teriam se formado no Conservatório de Música.

¹⁶ Há muitas outras associações de pesquisadores em música, como ANPPOM, ABET, FLADEM, ANPAIF, assim como diversos congressos e associações em História da Educação. Não tenho a intenção aqui de propor um extenso “Estado da Arte” sobre trabalhos históricos e de gênero que tematizam professoras, mas exemplificar que um assunto de interesse da Educação Musical não vem sendo amplamente abordado nos últimos congressos de uma Associação especializada nesta área.

¹⁷ O trabalho *Formação e atuação de professoras que trabalham com música em escolas públicas: um estudo multicascos*, de Daniele Isabel Ertel, foi apresentado no GT 2.1 - Ensino e Aprendizagem de Música nas Escolas de Educação Básica (ABEM, 2015).

¹⁸ Os trabalhos *Professoras unidocentes iniciantes e experientes: uma pesquisa narrativa sobre a possibilidade de seus diferentes atributos no ensino musical escolar* de Daniela Dotto Machado e Claudia Ribeiro Bellochio, e *História de Vida de duas professoras de música: processos de entrevista e análise* de Arthur de Souza Figuerôa e Delmary Vasconcelos de Abreu integraram o GT 1.1 - Pesquisa em Educação Musical (ABEM, 2017).

¹⁹ No GT 1.3 o trabalho de João Roberto de Andrade Rodrigues e Delmary Vasconcelos de Abreu era sobre o biograma de uma professora aposentada da UNB, o de Nicole Mello Penteado, sobre Cecilia Conde e no simpósio apresentado por Inês de Almeida Rocha, Roberta Mourim e eu, o de minha autoria tratava de professoras particulares de música. O trabalho de Yanaêh Vasconcelos Mota no GT 2.3 de Ensino e Aprendizagem de Música no Ensino Superior tematizava a *Trajatória de formação de duas mulheres professoras universitárias de violoncelo* (ABEM, 2019).

²⁰ Tratava-se do trabalho *La Sección Femenina y su labor en la formación de maestras de música durante el franquismo*, de Elisabet Corzo González.

Educação Musical e no GT 8 - Educação Musical e Pesquisa (Auto)biográfica, dos vinte e três trabalhos, três deles²¹ abordaram este tema.

Observando o período temporal contemplado nas investigações históricas sobre professoras nos Congressos Nacionais da ABEM, o panorama não seria diferente daquele constatado por Inês Rocha e Gilberto Garcia, a partir da análise dos trabalhos apresentados em 2015, momento de formação do GT 1.3 de História da Educação Musical. Em sua maioria eles traziam recortes circunscritos aos séculos XX e XXI (ROCHA; GARCIA, 2016, p. 123). Eu escolhi desenvolver uma pesquisa sobre o século XIX, época da fundação dos meus dois locais de formação e atuação, o Colégio Pedro II (1837), local onde eu cursei o segundo segmento do Ensino Fundamental e o Ensino Médio, e onde há quatorze anos trabalho e o Conservatório de Música (1848), atual Escola de Música da UFRJ.

Ao tratar de professoras de música, trago uma temática que talvez pudesse gerar academicamente poucas inquietações. Diferentemente de ações empreendidas por instrumentistas, regentes ou compositoras, bem como de pesquisas sobre elas, a fim de buscar uma reparação e dar visibilidade a atuações consideradas eminentemente masculinas, o magistério vem sendo representado de forma hegemônica como feminino por excelência. Esta “tradição inventada” (HOBSBAWM, 1997) foi sendo forjada nas décadas finais do XIX, pela “associação do ensino de crianças, meninas e meninos, à ‘natureza delicada, doce, carinhosa e paciente’ do ‘sexo fraco’”. Contudo, o processo de feminização não foi natural, nem rapidamente aceito pelos homens, mas uma construção histórica realizada a partir de muitas discussões, tensões e embates (SCHUELER; RIZZINI, 2018, p. 136). Continuar aceitando esta visão naturalizada, e a equivocada ideia de que os homens teriam *cedido seu espaço* no magistério para as mulheres ocuparem, seria desmerecer suas lutas e os desafios empreendidos para terem “acesso à instrução formal” e se inserirem “no ofício docente” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 219).

Esta naturalização do magistério como uma ocupação feminina propiciou, naquele momento, que as mulheres se apropriassem do discurso a seu favor, abrindo uma via de atuação profissional possível no contexto em que viviam (VILLELA, 2000). No entanto, este movimento acabou gerando uma ausência de perguntas, uma perda das lembranças e registros,

²¹ Os trabalhos tinham como tema *Memórias de uma professora de flauta doce*, de Maria Cecília de Araujo Rodrigues Torres, a *História de vida de três professoras de música construídas com a pedagogia Waldorf*, de Larisse Teixeira Ewerton e um sobre a *Educadora musical Rosa Lúcia dos Mares Guia*, de Simone Lopes Teles e Betânia Parizzi (ABEM, 2021).

um parco conhecimento que se tem e que se produz sobre elas. Com meu trabalho, procuro com uma narrativa histórica “combater o esquecimento”, e “produzir uma compreensão mais alargada” das experiências femininas na docência em música (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 9). Procuro ir além de uma “história única”, definitiva, incompleta sobre estas professoras, que vem tirando a dignidade de suas vivências e atuações (ADICHE, 2009, p. 12-14). Quero indagar o que supostamente já se sabe, suspeitar do que está posto, desconfiar dos silêncios e contribuir para nomear estes sujeitos comuns, estas *professoras/mães*, para rever suas atividades “cotidianas” e “repetitivas”²² (BOURDIEU, 2002), rememorando suas atuações e seu protagonismo.

Na História da Educação, Diane Valdez e Miriam Alves também observam que as obras que trazem as biografias de educadores costumam priorizar o gênero masculino, “independentemente do tempo e do espaço da narrativa histórica ou tempo de publicação” (VALDEZ; ALVES, 2019, p. 7). No *Dicionário de educadores no Brasil: da Colônia aos dias atuais*, por exemplo, a maioria dos verbetes são de biografias masculinas, sobretudo no século XX, período identificado como o da “feminização do magistério”, o que evidencia uma tradição de apagamento dos nomes das educadoras. Valdez e Alves citam a observação de Catani (2003):

Poderíamos indagar sobre o fato de serem poucas mulheres diante do número total de educadores inclusos no *Dicionário*, ou poderíamos considerar o número razoável pelo fato das mulheres terem tido pouca visibilidade nos quadros mais legítimos do campo educacional ou poderíamos ainda, como o tom e as palavras dos organizadores parecem permitir entender, **sentirmo-nos desafiados – enquanto estudiosos de história da educação – a colaborar na superação desses limites, certamente provisórios das presenças e ausências dos educadores e educadoras na obra.** (CATANI, 2003, apud VALDEZ; ALVES, 2019, p. 8 e 9, grifos meus).

Meu trabalho se inscreve no conjunto de pesquisas que procuram trazer respostas ao desafio colocado por Catani e pelos autores deste dicionário. Valdez e Alves nos conclamam:

²² A artificial divisão do trabalho considerado masculino e feminino, para Pierre Bourdieu, acabou por gerar expectativas de que “aos homens, situados do lado do exterior, do oficial, do público, do direito, do seco, do alto, do descontínuo”, se reservou a missão de “realizar todos os atos ao mesmo tempo breves, perigosos e espetaculares, [...] que marcam rupturas no curso ordinário da vida”. Já as mulheres, “situadas do lado do úmido, do baixo, do curvo e do contínuo”, ficam responsabilizadas pelos trabalhos nas casas, “privados e escondidos, ou até mesmo invisíveis e vergonhosos, como o cuidado das crianças e dos animais, [...] e, sobretudo os mais sujos, os mais monótonos e mais humildes”, pouco dignas para os homens (BOURDIEU, 2002, p. 40 e 41). Esta seria uma possível chave para se refletir sobre a associação do magistério ao feminino, e uma possível inferiorização da docência enquanto carreira dentro do meio musical. O ensino de música é uma atividade profissional *invisível* porque contínua, monótona e cotidiana, desprovida de momentos “espetaculares”, diferente do maestro, compositor, e intérprete virtuose, que estudam para performances pontuais, compõem obras únicas e, portanto, têm uma atuação considerada digna do “masculino”.

“foi dada a largada de registro de histórias micros que se tornam macros, de gente que nos ajuda a pensar a história da educação brasileira”. Indago com eles onde estão os registros sobre as professoras brasileiras, especificamente em relação ao ensino de música (VALDEZ; ALVES, 2019, p. 9).

Busquei juntar as minhas forças aos estudos que estão sendo empreendidos, e que fazem parte de um movimento maior que não começou agora, que é por mim, pelas que virão, e para honrar tantas que vieram antes. Com este estudo, me uno aos trabalhos em História da Educação Musical que têm sido desenvolvidos por meus contemporâneos e contemporâneas, como os do grupo GEPEAMUS²³, coordenados pela Profa. Dra. Inês de Almeida Rocha, minha orientadora. Meus resultados, ainda que individuais, conectam-se a uma “rede cujos elementos dependem estritamente uns dos outros, e cuja combinação dinâmica forma a história num momento dado” (CERTEAU, 1982, p. 71).

A minha narrativa é apenas uma das possíveis, pois não é um espelho da realidade, mas o que eu digo sobre ela. Ela reflete a particularidade do lugar de onde falo e os pontos de vista que uso para analisar e interpretar os dados (CERTEAU, 1982, p. 30 e 31), pois eles dependem de um “sistema de referência” (CERTEAU, 1982, p. 66): minha posição e trajetória pessoal e profissional, minhas experiências, minhas leituras, minha realidade social e os meus círculos de convívio. Sendo assim, eu “entro no meu texto”, usando as palavras de Certeau (CERTEAU, 1982, p. 24). Ele me espelha e eu sou construída intelectualmente ao longo de sua elaboração, e não há como me desprender do meu próprio assunto.

Procurei entender as mulheres não como heroínas nem como vítimas ou mártires, mas observar as relações que elas tecem entre si e no meio em que vivem, como seres sociais, produzindo e integrando de fatos sociais (PRIORE, 2017, p. 9). Não há uma natureza feminina, uma mulher universal (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 200), tampouco se deve ter uma visão

²³ O Grupo de Pesquisa Práticas de Ensino, Aprendizagem e Música (GEPEAMUS), cadastrado no CNPQ desde 2014, liderado pela Profa. Dra. Inês de Almeida Rocha, vem desenvolvendo pesquisas sobre práticas musicais em processos de ensino, aprendizagem e música, sendo formado por “bolsistas e professores pesquisadores do Colégio Pedro II”, assim como “pesquisadores vinculados a outras instituições, mestrandos e doutorandos do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM – UNIRIO)”, mas está aberto a estudantes e profissionais “que desenvolvam pesquisas e serviços que contribuam para as investigações e propostas elaboradas pelos pesquisadores” (GEPEAMUS, c2023). No âmbito do GEPEAMUS, duas publicações têm sido referenciadas em trabalhos recentes sobre história da educação e têm integrado a bibliografia para concursos de professores de música. Trata-se dos livros *Ecos e Memórias: histórias de ensinamentos, aprendizagens e músicas* (MONTI; ROCHA, 2019) e *Sons de Outrora em Reflexões Atuais: história da educação e música* (ROCHA; IGAYARA-SOUZA; MONTI, 2020). No livro *Ecos e Memórias*, contribuo com o capítulo *Compreendendo os processos formativos e a consolidação dos campos da História da Educação Musical e dos Estudos de Gênero no Brasil*.

dicotômica que coloca as mulheres ora como “subjugadas ao poder masculino”, ora como “rebeldes e revolucionárias” (RAGO, 1995, p. 85). Este olhar acaba levando a um tom romantizado e positivista que não pretendo utilizar.

Também tratei as fontes a partir da compreensão de que as atuações musicais femininas públicas e privadas não eram consideradas excepcionalidades, nem havia “preconceitos que as impediriam de atuar ou as restringiriam”. Sua presença era efetiva, e elas agiam “com desenvoltura num ambiente que não raro se crê exclusivo dos homens” (PEREIRA, 2019, p. 288). Para além da música, as mulheres participavam ativamente do cotidiano, e viviam tensões, disputas e negociações em suas atuações. Elas não estavam restritas, mas eram atuantes e ativas, mesmo no ambiente privado e familiar, inseridas em diversos contextos sociais, como “nos espaços públicos, nas práticas de educação formais e informais, nos movimentos de luta e na ação social pelos direitos civis e políticos, e no mundo do trabalho” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 200). O sexismo e a estrutura patriarcal da sociedade oitocentista no Rio de Janeiro forjavam e consolidavam ideias hegemônicas, mas estas não eram capazes de esterilizar, anular as lutas dos dominados e provocar um “consenso paralisante” (CHALHOUB, 1990, p. 25). Considerando as mulheres como sujeitos de sua própria história, capazes de tomadas de decisão, escolhas, mesmo diante de estruturas limitantes, venho com este trabalho trazer uma narrativa sobre as vidas e as experiências de algumas delas.

Em um primeiro momento de minha investigação, empreendi um extenso levantamento em periódicos da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, com pesquisa por palavras-chave, principalmente no *Almanak Laemmert* e em jornais de publicação diária, com o *Jornal do Commercio*, *Diário do Rio de Janeiro*, *Correio Mercantil* e a partir da década de 1870 na *Gazeta de Notícias*. A pesquisa só pôde ser realizada nestes termos graças à impactante mudança que vem acontecendo, desde os anos 2000, no acesso aos acervos brasileiros, em especial no tocante à área da música. As melhorias nas tecnologias de reprodução de documentos, especialmente com a digitalização, assim como a sua disponibilização através da *internet*, vem viabilizando e otimizando os estudos (COTTA, 2011).

Estas mudanças vêm se refletindo não só no acesso, mas na forma como se tem trabalhado com as fontes hemerográficas. Os periódicos trazem muitas informações sobre a sociedade, a população e as atividades musicais oitocentistas, como fala Martha Ulhôa (ULHÔA, 2007, p. 8 e 9) e têm sido utilizados em diversas áreas de estudo no Brasil, desde a década de 1970 (LUCA, 2015, p. 111). Mas, diferentemente da perspectiva positivista, que prezava pela “objetividade, neutralidade, fidedignidade, credibilidade” (LUCA, 2005, p. 112),

se tem considerado que nenhum documento tem estes atributos, nem são expressões fiéis da realidade ou “provas irretocáveis da verdade dos fatos” (ROCHA; GARCIA, 2016, p. 120). Em “qualquer sociedade, a documentação é intrinsecamente distorcida”, o acesso às condições de sua produção está ligado “a uma situação de poder e, portanto, de desequilíbrio” (GINZBURG, 2007, p. 262). Documentos representam “versões parciais dos acontecimentos”, “objetos de instrução e recordação”, “construções e montagens”, segundo Gilberto Vieira Garcia (GARCIA, 2022, p. 20).

Tendo isto em mente, o ponto de partida para a coleta de dados foi o *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial*, periódico bastante conhecido e de grande longevidade publicado anualmente pelos irmãos Eduardo e Henrique Laemmert de 1843 a 1941. De acordo com Aline Limeira, através de seus anúncios, se

divulgava serviços profissionais (liberais e públicos) dos mais diversos ramos de atividade, periódicos publicados na Corte, instituições religiosas, sociedades de leitura, comércio, livrarias e tipografias, academias científicas, escolas, aulas avulsas e colégios (públicos, privados, militares, religiosos), hospitais, asilos, associações (PASCHE, 2014, p. 97).

O segundo periódico de grande relevância para o trabalho foi o *Jornal do Commercio*²⁴, utilizado amplamente em todas as etapas da pesquisa. Ele foi propriedade de Pierre Plancher de la Noé, tipógrafo e livreiro francês, a partir de 1º de outubro de 1827 e rapidamente ganhou grande importância, tendo sobrevivido até 2016 como o periódico diário de publicação ininterrupta mais antigo da cidade (VILELA, 2016). No *Correio Mercantil, e Instrutivo, Político, Universal*²⁵, além do teor e quantidade similar de anúncios ao do *Jornal do Commercio*, as publicações forneceram um manancial de informações sobre as professoras,

²⁴ Com a produção do *Jornal do Commercio*, Plancher “pretendia explorar o mercado até então monopolizado pelo Diário do Rio de Janeiro”. As edições tinham inicialmente 4 páginas, contando eventualmente com uma segunda folha anexa, e no decorrer dos anos mais páginas foram sendo acrescentadas. Evidenciava-se um caráter comercial e econômico, e uma linha política tradicional e conservadora. De 1959 a 2016 o *Jornal* passou a integrar a rede de comunicação *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand (BRASIL, 2015). Podia-se encontrar anúncios de itens diversos, aluguéis e compras de imóveis, propagandas de consultórios médicos e equipamentos, venda de tecidos, máquinas de costura e itens de vestuário, aluguel, compra e venda de escravizados, mulheres oferecendo sua companhia para senhoras idosas, amas de leite, leilões. Também nas últimas páginas do periódico localizava-se a divulgação da programação dos teatros, fossem as récitas de ópera por assinatura, ou livres de assinatura, fossem os concertos e benefícios, bem como as cerimônias e festas religiosas.

²⁵ Em geral, contendo quatro páginas, trazia “textos ligados a gêneros jornalísticos informativos e literários bastante variados”. Dentre os textos informativos, a primeira e segunda página continham habitualmente as seções “Exterior, Interior, Variedades, Rio de Janeiro – Notícias e Fatos Diversos, Folhetim do Correio Mercantil”. Já os gêneros literários que vinham na primeira e segunda páginas, e raramente na terceira se organizavam nas seções “Folhetim do Correio Mercantil e Pacotilha”. A terceira página compreendia as seções “Correspondências, Publicações a Pedido, Avisos, Leilões e Anúncios”, e a quarta página era praticamente toda destinada a anúncios (RIBEIRO, 2005, p. 2).

sobre o ambiente musical de forma geral no Rio de Janeiro, e como os acontecimentos neste meio eram recebidos e descritos pela imprensa. O periódico foi publicado na cidade do Rio de Janeiro de 1 de janeiro de 1848 a 15 de dezembro de 1868, e era propriedade de Francisco José dos Santos Rodrigues e Companhia. Em 1855 o jornal passou a ser propriedade de J. F. Alves Moniz Barreto (RIBEIRO, 2005, p. 1).

O quarto periódico onde figurava o maior número de anúncios de professoras é o *Diário do Rio de Janeiro*²⁶. Fundado por Zeferino Vito de Meirelles, ex-funcionário da Imprensa Régia, foi autorizado a ser publicado a partir de 1º de junho de 1821, tendo sido o “primeiro [periódico] diário da história da imprensa brasileira” (BRASIL, 2014). Nos primeiros anos de publicação, sua popularidade era muito grande. De acordo com Wenerck Sodré, ele teria sido “o primeiro jornal informativo a circular no Brasil”, de publicação diária, fornecendo aos leitores o máximo de informações sobre questões locais e anúncios, tais como: “furtos, assassinios, demandas, reclamações, divertimentos, espetáculos, observações meteorológicas, marés, correios; [...] escravos fugidos, leilões, compras, vendas, achados, aluguéis e, desde novembro de 1821, preços de gêneros” (SODRÉ apud BRASIL, 2014).

O quinto periódico, a *Gazeta de Notícias*, circulou entre 1875 e 1942, e seus editores se engajaram “na luta contra a escravidão”. Ele foi fundado por Ferreira de Araújo, Manuel Carneiro e Elísio Mendes, e teve Henrique Chaves e Lino de Assumpção com redatores, contando com participação de José do Patrocínio de 1877 a 1881 que dedicou “crônicas, noticiários e artigos” à abolição. A *Gazeta de Notícias* era vendida diariamente de forma avulsa, isto é, sem assinatura, e trazia atualidades, arte e literatura, folhetins, “crônicas de variedades e seção de piadas”, dentre outras informações (SCHUELER; TEIXEIRA, 2015, p. 91). Muitos outros periódicos foram utilizados na pesquisa, dentre eles *O Correio da Tarde*, *Brasil Commercial*, *A Patria*, *A Marmota Fluminense*, *O Jornal das Senhoras*, *Periodico dos Pobres*, *Jornal do Brasil*, além de documentos oficiais, como os Relatórios dos Ministros e Secretários de Estado dos Negócios do Império.

²⁶ Da fundação do *Diário* até 1830, era uma característica muito marcante a sua omissão política. Na década de 1830, o jornal passou a apresentar posição política. Em 1855 José de Alencar foi cronista colaborador do periódico, após ter saído do *Correio Mercantil*, chegando a ser seu redator-chefe em fins de 1856. No ano de 1860 começou a destacar-se por sua redação, seus colaboradores e sua impressão, que durou até 1867, quando estes saíram, e iniciou-se um período de instabilidade. O jornal teve uma nova e derradeira fase no ano de 1878, quando a tipografia do Diário passou a se chamar *Imprensa do Jornal do Povo* (BRASIL, 2014).

Com relação às citações dos periódicos, decidi pela transcrição²⁷ atualizada e a transcrição digitalizada. Na atualização do texto para a nova ortografia da língua portuguesa, optei por manter os nomes próprios na ortografia original, desenvolvi abreviaturas, assinali palavras não identificadas entre colchetes com [ilegível]. Se algum elemento aparecer na transcrição sem alterações, foi porque considerei importante para a análise ou compreensão naquela circunstância. Para dar destaque específico a expressões de época citadas nas fontes utilizadas, mas que foram mencionadas muitas vezes ao longo do texto, fiz uso da fonte em itálico. No caso de partituras ou algum documento em que a caligrafia e a materialidade sejam relevantes, apresento sua imagem digitalizada.

Segundo Inês Rocha, “em linhas gerais, as transcrições de documentos em um trabalho acadêmico têm como função ilustrar as análises, fornecer dados para as reflexões e facilitar o acesso ao conteúdo escrito do manuscrito” (ROCHA, 2012, p. 103). No meu caso, importava o texto em si, uma vez que não investiguei aspectos linguísticos específicos, ou “características ortográficas, gramaticais ou de outra ordem da materialidade do escrito” (ROCHA, 2012, p. 104). Outro aspecto é que, como o material de pesquisa poderá ser futuramente disponibilizado em um banco de dados, será mais fácil a pesquisa por palavra-chave se a ortografia estiver atualizada. No entanto, a fim de facilitar as buscas em periódicos de época, é preferível que os nomes próprios permaneçam com a grafia original, como dito.

A forma de realizar o levantamento e organizar os dados e informações encontrados nos periódicos se deveu em grande parte à disciplina *Tópicos Especiais em Documentação e História da Música I*, cursada com a professora Martha Ulhôa no segundo semestre de 2019²⁸. Os resultados parciais do levantamento sobre as professoras de música foram apresentados em minha banca de Ensaio 1 e de Qualificação, e a análise concluída constitui o Capítulo 2 desta tese.

Mas a trajetória da pesquisa não foi linear. O conteúdo de alguns anúncios me chamou a atenção, por darem a conhecer que algumas professoras tiveram sua formação musical no Conservatório de Música do Rio de Janeiro. Com base nestes achados, estabeleci um recorte e

²⁷ A transcrição paleográfica, que oferece “o máximo de informações sobre a escritura original do texto”, não traria maiores acréscimos ao estudo que proponho. Na transcrição atualizada, cujo “objetivo é dar acesso ao conteúdo do documento e agilidade à leitura”, apresentando o texto em seu sentido mais provável (ROCHA, 2012, p. 105), a escrita é convertida na grafia mais recente, os erros ortográficos, gramaticais, e de separação de palavras são corrigidos. Os parágrafos podem ser respeitados ou reorganizados, se esta ação melhorar a compreensão. As abreviaturas são desenvolvidas, e palavras podem ser acrescentadas, entre parêntesis. Há também a supressão de “rasuras, sublinhados e similares” (ROCHA, 2012, p. 105 e 106).

²⁸ Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cc1BG2aSRm0>. Acesso em 14 de novembro de 2022.

reformulei as perguntas e objetivos do projeto inicial, tornando a investigação mais profunda e desvelando caminhos de nenhuma forma imaginados inicialmente.

A partir daí, o objetivo principal de minha pesquisa se tornou investigar e dar visibilidade à formação, socialização e atuação profissional de um grupo de professoras que estudaram no Conservatório de Música do Rio de Janeiro entre os anos de 1853, início das aulas para o sexo feminino, e 1873, ano em que se iniciaram oficialmente as aulas de piano na instituição. As perguntas que motivaram a continuidade da pesquisa foram: Quem eram as professoras de música formadas pelo Conservatório de Música no Rio de Janeiro, desde a sua fundação até o ano de 1873? Como se deu esta formação e que atividades laborais elas desenvolveram, na docência e fora dela, especialmente como professoras? Que relações de solidariedade elas estabeleceram e de que forma estas permearam suas vidas? Que impacto teve a passagem por esta instituição e as experiências nela vividas, e que papel desempenhou o diretor e professor para o sexo feminino, Francisco Manoel da Silva, em suas escolhas pessoais e profissionais? Em meio a uma sociedade escravista, e levando-se em conta que a atividade laboral de negros e negras libertos e livres, bem como de seus descendentes tem muito a ser investigada, havia mulheres negras neste grupo? Este segmento da população tinha a música como uma de suas possibilidades de remuneração, e quiçá de ascensão social? Quais foram as suas potências, que lugares de visibilidade e dignidade ocuparam?

Os objetivos gerais permaneceram como no início do processo de pesquisa doutoral, se constituindo em identificar e visibilizar as práticas musicais femininas, remuneradas ou não, no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. Procurei compreender os lugares sociais e analisar as características da formação e da atuação profissional de professoras de música neste período e local. Busquei evidenciar o papel ativo destas mulheres, sua capacidade de agência, especialmente no exercício musical remunerado, mesmo dentro dos limites impostos por uma estrutura social patriarcal e escravista.

Considerando os nomes próprios, sobretudo das ex-alunas de Francisco Manoel da Silva mais destacadas e premiadas com medalha de ouro no Conservatório, os objetivos específicos foram olhar de forma aproximada esta instituição, a fim de revelar a movimentação das mulheres como alunas dentro e fora dela, e acompanhá-las posteriormente em suas atividades profissionais. Assim, busquei compreender o impacto que teve o Conservatório de Música na profissionalização docente, especialmente a feminina, e se este vínculo institucional ou a ligação a Francisco Manoel da Silva promoveu alguma mudança ou trouxe diferentes possibilidades de inserção social e profissional. Busquei entender como estas mulheres

construíram suas atividades laborais, sobretudo na docência, e como estas se relacionavam às suas vidas pessoais. Tentei identificar uma rede de solidariedade formada por professores, alunos e alunas, assim como com outros músicos frequentadores dos mesmos ambientes musicais, e como esta rede auxiliou a consolidar as práticas e identidades profissionais destas mulheres. Especificamente, quero investigar se o Conservatório ampliou as oportunidades laborais, assim como possibilidades de mobilidade e ascensão social para mulheres de camadas economicamente menos favorecidas. Finalmente, procurei compreender o lugar das mulheres formadas pelo Conservatório dentro do grupo mais amplo de professoras de música, os pontos em comum entre suas trajetórias e suas especificidades, caso existissem.

Estes objetivos se assemelham aos de Nieves Hernández-Romero, que estudou a formação e profissionalização de mulheres no Conservatório de Madrid. Assim como ela, quero investigar como a formação no Conservatório de Música “havia facilitado ferramentas para a emancipação, o desenvolvimento profissional e uma visibilidade social”²⁹ feminina (HERNÁNDEZ-ROMERO, 2019, p. 14, tradução minha). Nieves Romero, com base em escritos de época e recentes, desconfiou da construção de uma “imagem arquetípica [...] da atividade musical feminina no século XIX”³⁰, da “história única” (ADICHIE, 2019) das mulheres madrilenhas daquele século: “Mulheres dedicadas à música como requerimento social, como parte de sua formação de adorno, sem demasiado interesse em receber uma instrução completa, expostas ao ridículo com suas mediocres interpretações veladas ante um público que alentava esta situação”³¹. Em se tratando das “alunas dos centros musicais”, como é o caso do Conservatório de Madrid, acreditava-se nestes relatos que a formação era desenvolvida para a aquisição de “um verniz cultural, sem objetivos profissionais, e que os bons resultados obtidos por muitas delas se de[viam] à benevolência dos professores”³² (HERNÁNDEZ-ROMERO, 2019, p. 15, tradução minha).

A pesquisadora pretendeu questionar esta visão e preconceitos, e se propôs a elaborar um trabalho sobre educação musical feminina que prescindia do enfoque sobre “mulheres criadoras”, ou seja, compositoras, para supostamente “dedicar um tempo precioso ao tratamento

²⁹ “[...] dedicar un tiempo precioso al tratamiento de las que parecían haber pasado su frívola existencia entre jóvenes cursis y nunca llegarían a famosas intérpretes”.

³⁰ “[...] imagen arquetípica [...] de la actividad musical femenina em el siglo XIX:

³¹ Mujeres dedicadas a la música como requerimento social, como parte de su formación de adorno, sin demasiado interés em recibir una instrucción completa, expuestas al ridículo con sus mediocres interpretaciones em veladas ante um público que alentaba esta situación.

³² “[...]um barniz cultural, sin objetivos profesionales, y que los buenos resultados obtenidos por muchas de ellas se deben a la benevolencia de los profesores”.

daquelas que no decorrer de sua frívola existência nunca chegariam a [ser] famosas intérpretes” (HERNÁNDEZ-ROMERO, 2019, p. 17, tradução minha). Ela conseguiu localizar “quase quinhentas mulheres relacionadas ao Conservatório que desempenharam uma atividade musical mais ou menos intensa”³³. Hernández-Romero também percebeu que o Conservatório de Madrid se constituiu como o “centro de uma rede de mulheres que aspiraram fazer da música sua forma de vida”, e que “compartilharam objetivos comuns”³⁴ (HERNÁNDEZ-ROMERO, 2019, p. 18). Além do encaminhamento trazido pela análise das fontes em minha própria pesquisa, ter conhecimento do trabalho empreendido por Nieves Hernández-Romero, de seus objetivos e dos resultados alcançados me inspirou a seguir adiante com a proposição e investigação do meu recorte.

Em relação ao marco temporal³⁵, optei por avaliar a atividade de professoras de música em geral e a formação recebida por mulheres no Conservatório de Música até 1889³⁶, o ano da Proclamação da República, não pelo acontecimento político em si, mas pelas mudanças estruturais, administrativas, no perfil dos alunos e alunas que ocorreram com sua transformação em Instituto Nacional de Música, e os possíveis impactos provocados por esta instituição no meio docente feminino ao longo do século XIX. Para identificar as professoras que atuaram durante o século XIX no Rio de Janeiro, estabeleci como marco inicial a Abertura dos portos a todas as nações, após a chegada da família real, pelo número de imigrantes que passaram a trabalhar com música, e em especial com a docência. Para compreender a formação musical feminina no Conservatório, trouxe aspectos anteriores à criação da cadeira de Rudimentos e Canto para o Sexo Feminino em 1853, mostrando a atuação profissional de cantoras no final do século XVIII e início do XIX, assim como as atividades da Sociedade Filarmônica durante o

³³ “Casi quinientas mujeres relacionadas con el Conservatorio que desplegaron una actividad musical más o menos intensa”.

³⁴ “El centro de una red de mujeres que aspiraron a hacer de la música su forma de vida [...] compartieron unos objetivos comunes”.

³⁵ O meu enfoque principal se deu no período de tempo entre os anos de 1853 a 1873. No entanto, meu trabalho traz informações e análises sobre o ensino de música desde 1808 a 1889. Embora Gilberto Vieira Garcia e Inês Rocha (2016) observem que os pesquisadores mais recentes em História da Educação e História da Educação Musical estejam optando pela construção de narrativas a partir de análises históricas situadas em marcos temporais menos abrangentes, a partir de temporalidades mais curtas, senti necessidade de fazer este movimento amplo cronologicamente porque ainda são poucos os trabalhos na área que tematizem o Conservatório de Música, destacando-se os de ANDRADE (1967), SIQUEIRA (1972), SILVA (2007, 2018), AUGUSTO (2008, 2014, 2018), HAZAN (1999), especialmente tratando da institucionalização do ensino musical profissionalizante e de novas abordagens, como as propostas pelos estudos de Gênero e Música.

³⁶ Ter conhecimento das periodizações administrativas é importante, mas a adoção de marcos políticos é insuficiente para explicar as ações humanas na história, pois não dá conta da “complexidade da ação social” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 10).

Período Regencial até o ano de 1851 do Segundo Reinado. Este movimento foi necessário “para tornar visível suas transformações, deslocamentos, descontinuidades e, também o que resiste, aquilo que permanece” no ensino e atuação profissional feminina (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 12).

No entanto, para definir de quais e quantas alunas eu acompanharia os vestígios biográficos e redes de sociabilidades, decidi selecionar, dentre as que cursavam as lições para o sexo feminino desde 1853, as que receberam as primeiras premiações com medalha de ouro em 1856, até o ano de 1873, quando começaram a ser oferecidas as aulas de piano por Cavalier Darbilly, e o público feminino da instituição possivelmente modificou um pouco. Estas alunas tiveram maior contato com Francisco Manoel da Silva, falecido em 1865. Por terem tido um bom desempenho na instituição, foram elas as que tiveram maior atuação e eram mais destacadas nos periódicos, o que possibilitou um aprofundamento pela melhor localização de informações. Esta escolha foi necessária, pois o tempo de conclusão da tese não permitiria a investigação de um grupo muito amplo, e por entender que o contato com Francisco Manoel da Silva foi determinante para os caminhos profissionais percorridos por estas alunas, e como apontou a pesquisa, tenha sido seguido como diretriz na formação feminina nos anos seguintes, com adaptações e acréscimos.

A cidade do Rio de Janeiro, meu recorte geográfico, foi a sede da Corte, e concentrou o “maior índice populacional do Império” (VASCONCELOS, 2004, p. 13). De quatro freguesias e 50 a 60 mil habitantes em 1808, chegou a 100 mil pessoas habitando em oito freguesias em 1838, e 228.743 pessoas de acordo com o censo de 1872 (GRAHAM, 1992, p. 38). A partir da segunda metade do século XIX, o aumento dos serviços³⁷ comerciais e de entretenimento, a rápida urbanização e melhorias³⁸ realizadas na cidade contribuíam para a formação de novos hábitos sociais e também “ampliavam a demanda por instrução” pela “elite ilustrada”. Além disso, neste momento as mulheres passaram a participar de forma mais efetiva na esfera pública (VASCONCELOS, 2004, p. 13; VILLELA, 2000, p. 115).

³⁷ A especulação gerada pela “disponibilização de capitais” que já não eram mais investidos no tráfico de africanos gerou recursos que foram usados em outros setores comerciais e no entretenimento, assim como para financiar obras como as “estradas de ferro, navegação a vapor, cabos telegráficos, iluminação pública”, melhorando a estrutura da cidade e facilitando os deslocamentos (VILLELA, 2000, p. 115).

³⁸ Em 1857 a empresa inglesa *City Improvements Company* instalou encanamentos na área urbana do Rio de Janeiro, e na década de 1860, a água de riachos nas montanhas foram canalizadas e disponibilizadas em torneiras disponibilizadas nas esquinas das ruas e em cerca de 2 mil lares. Os bondes puxados por mulas começaram a circular em 1868, e a “*Botanical Garden Railway Company* rapidamente instalou quilômetros de trilhos adicionais”. Em 1875, havia bondes em todo o centro da cidade, bem como dirigindo-se aos subúrbios (GRAHAM, 1992, p. 38 e 39).

Como metodologia, realizei uma abordagem histórico-documental, incluindo revisão de literatura, levantamento de dados em fontes de época e atuais, e análise e interpretação destes dados. As diversas e variadas fontes escritas da época investigada, em sua maioria disponíveis online ou cedidas em formato digital pelas instituições, foram localizadas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, na Biblioteca Alberto Nepomuceno da UFRJ, no Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ, no Museu Histórico Nacional e no Museu Imperial de Petrópolis. Assentamentos cartoriais e paroquiais também puderam ser consultados online no site *FamilySearch*.³⁹, e tais documentos possibilitaram uma dimensão nem sempre conseguida nos trabalhos em História da Educação: chegar ao conhecimento de vestígios biográficos dos alunos e alunas, de etapas de sua vida como nascimento, batismo, casamento e óbito, bem como de suas famílias. Complementaram as fontes alguns documentos consultados presencialmente na Biblioteca Alberto Nepomuceno, e os registros de pagamentos de músicos e relatórios anuais disponibilizados pelas irmandades⁴⁰ do Santíssimo Sacramento da Candelária e da Santa Cruz dos Militares.

A utilização de documentos localizados no Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ somada aos registros cartoriais e paroquiais do site *FamilySearch* propiciaram a construção de uma narrativa que foi além do esperado, levando à possibilidade de se discutir classe e raça, juntamente com gênero. Além disso, seguindo rastros e pistas das professoras que foram alunas do Conservatório, acabei chegando em um contexto ainda não suficientemente explorado pela musicologia: o da música sacra no século XIX (ULHÔA, 2007, p. 18 e 19; HAZAN, 2006, p. 73 e 74). Finalmente, o intuito de analisar a formação, sociabilidades e atuações de mulheres ligadas a esta instituição acabou me levando a construir paralelamente um entendimento sobre a institucionalização do ensino profissional de música no século XIX, em um movimento que se deu em mão dupla. O estudo do processo de institucionalização do

³⁹ O *FamilySearch* é um site que possibilita às pessoas em todo o mundo a localização de informações sobre seus antepassados, a fim de construir suas genealogias. Seus serviços são gratuitos, e oferecidos pela Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias. Além do site e de aplicativos para dispositivos móveis, o *FamilySearch* possui “mais de 5 mil centros de história da família locais”. O *FamilySearch* começou com uma pequena organização em 1894, a Sociedade Genealógica de Utah, fundada “para ajudar os membros da igreja a descobrir sua árvore familiar”. Em 1938 deu-se início à microfilmagem dos registros, e em 2002 a captura das imagens se tornou 100% digital. Em 1999 foi lançado o site, rapidamente recebendo milhares de acesso diários. O *FamilySearch* alcançou em 2013 um bilhão de registros indexados, devido à contribuição de “centenas de milhares de indexadores voluntários”, passando de 2 bilhões em 2018. Atualmente, o site tem usuários em 238 países (FAMILYSEARCH, c2023). Agradeço ao prof. Carlos Alberto de Figueiredo por gentilmente ter sugerido a busca de informações neste site, enriquecendo sobremaneira a pesquisa realizada.

⁴⁰ Outras irmandades foram consultadas e igrejas visitadas, como a Irmandade de Santo Cristo dos Milagres, Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Irmandade de Nossa Senhora da Lampadosa, Igreja de São José, Igreja do Santíssimo Sacramento - Antiga Sé, Igreja de Nossa Senhora do Carmo da Lapa do Desterro, mas em muitas não havia mais documentos do século XIX, ou o acervo não estava disponível aos pesquisadores.

ensino no Conservatório extrapolou os objetivos da pesquisa, mas por outro lado se mostrou essencial para uma melhor realização destes objetivos, levando à compreensão de como as mulheres estavam agindo ativamente e coletivamente, integrando e ajudando a constituir este processo.

A escrita de uma nova história musical de mulheres, no Brasil e no mundo, tem trazido não só a necessidade do acesso a novas fontes, como releituras e questionamentos de fontes já conhecidas. Os “documentos históricos deixam traços de significados reprimidos nas suas entrelinhas” (ULHÔA, 2007, p. 10), e as narrativas fazem “uso de uma memória seletiva, enfatizando aspectos que tendem a ser revistos após retorno às fontes primárias” (ULHÔA; COSTA-LIMA NETO, 2015, p. 35). Estas afirmativas ganham especial sentido nesta investigação, uma vez que os registros oficiais tenderam a ser escritos apenas por homens, sempre reforçando sua liderança e protagonismo em detrimento do lugar do feminino na história. A leitura cuidadosa dos documentos pôde revelar o “papel ativo do indivíduo que antes parecia simplesmente passivo ou indiferente”, como neste caso, as mulheres (LEVI, 1992, p. 160).

Afirmava Nisia Floresta Brasileira Augusta, pseudônimo de Dionisia Gonçalves Pinto (1810-1885), em seu livro *Opúsculo Humanitário* (1853): “Não é na história de nossa terra, que iremos estudar a situação de nossas mulheres; porque infelizmente os poucos homens que têm escrito apenas esboços dela, não as acharam dignas de ocupar algumas páginas de seus livros” (AUGUSTA, 1853, p. 46 e 47). Carlo Ginzburg, ao tematizar em seu livro *O Queijo e os Vermes* a vida do moleiro Menocchio, condenado como herege pela Inquisição, precisou “reduzir a escala de observação” para “transformar num livro aquilo que, para outro estudioso, poderia ter sido uma simples nota de rodapé” (GINZBURG, 2007, p. 264). Assim como ele, e como as teóricas feministas da *segunda onda*, meu intuito é deslocar as atividades das mulheres dos comentários superficiais e das notas de rodapé, e trazê-las para o centro da narrativa. A partir de vestígios biográficos das alunas do Conservatório, farei de seus “nomes próprios” “o fio condutor de uma história social diferente” (REVEL, 2010, p. 438). No entanto, assim como Ademir Adeodato, não busco identificar “grandes nomes do ensino musical brasileiro”, o que, apesar de ser importante, é uma abordagem que se mostra reducionista (ADEODATO, 2016, p. 30), mas as relações que as professoras teceram entre si, e os caminhos que, juntas, construíram. Alessandra Schueler defende que as experiências individuais de professores trazidas por abordagens microhistóricas não se prestam a colocar em relevo indivíduos destacados “da

totalidade social”, mas em se ter a consciência de que “vidas minúsculas participam da história” (SCHUELER, 2006/2007, p. 13 e 14; REVEL, 1998, p. 12).

Durante a coleta de dados, eu decidi que não gostaria de tratá-los de forma estatística ou quantitativa. Me interessava falar dos sujeitos que escreviam a história, tecer uma narrativa com nomes, entendendo como a formação no Conservatório propiciou um grupo de pertencimento, mas ao mesmo tempo diferentes apropriações e trajetórias. A escolha por olhar as atividades em torno desta instituição a partir de uma escala reduzida definiu a minha opção por referenciais da Micro-história e a utilização do paradigma indiciário no tratamento dos dados. Me interessava perceber “aspectos que de outro modo passariam despercebidos” (BARROS, 2004, p. 153), de “captar algo que escapa da visão de conjunto” (GINZBURG, 2007, p. 267).

Ao desconsiderar generalizações e suposições a priori, “formulações gerais” e abstrações, busquei chegar na “escala do espaço social de cada indivíduo” (LEVI, 1992, p. 139; REVEL, 1998, p. 16). Dessa forma, constatei situações que não haviam sido previamente observadas (LEVI, 1992, p. 139), como a presença de mulheres e as relações que elas vinham estabelecendo entre si, com professores e alunos. E assim, os acontecimentos a respeito do Conservatório, considerados como “bastante descritos e compreendidos”, têm assumido “significados completamente novos” (LEVI, 1992, p. 141).

Para além do objeto principal de pesquisa, a formação e atuação das professoras egressas do Conservatório, o estudo desta “pequena comunidade”, permitiu que, através dela (BARROS, 2004, p. 153) se possa entender de forma mais ampla o que estava ocorrendo na educação profissionalizante, e no processo de formalização e institucionalização do ensino de música, algo que talvez escapasse em uma análise tradicional em “macro-perspectiva” (BARROS, 2004, p. 154). Busco com meu estudo examinar “uma gota d’água para enxergar algo do oceano inteiro” (BARROS, 2004, p. 155), ou um “fragmento como meio através do qual se pretende enxergar uma questão social mais ampla” (BARROS, 2004, p. 160). No caso deste estudo, enfocando os vestígios das experiências de vida de algumas professoras de música, não tive somente o interesse de biografá-las (BARROS, 2004, p. 153 e 154), ainda que também seja minha intenção dar visibilidade a suas existências, mas de perceber os aspectos da profissionalização em música de mulheres de estratos mais baixos da sociedade que estavam acontecendo naquele momento histórico, e da importância das redes de solidariedade neste processo.

A escolha ou recorte das quatro professoras a serem faladas no último capítulo se deu de forma intrínseca ao problema de pesquisa. Como explica José D'Assunção Barros, “o problema e o recorte estão de uma maneira ou de outra intimamente ligados”, não existindo um anteriormente ao outro. Estas quatro professoras foram escolhidas não “como um fim em si mesm[as]”, mas foram “examinada[s] em função de um problema” (BARROS, 2004, p. 161). Por isso, ter pensado em um primeiro momento em desenvolver um estudo sobre a docência feminina em música de forma geral, mesmo que desde o início estivesse preocupada em nomeá-las, mas só no decorrer da pesquisa ter chegado ao grupo de professoras que estudaram no Conservatório, me aprofundando em suas biografias e obtendo resultados inesperados, me mostrou que eu estava lidando com uma abordagem microhistórica.

No entanto, na minha forma de construir a tese não abdiquei de trazer anteriormente uma “visão panorâmica”, a partir de “pontos contextuais distintos” (BARROS, 2004, p. 164), ainda que ela tenha sido construída no decorrer da análise dos dados. Achei mais coerente discorrer sobre como se deu a educação no século XIX numa sociedade hierarquizada, e que ideologias políticas ancoravam as iniciativas pedagógicas; como se organizou e que características tinham o grupo amplo de professoras de música; como era o ensino profissional de música antes do Conservatório e quem foram seus agentes; até chegar na instituição Conservatório e examinar as trajetórias das alunas e posteriormente professoras.

Sendo assim, optei por combinar uma abordagem micro-historiográfica com uma reflexão macro-historiográfica, “da mesma maneira que um cientista espacial pode utilizar o telescópio e o microscópio nas suas investigações sobre a superfície lunar” (BARROS, 2004, p. 177), ou seja, variando o “jogo de escalas” (REVEL, 2010). Esta foi a condição assumida por mim nesta pesquisa, uma vez que me interessava mostrar a criação do Conservatório como parte da educação em geral e profissionalizante do período, como uma consequência do que os músicos passavam em seu meio, e como instituição que oportunizou formas de trabalho para mulheres de classes pobres.

Mesmo entre os estudos com abordagens microhistóricas que surgiram no final da década de 1970 não houve uma coesão. O ponto em comum entre eles seria a relevância dada à “experiência dos atores sociais” frente “ao jogo das estruturas”, e em detrimento da consideração de “processos sociais maciços, anônimos, inconscientes” (REVEL, 1998, p. 9). Estes autores entendem que o indivíduo exerce uma relativa liberdade, mesmo com limitações inerentes aos “sistemas normativos prescritivos e opressivos” dos quais faz parte. Os sujeitos agiriam nas brechas e contradições da “realidade normativa” por meio de “constante

negociação, manipulação, escolhas e decisões”, regidas pela rede de relacionamentos estabelecidas com os sujeitos de seu entorno (LEVI, 1992, p. 135 e 139). Tal qual a historiadora Hebe Mattos, e assim como ela, me inspirando em Giovani Levi, organizei minha tese de forma a não me focar apenas nos “agentes históricos, individuais ou coletivos, e suas motivações e responsabilidades racionais e conscientes”, nem somente em “fenômenos coletivos e as tendências de longo prazo, a limitarem e condicionarem a história humana”, mas em uma integração entre ambos os enfoques (MATTOS, 2013, p. 28).

Sidney Chalhoub, que trabalhou com micro-história em seu livro *Visões de Liberdade*, entende que não há uma “exterioridade determinante dos rumos da história”, ou “um destino histórico fora das intenções e lutas dos próprios agentes sociais” (CHALHOUB, 1990, p. 19). Para ele, o “destino sai de dentro dos homens em vez de entrar neles”. Com isso, o Chalhoub buscou perceber os sentidos que os negros deram a sua própria luta por liberdade (CHALHOUB, 1990, p. 20), assim como eu indaguei os sentidos dados à prática musical pelas próprias professoras e as relações que estabeleceram nos seus grupos de convívio, com seus pares.

Me inspirando em autores desta vertente, eu procurei explicitar meu ponto de vista no relato, e demonstrar o “processo de pesquisa”, bem como “as limitações da evidência documental, a formulação de hipóteses e as linhas de pensamento seguidas”, (LEVI, 1992, p. 153), as “hesitações e silêncios”, as dúvidas e as incertezas (GINZBURG, 2007, p. 265). Utilizei o paradigma indiciário de Carlo Ginzburg como um importante norteador na leitura e análise das ocorrências. Em seu método, atenta-se durante a interpretação dos documentos para suas entrelinhas, seus silêncios, para os “pormenores mais negligenciáveis”, menos evidentes, as minúcias, se buscando pistas, como um detetive, “indícios imperceptíveis para a maioria” (GINZBURG, 1989, p. 144 e 145). Eles são fundamentais para o “acesso a uma determinada realidade”, que “podem dar a chave para redes de significados sociais e psicológicos mais profundos, inacessíveis por outros métodos” (CHALHOUB, 1990, p. 17).

A micro-história mostra a importância de se construir uma narrativa levando-se em consideração a ação dos indivíduos e a relação entre eles, mesmo quando se pensa em grandes acontecimentos, entendidos como maciços e anônimos em outras abordagens. Na Sociologia, Anthony Giddens, por meio da “teoria do sujeito atuante”, e de seu “modelo de estratificação da personalidade” (GIDDENS, 2018, p. 14), traz subsídios para entender como esta ação dialoga com as estruturas, sistemas sociais e instituições e mostra que ela pode vir de sujeitos em todas as posições na sociedade, tanto opressores quanto oprimidos. Também senti

necessidade de pensar em conceitos elaborados por Pierre Bourdieu, Michel de Certeau e Edward Thompson, mas conservando como referencial principal de compreensão a teoria da estruturação de Giddens.

Assim como na abordagem microhistórica, que considera que as ações de cada indivíduo contribuem para grandes transformações, Giddens observa que “os sistemas sociais não têm propósitos, razões ou necessidades quaisquer; só os indivíduos”. Logo, a reprodução social, a estabilidade orientada pela tradição e rotina, que geram “sedimentação das formas institucionais” a longo prazo, ou a mudança destas instituições, são frutos das ações dos indivíduos (GIDDENS, 2018, p. 18). Para entender a forma como as professoras de música oriundas do Conservatório atuavam dentro da sociedade brasileira, baseada em uma estrutura escravista e patriarcal, usei como chave de leitura as ideias de Giddens e Thompson, em contraposição à ideia de violência simbólica de Pierre Bourdieu.

Da mesma forma que Giovanni Levi enquanto historiador percebeu que o indivíduo tem uma certa liberdade dentro dos sistemas normativos dos quais faz parte, e age nas brechas desses sistemas (LEVI, 1992), Anthony Giddens entende que a ação dos agentes e as estruturas da sociedade se relacionam recursivamente. A ação e práticas sociais dos indivíduos são dependentes e determinadas pelas estruturas, que são contraditoriamente tanto “propiciadoras” quanto “coercitivas” (GIDDENS, 2018, p. 74), enquanto que estas estruturas são construídas pelos agentes durante a reprodução de suas práticas (GIDDENS, 2018, p. 16). A reprodução das práticas pelos agentes gera estruturas que governam a existência destes sistemas normativos, mas os mesmos contêm em si “as sementes da mudança” (GIDDENS, 2018, p. 29).

Giddens traz uma liberdade dentro da norma para a ação⁴¹ dos indivíduos, quando explica que, independentemente destas ações serem de reprodução, de aceitação, ou de mudança, elas não são inevitáveis ou rigidamente determinadas externa ou internamente aos indivíduos. O agente, “a qualquer momento no tempo”, sempre “podia ter agido de outra

⁴¹ A ação seria o “fluxo contínuo de conduta” do indivíduo, a visualização e efetivação das intervenções dos sujeitos no “processo contínuo de eventos-no-mundo” (GIDDENS, 2018, p. 65). Dentro destas ações, há uma parcela não intencional, ou inconsciente, tanto em sua produção, quanto em suas consequências (GIDDENS, 2018, p. 79). Também há uma consciência prática da ação pelo indivíduo, ou seja, um saber como agir, o “conhecimento incorporado daquilo que os atores ‘sabem fazer’” (GIDDENS, 2018, p. 81), caracterizada por “estoques tácitos de conhecimento a que os atores recorrem na constituição da atividade social” (GIDDENS, 2018, p. 16). Finalmente, há a “consciência discursiva”, ou o “conhecimento que os atores são capazes de expressar no nível do discurso” (GIDDENS, 2018, p. 17, 81 e 82). Nem sempre as intenções dos agentes são conscientes ou chegam a ser expressadas por seu discurso (GIDDENS, 2018, p. 50 e 52).

maneira’: quer positivamente, numa tentativa de intervir no processo de ‘eventos no mundo’, quer negativamente, com tolerância” (GIDDENS, 2018, p. 65).

As estruturas oferecem regras e recursos aos agentes (GIDDENS, 2018, p. 73). A produção e reprodução das práticas sociais seriam constituídas e reguladas por regras (GIDDENS, 2018, p. 75), e os recursos seriam os “meios pelos quais o poder é exercido e estruturas de dominação reproduzidas”. Ou seja, o poder “depende da utilização de recursos” (GIDDENS, 2018, p. 99). No entanto, algo fundamental para a minha pesquisa ao tratar de atuações femininas dentro de uma sociedade escravista e patriarcal é entender que “as relações de poder⁴² têm sempre mão dupla”, e assim, “por mais subordinado que seja um ator no relacionamento social, o próprio fato do envolvimento nessa relação lhe dá certo poder sobre o outro”. Os “que ocupam posições subordinadas nos sistemas sociais”, na visão de Giddens, acabam por converter “quaisquer recursos que [possuam] em algum grau de controle sobre as condições de reprodução desses sistemas” (GIDDENS, 2018, p. 17). As relações de poder seriam recíprocas: “por mais assimétrica que seja a distribuição dos recursos envolvidos, todas as relações de poder manifestam autonomia e dependência ‘nas duas direções’” (GIDDENS, 2018, p. 152). Além disso, dentro de limites estruturalmente determinados, Giddens lembra que os agentes “têm uma certa autonomia relativa e poderiam ter agido de forma diferente” (GIDDENS, 2018, p. 91).

Pierre Bourdieu, assim como Giddens, buscou pensar a relação entre ação e estrutura, por meio do conceito de *habitus*. O *habitus*, assim como a ideia de estrutura, é estruturado pelo agente e ao mesmo tempo estruturante de suas ações, com a diferença de que o conceito diz respeito a um grupo de agentes, e a um conjunto de práticas. De acordo com Bourdieu, *habitus* é “sistema das disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes” (BOURDIEU, 2007, p. 191). Com este conceito, Bourdieu procurava reagir contra teorias estruturalistas que consideravam o papel dos agentes como mero “suporte”. Ele desejava “pôr em evidência as capacidades criadoras, ativas, inventivas, do *habitus* e do agente”. Mas, ao mesmo tempo, o *habitus* seria um “conhecimento adquirido”, uma “disposição incorporada” (BOURDIEU, 1989, p. 61). A “estratégia prática”

⁴² Poder diz respeito à “interação em que a capacidade transformadora está atrelada às tentativas dos atores de fazer com que os outros se conformem aos seus desejos”. O poder tem um “sentido relacional”, quando os atores são capazes de “garantir resultados” que são realizados por meio da “atuação de outros” (GIDDENS, 2018, p. 100).

do *habitus* seria o equivalente em Giddens à consciência prática, pois ela seria uma “espécie de sentido do jogo que não tem necessidade de raciocinar para se orientar e se situar de maneira racional num espaço” (BOURDIEU, 1989, p. 62).

Optei por dar preferência à ideia de Giddens de que toda relação entre indivíduos com mais ou menos recursos (ou, no caso de Bourdieu, com mais ou menos capital simbólico) envolve exercício de poder nas duas direções, e de que “*Todo ator social sabe bastante sobre as condições de reprodução da sociedade que integra*” (GIDDENS, 2018, p. 16, itálico do autor), do que a noção de poder simbólico, proposta por Bourdieu, onde um “poder invisível”⁴³ seria exercido “com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 1989, p. 7 e 8), e onde “a destruição deste poder de imposição simbólico radicado no desconhecimento” só poderia ocorrer se houvesse uma “*tomada de consciência* do arbitrário, quer dizer, a revelação da verdade objetiva e o aniquilamento da crença” (BOURDIEU, 1989, p. 16, itálico do autor). Giddens percebe uma tendência de pessoas que “ocupam posições de poder” e dos “‘especialistas’ a eles associados” de considerarem “pessoas de grupos socioeconômicos inferiores” como “idiotas culturais”, incompetentes sociais, desprovidos de “qualquer entendimento que valha sobre as circunstâncias e o ambiente de sua ação”. Quando teorias sociais “dão pouco ou nenhum espaço conceitual ao entendimento dos agentes sobre si mesmos e sobre seus contextos sociais”, ocorre uma tendência a “exagerar o impacto das ideologias ou sistemas simbólicos dominantes sobre as ideologias ou sistemas simbólicos das classes subordinadas” (GIDDENS, 2018, p. 80). Ao contrário, Giddens afirma que “todos os atores sociais, não importa quão baixa seja a sua posição, têm algum grau de discernimento das formas sociais que os oprimem” (GIDDENS, 2018, p. 81).

Edward Thompson, com o conceito de experiência, formula um pensamento muito parecido ao de Giddens. Thompson define experiência como “resposta mental e emocional, seja de um indivíduo ou de um grupo social, a muitos acontecimentos inter-relacionados ou muitas repetições do mesmo tipo de acontecimento” (THOMPSON, 1981, p. 15). Thompson diferencia a experiência do senso comum, e defende que ela não é “muito inferior” à racionalização. Este seria um julgamento dos intelectuais, que “supõem que os comuns mortais são estúpidos”.

⁴³ Este poder simbólico é exercido de forma legitimada por sujeitos que acumulam capitais de “diferentes espécies”, e esta relação de forças seria escamoteada, de forma a se “ignorar [...] a violência que elas encerram objetivamente”. De certa maneira semelhante aos “recursos” em Giddens, o capital simbólico em Bourdieu seria formado pelo acúmulo de capitais de “diferentes espécies” (como o econômico, o social) (BOURDIEU, 1989, p. 15).

Thompson entende a experiência como “válida e efetiva, mas dentro de determinados limites”. Ou seja, todo indivíduo conhece bem o entorno do qual faz parte, e muito pouco daquilo que não lhe é habitual. Ele defende que todos os homens e mulheres, e não apenas os filósofos, são seres racionais, e apesar da experiência surgir “espontaneamente no ser social”, ela depende do pensamento (THOMPSON, 1981, p. 16).

Segundo Alessandra Schueler, Edward Thompson defendia que os “historiadores precisavam escapar do imobilismo das estruturas, a partir da inserção dos sujeitos na história, considerados em todos os aspectos da vida social e cultural”. O peso destas estruturas, como o capitalismo, “não pode suprimir os indivíduos, pois as maneiras pelas quais os homens e as mulheres manipulam a sua própria experiência desafiam qualquer previsão e fogem às estreitas” (SCHUELER, 2006/2007, p. 15). E a experiência não diz respeito apenas à forma como um indivíduo se posiciona em relação a um modo de produção, à sua condição social, mas envolve os “valores morais”, os “sentimentos”, as “normas sociais”, as “obrigações familiares”, a “cultura”. A partir daí se pode entender que a luta de classe, e classe sendo uma “construção histórica e social e portanto, relacional, fluida e mutável”, envolve a “luta acerca de valores simbólicos, morais, educacionais e, enfim, culturais” (SCHUELER, 2006/2007, p. 16). A noção de experiência de Thompson põe em evidência o que os indivíduos “efetivamente fazem”, que relações sociais experimentam, que representações sobre si mesmos e sobre o mundo partilham. Ainda que se leve em consideração sua “classe”, atenta-se para que não se descartem “as importantes clivagens e diferenças culturais de gênero, raça, etnia, faixas etárias, grupos profissionais, religiosidade, identidade, entre outras”, bem como se atente, com base na produção dos historiadores britânicos de 1960, que “nos mecanismos de dominação e produção de hegemonia (não apenas econômica, bem entendido)”, se considere a história “vista de baixo”, produzida pelas

experiências, as culturas e as vivências de crianças, homens e mulheres comuns, deslocando o enfoque das estruturas sociais, econômicas e/ou políticas para as complexas relações entre os indivíduos e os diferentes grupos sociais, admitindo que as lutas de classe não se reduziam às determinações simplistas de um economicismo vulgar, mas constituíam lutas e conflitos simbólicos em tornos de valores, ideias e diversas tradições culturais”. (SCHUELER, 2006/2007, p. 18).

Thompson chama atenção que, para além da classe, outros “sistemas densos”⁴⁴, complexos, elaborados” ligam as pessoas e estruturam sua “vida familiar e social”, formando sua “consciência social”, e exercendo pressão sobre o conjunto da sociedade (THOMPSON, 1981, p. 189). Ou seja, antes das mulheres do meu trabalho serem professoras, mulheres músicas, e se entenderem enquanto classe, elas têm práticas culturais familiares, amizades, crenças religiosas, costumes, vivem sob regras sociais de dominação e elaboram resistências, seguem leis. Sua prática docente se forma a partir do conhecimento vivenciado e elaborado, e das trocas com seus pares, como por exemplo, durante as lições do Conservatório, nos ensaios e momentos das festividades, mas provavelmente fora destes momentos, nas ocasiões sociais, pois amizades e relacionamentos afetivos eram construídos. Thompson junta a experiência à cultura, e diz que as pessoas não experimentam apenas com ideias, pensamentos, mas com sentimento, “e lidam com esses sentimentos na cultura, como normas, obrigações familiares e de parentesco, e reciprocidades, como valores (através de formas mais elaboradas) na arte ou nas convicções religiosas”. Isto seria a “consciência afetiva e moral” (THOMPSON, 1981, p. 189).

A obra de Michel de Certeau, *A invenção do Cotidiano*, foi muito importante para se pensar nas ações empreendidas por indivíduos oprimidos pelas relações de poder, ou nas palavras de Giddens, “com menos recursos”. Por meio de vários exemplos, Certeau vai mostrar como estes sujeitos podem subverter “representações ou leis impostas” sem as rejeitar ou modificar, mas usando-as de uma maneira diversa “para fins e em função de referências estranhas ao sistema do qual não podiam fugir” (CERTEAU, 1998, p. 39). Ele entende que a presença e circulação de “culturas difundidas e impostas pelas ‘elites’ produtoras de linguagem” no meio “popular” “não indicam de modo algum o que ela é para seus usuários”. Estes fariam uma “‘bricolagem’ com e na economia cultural dominante, usando inúmeras e infinitesimais metamorfoses da lei, segundo seus interesses próprios e suas próprias regras” (CERTEAU, 1998, p. 40). Certeau enfatiza que, mesmo frente a mecanismos rígidos de vigilância, controle e disciplina, “uma sociedade inteira não se reduz a ela”, mas “procedimentos populares (também ‘minúsculos’ e cotidianos) jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los” (CERTEAU, 1998, p. 41). Estes indivíduos

⁴⁴ Seriam estes “sistemas densos” o “parentesco, costume, as regras visíveis e invisíveis da regulação social, hegemonia e deferência, formas simbólicas de dominação e de resistência, fê religiosa e impulsos milenaristas, maneiras, leis, instituições e ideologias” (THOMPSON, 1981, p. 189).

usariam de “astúcias”, formando uma “rede de antidisciplinas” (CERTEAU, 1998, p. 42), “engenhosidades do fraco para tirar partido do forte” (CERTEAU, 1998, p. 45).

A todo momento, assim como me baseio na compreensão de que todos os sujeitos são capazes de “agir de maneira diferente”, de alguma forma entendem como funcionam as estruturas nos quais estão inseridos, e têm algum tipo de poder, mesmo em situações de desequilíbrio extremo de recursos, penso que os usos de comportamentos impostos podem ser ressignificados por aqueles aos quais se impõe. Isso me faz lembrar os usos da instrução básica moralizante, disciplinadora e aculturante que os indivíduos das classes pobres fizeram, assim como a forma como as alunas do Conservatório aproveitaram as oportunidades de formação empreendidas, talvez com diferentes objetivos em relação aos dos seus formuladores.

Angela de Castro Gomes e Patricia Hansen aproveitaram estas ideias de Certeau para elaborar o conceito de intelectuais. Eles seriam “homens da produção de conhecimentos e comunicação de ideias, direta ou indiretamente vinculados à intervenção político-social”, e “atores estratégicos nas áreas da cultura e da política” (GOMES; HANSEN, 2016, p. 10). Os intelectuais e sua “visão de mundo” estariam inseridos culturalmente, articulados com seus pares e com a sociedade (GOMES; HANSEN, 2016, p. 12). Seus projetos e intenções perpassam o cultural e o político, e suas atuações se conectam com organizações e outros “atores sociais”. O intelectual seria o produtor, ou criador de “bens culturais”, capazes de trazer ideias inovadoras, de promover mudanças no ambiente artístico ou científico (GOMES; HANSEN, 2016, p. 13).

As ideias de Certeau entrariam justamente para dizer que os receptores destes bens culturais não são passivos. Os significados dos bens culturais são reelaborados por quem se apropria deles, “em função de sua experiência de vida”. Segundo o conceito de “brecha” de Michel de Certeau, “no mesmo movimento em que um sujeito histórico parece aderir a certa mensagem político-social, ele pode estar subvertendo-a de variadas maneiras” (GOMES; HANSEN, 2016, p. 15). O receptor, que sempre será ativo, pode simultaneamente “aderir e subverter os sentidos de uma mensagem, por estratégias de seleção e usos, dialogando, na maioria das vezes sem saber, com as intenções dos ‘criadores’” (GOMES; HANSEN, 2016, p. 15 e 16).

Além de se compreender que os receptores de bens culturais não são passivos, Certeau e suas reflexões também se mostram um importante referencial para se pensar nas estratégias elaboradas pelas mulheres frente à dominação e imposição masculinas. Pode-se imaginar que

elas se submetiam e até consentiam esta dominação, mas subvertiam o que lhes era imposto de acordo com suas necessidades e desejos (CERTEAU, 1998, p. 40), desenvolvendo “maneiras de fazer” cotidianas, e elaborando uma rede de “antidisciplina” (CERTEAU, 1998, p. 42).

Finalmente, ao me aprofundar no grupo de alunas que estudaram no Conservatório de Música, observei que elas não faziam parte de estratos privilegiados que tinham mais acesso ao ensino e aos bens culturais. Isto chamou a minha atenção para o fato de que eu não poderia considerar no meu trabalho que todas as mulheres no século XIX tinham as mesmas oportunidades e limitações, passavam pelos mesmos problemas, enfrentavam os mesmos desafios, e faziam os mesmos questionamentos.

O uso do termo interseccionalidade foi usado pela primeira vez por Kimberlé Crenshaw, e se amplificou a partir dos anos 2000, mas sua origem se remete ao movimento conhecido como *Black Feminism*, ou *Feminismo Negro*, do final dos anos 1970. As mulheres participantes questionavam veementemente o feminismo branco, considerando-o “de classe média” e “heteronormativo” (HIRATA, 2014, p. 62). De acordo com Kimberlé Crenshaw, fatores relacionados a “classe, casta, raça, cor, etnia, religião, origem nacional e orientação sexual” fazem diferença na forma como as mulheres vivem a “discriminação de gênero”. Eles “podem criar problemas e vulnerabilidades exclusivos de subgrupos específicos de mulheres”, ou que as afetam desproporcionalmente em relação a outras (CRENSHAW, 2002, p. 173).

Na definição de Crenshaw, a interseccionalidade “busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos de subordinação”. O conceito permite realçar como “o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras”. Estes sistemas de opressão, embora distintos, frequentemente “se sobrepõem e se cruzam, criando intersecções complexas”, que fazem com que tais mulheres sejam atingidas por um somatório de problemas gerados por diversas vias (CRENSHAW, 2002, p. 177). Além de reconhecer “a multiplicidade de sistemas de opressão”, e a não hierarquização entre as diferentes opressões, a interseccionalidade entende que a interação entre esses sistemas age na “produção e na reprodução das desigualdades sociais” (BILGE apud HIRATA, 2014, p. 63).

Embora o conceito de interseccionalidade tenha sido pensado recentemente, ele pode se aplicar às situações vividas por mulheres no século XIX. Mesmo que todas fizessem parte de uma sociedade que separava hierarquicamente o masculino do feminino, associando a

diferenças biológicas papéis sociais distintos, e conseqüentemente limitando-as em geral, a colonização e o escravismo tornaram drasticamente diferentes as experiências vividas por mulheres brancas, negras e mestiças, rica e pobres, livres, libertas e escravizadas, evidenciando o somatório de vulnerabilidades ligadas a raça, condição jurídica e classe social.

Maria Lugones tornou evidente estas diferenças ao identificar que a modernidade colonial criou uma dicotomia central entre “humanos e não humanos”, imposta aos colonizados das Américas e do Caribe. A partir desta, instalou-se nova dicotomia, onde apenas civilizados seriam homens e mulheres, sendo os indígenas e africano/as escravizados/as considerados “espécies não humanas”, “animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens”. Enquanto a “mulher europeia burguesa” era entendida como quem “reproduzia raça e capital por meio de sua pureza sexual, sua passividade, e por estar atada ao lar a serviço do homem branco europeu burguês” (LUGONES, 2014, p. 936), as pessoas colonizadas se tornaram “machos” e “fêmeas” (LUGONES, 2014, p. 937). A racialização foi marca constitutiva do sistema capitalista, e por isso, a *colonialidade de gênero* traz como inerente a “intersecção de gênero/classe/raça” (LUGONES, 2014, p. 939).

A “possibilidade de superar a “colonialidade de gênero” é chamada por Lugones de *feminismo descolonial*. Ao invés dos colonizadores considerarem, dialogarem e negociarem com o mundo cultural, política, econômica e religiosamente complexo dos colonizados, cujas formas de expressão, saberes, práticas, instituições e formas de governo não deveriam ser “simplesmente substituídas”, eles os reduziram a “seres primitivos, menos que humanos, possuídos satanicamente, infantis, agressivamente sexuais, e que precisavam ser transformados” (LUGONES, 2014, p. 941). Mesmo tendo sido subjugados, o processo não foi plenamente exitoso, pois houve resistência. Esses sujeitos passaram a habitar um “lócus fraturado”, vivendo na tensão entre opressão e resistência (LUGONES, 2014, p. 942), precisando usar “uma recriação criativa, povoada”, dinâmica e compartilhada (LUGONES, 2014, p. 949). A partir do feminismo colonial considero que aquelas mulheres descendentes de negros que frequentaram o Conservatório de Música, mesmo vivendo opressões interseccionais, num lócus fraturado, transitando entre opressão e resistência, ressignificaram as imposições colonizadoras etnocêntricas segundo seus interesses e suas próprias regras, tirando proveitos para si e conquistando caminhos de ascensão social.

Com base nestes referenciais, que nortearam a maneira como eu compilei, organizei, questionei e analisei as fontes, assim como as reflexões que orientaram a forma como construí a minha narrativa, procurando responder às perguntas formuladas e alcançar os objetivos

propostos, dividi minha tese em duas partes: *Uma visão panorâmica*, composta dos capítulos 1, 2 e 3 e *Um olhar aproximado*, contendo os capítulos 4 e 5. Foi escolhido o título *Filhas do Conservatório de Música* porque esta foi a forma como a aluna Francisca Xavier de Almeida Braga se auto referiu ao requisitar a seu professor Francisco Manoel da Silva uma habilitação para lecionar piano e canto. A ideia de filiação remete simbolicamente a descendência, vínculo que ultrapassa a mera aquisição de conhecimentos, que se associa a uma sensação de pertencimento e ao estabelecimento de relações de solidariedade fortes, comparáveis aos laços de parentesco.

O Capítulo 1 trata do ensino no século XIX, sob que referenciais ele vem sendo estudado, como ele se distribuía de acordo com suas diferentes finalidades e com as classes ao qual estava destinado, que forças educacionais estavam envolvidas na promoção da educação, segundo que leis ela foi implementada, quais eram as metodologias, as modalidades de ensino, quem eram os professores, e quais as características da instrução primária e secundária, pública e particular, do ensino profissional, e do ensino musical e feminino dentro deste contexto. O Capítulo 2 traz uma abordagem sobre a docência feminina em música, a partir de seus sujeitos e ações. Procuo entender quem foram as professoras de música desde a chegada de D. João VI até 1889, o que faziam, qual o seu perfil social, como se davam suas atuações, e situo a docência em música em relação ao trabalho feminino em geral, considerando diferenças de raça e classe.

No Capítulo 3 procuro discorrer sobre os antecedentes da criação do Conservatório de Música do Rio de Janeiro. Enfoco a crise do período Regencial, que gerou graves consequências econômicas e sociais no meio musical, e como um grupo de músicos procurou se restabelecer com a criação da Sociedade Beneficência Musical. Investigo as iniciativas de formação e atuação profissional feminina anteriores ao Conservatório, e o contexto de criação da instituição em comparação ao ensino profissional musical anterior, ao ensino profissional em geral no momento de sua fundação, e com base em que modelos europeus ele se estabeleceu.

O Capítulo 4 diz respeito ao ensino realizado no Conservatório de Música, em especial para as mulheres, e como se dava a presença feminina na instituição. Abordo as formas de admissão, os professores, métodos, saberes oferecidos, concertos, premiações, avaliações, expedição de diplomas, enfocando o tipo de formação experimentada pelas mulheres, e como ela foi sendo ampliada e adquirindo novos contornos no decorrer dos oitocentos. Se poderá perceber a transição de um ensino com caráter artesanal e com finalidade sacra, centrado na figura de Francisco Manoel da Silva, para uma formalização, institucionalização,

sistematização, metodização, uniformização e ampla disseminação deste ensino dentro do Conservatório de Música, ao longo do século XIX, impactando a formação feminina.

O Capítulo 5 trata dos aspectos pessoais, da formação e profissionalização de um grupo de vinte alunas premiadas com medalhas de ouro no Conservatório de Música. Abordo suas práticas musicais públicas relacionadas às festividades religiosas promovidas por Irmandades, Confrarias e Ordens Terceiras nas igrejas, e como tais eventos foram importantes para a consolidação de suas carreiras profissionais, para o estabelecimento de sociabilidades e laços de solidariedade, a construção de identidades pessoais e profissionais a partir de experiências e memórias comuns, a oportunidade de ter visibilidade. Destaco as alunas que atuaram posteriormente na docência, evidenciando particularidades em suas trajetórias, mas também pontos em comum. Procuo evidenciar como o “fazer-se” professora de música por estas mulheres (THOMPSON, 1987) se vinculou a outras oportunidades de profissionalização docente oferecidas no período. Desenvolvo questões relativas a sexo, raça, classe e destaco situações de ascensão social. Busco mostrar como estas mulheres podem ter aberto caminhos para outras que vieram a seguir e foram alunas da mesma instituição. Após este capítulo trago considerações finais. Os Anexos se constituem de quadros com a listagem geral de professoras de música, de 1808 a 1889, com a diretoria da Sociedade Beneficência Musical de 1834 a 1895, com as premiações de alunos de 1856 a 1889, as alunas premiadas de 1856 a 1873, o repertório dos concertos ocorridos no Conservatório, a participação em festividades religiosas, as partituras do *Hino das Artes* e do *Cântico religioso a três vozes*, ambas composições de Francisco Manoel da Silva.

PARTE 1 – UMA VISÃO PANORÂMICA

1 INSTRUÇÃO E EDUCAÇÃO NO SÉCULO XIX

Neste capítulo, abordo de forma abrangente a educação e a instrução¹ no século XIX e especificamente o ensino de música. Ele foi o último a ser estruturado, uma vez que optei por priorizar inicialmente a sistematização e análise parcial dos dados coletados, para ir articulando essas informações com as contribuições de estudos desenvolvidos por pesquisadores da História da Educação e da História da Educação Musical mais pertinentes com o objetivo geral de minha investigação. Pensando nos jogos de escalas propostos por Jacques Revel (2010), parti de uma visualização do “micro”, constituído pela presença feminina no Conservatório de Música do Rio de Janeiro, para chegar a uma percepção mais ampla da inserção desta instituição no contexto educacional de sua época, sem desconsiderar o que havia sido anteriormente observado. Ao mesmo tempo, a construção desta parte do trabalho se mostrou fundamental para que eu retornasse aos dados e aprofundasse as minhas reflexões nos capítulos subsequentes.

Proponho dar início à minha narrativa, portanto, como se estivesse visualizando "de longe" os elementos que compõem uma determinada paisagem, para ir me aproximando cada vez mais, chegando pouco a pouco nas vivências e relações individuais que terão seu enfoque máximo no final da tese. Considero a relevância deste movimento pelo entendimento de que o ensino musical, mesmo o especializado e profissionalizante, não está apartado dos demais pensamentos, propostas, iniciativas e práticas educacionais, como será visto. Para elaborar o texto desta seção, me baseei em trabalhos de autores da História da Educação e História da Educação Musical, em informações localizadas nos periódicos da época, bem como nas leis do ensino, com três objetivos principais.

O primeiro objetivo, que acabei de colocar, é entender que a criação do Conservatório comungava com os demais projetos desenvolvidos no período, que visavam a construção de uma nação, a civilização e a moralização da população. Por outro lado, para seus recebedores, o ensino na instituição se configuraria como uma abertura de possibilidades de subsistência e ascensão social. O segundo objetivo é discorrer especificamente sobre a educação feminina, fosse por meio do ensino doméstico, das escolas particulares ou públicas, identificando suas ausências, impossibilidades e limitações. Para falar sobre isso, considero que a mulher não é

¹ A diferença entre educação e instrução é trazida por Alessandra Martinez, com base no pensamento francês de Condorcet. No Brasil, tanto educar quanto instruir eram entendidos como de responsabilidade do Estado, e por isso, usarei em alguns momentos educação como sinônimo de instrução, fazendo a distinção entre as duas concepções nas vezes em que ela se fizer necessária para melhor compreensão.

universal e a-histórica. Embora todas estivessem sob a égide de uma estrutura patriarcal, escravista e civilizatória, socialmente separada pela diferença biológica entre os sexos, as suas experiências eram completamente diferentes, dependendo da origem, cor, religião, estrato social, e com isso eram também diversas as suas possibilidades de instrução. Busquei igualmente compreender o lugar da música nesta formação.

O terceiro objetivo é aprofundar as características do ensino particular, da instrução pública elementar, das Escolas Normais, mostrando que estes locais de formação propiciaram a profissionalização docente, sobretudo feminina. A aquisição de conhecimentos musicais durante os estudos também contribuía para esta atuação. Com isto, no último capítulo da tese se poderá evidenciar como mulheres que frequentaram o Conservatório combinaram os conhecimentos de ambas as áreas - instrução geral, pedagogia e música -, na elaboração de suas próprias formas de atuar no magistério.

Com as informações aqui trazidas, não busco uma verdade permanente e única, ou uma descrição histórica definitiva e completa, mas um “saber provisório”, “filho de seu tempo” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 14). Não é minha pretensão esgotar os assuntos, nem elaborar um estado da arte da História da Educação, que abriga estudos tão diversos e plurais. Inúmeros temas vêm sendo exaustivamente tratados por diversos pesquisadores, e estão em rápida atualização, sobretudo nos últimos anos. A tentativa aqui é mencionar alguns trabalhos de referência e enfatizar aquilo que possa ajudar a melhor entender o objeto da minha pesquisa, assim como instrumentalizar a análise das fontes. Como advertiu José Gonçalves Gondra e Alessandra Schueler, este capítulo é “rigorosamente datado e se encontra determinado [por] tradições de pesquisa, condições de trabalho e pelas competências e limites” da autora em questão (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 17).

1.1 Um novo olhar sobre a educação no século XIX

Os estudos sobre educação passaram a ser produzidos no Brasil a partir de novos olhares, principalmente das décadas de 1980 e 1990 em diante. Neste período, pesquisadores como Ilmar Rohloff de Mattos e Heloisa Villela, que serão aqui citados, buscaram relacionar os processos educacionais à sociedade em que estavam inseridos, assim como às demais propostas políticas, sociais, econômicas e culturais vigentes, e trazer mais análises do que descrições dos fatos, abordagem que pretendo seguir em minha tese.

Posteriormente, José Gonçalves Gondra e Alessandra Schueler foram alguns dos autores que trilharam estes caminhos e procuraram avaliar as peculiaridades e especificidades da educação inserida no seu próprio contexto histórico, examinando “o que ele teve de especial, inédito e irrepetível”. Ao mesmo tempo, eles tentaram se afastar de análises generalistas e anacrônicas, que enfatizavam o atraso das medidas educacionais no século XIX (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 14).

Martinez observou ausências nas produções em História da Educação realizadas nas décadas de 1920 e 1930, durante a Escola Nova, a respeito do período colonial e imperial. Tais autores, sem levarem em conta o contexto e as limitações do período, enfatizavam a morosidade do Estado na educação da população, os altos índices de analfabetismo, e propostas calcadas em moldes internacionais, sobretudo europeus, sem elaboração de uma constituição própria e autêntica. Os autores da década de 1930 entendiam que nestes anos anteriores houve uma mera “transplantação cultural” de modelos educacionais e culturais europeus por parte das classes dirigentes e de pensadores da educação em geral, o que na visão de Martinez, evidencia que esses autores não levaram em conta os interesses, movimentos e conflitos vividos por aqueles sujeitos. Os dirigentes e intelectuais oitocentistas não agiam como “meros repetidores”, mas analisavam o seu próprio contexto, adaptando e dando novos significados aos conceitos importados, ainda que em uma dimensão não perceptível aos analistas das décadas de 1920-1930. Além disso, é possível considerar que os oitocentistas traziam questionamentos e buscavam implementar um “caráter nacional” para a educação (MARTINEZ, 1997, p. 4), e não só para ela, mas também para outras áreas, como a música, por exemplo, como por ocasião da criação da Academia e Ópera Nacional, assunto que será tratado mais tarde.

A educação no século XIX foi considerada por muito tempo pela historiografia como voltada apenas para a formação das elites, com o intuito de desenvolver uma “cultura aristocrática” e intelectualizada. No entanto, as investigações mais recentes vêm trazendo informações que contradizem o pensamento de que a instrução pública, dirigida à população em geral, foi inexistente e as reformas empreendidas, mal sucedidas (MARTINEZ, 1997, p. 122 e 123).

Como lembra Paulo Ghiraldelli Jr. (apud MARTINEZ, 1997, p. 5), os estudos nunca são neutros. Os educadores escolanovistas, projetando o futuro que almejavam, punham em evidência a sua própria luta e pioneirismo em democratizar a educação, se esforçando em “legitimar suas próprias ações e concepções pedagógicas” (MARTINEZ, 1997, p. 3). O

mesmo se deu em relação à música. Os musicólogos nacionalistas na década de 1930 desvalorizaram práticas musicais anteriores por serem “calcadas em modelos europeus”, marginalizando, por exemplo, a música sacra oitocentista composta no Rio de Janeiro. Eles estavam empenhados em construir uma “identidade musical para a nação”, buscando “no passado uma justificativa para o seu projeto presente” (HAZAN, 2006, p. 73 e 74). Segundo Cristina Magaldi, os intelectuais nacionalistas brasileiros, assim como os escolanovistas realizaram em relação à educação, por valorizarem seus ideais, acabaram subestimando a forma como a população brasileira lidou com as importações culturais europeias. Estes intelectuais ajudaram a perpetuar a ideia de que se desenvolveu no Brasil apenas uma “cultura de imitação” (MAGALDI, 2004, p. X). Magaldi defende que, mais do que “falsificações” ou “excentricidades”, os paradigmas sonoros europeus serviram para balizar escolhas e práticas construídas histórica e politicamente, e constituíam uma “parte vital da vida cultural local” (MAGALDI, 2004, p. XI).

No tocante ao ensino musical, muito pouco se conhece sobre o que foi realizado nas escolas pelos professores durante o século XIX, pois suas práticas sofreram um apagamento histórico (COELHO, 2022, p. 15). Gilberto Vieira Garcia explica que se estabeleceu uma memória “consolidada” sobre o pioneirismo de Villa Lobos no desenvolvimento da educação musical escolar, com a prática do canto orfeônico durante o governo Vargas, na década de 1930. Nada que tivesse ocorrido antes teria sido digno de ser compreendido e discutido (GARCIA, 2022, p. 18). O Canto orfeônico de Villa Lobos foi *monumentalizado*, e considerado um “marco pioneiro” (GARCIA, 2022, p. 19; ADEODATO, 2016, p. 16), e com isso, além de práticas distintas terem sido silenciadas, igualmente se esqueceu o trabalho de outros sujeitos, pois Villa Lobos sequer foi o primeiro² ou estava sozinho. Para Garcia, esta “monumentalização” se deveu “à consolidação do movimento modernista no Brasil”, bem

² Vera Jardim mostra que João Gomes Jr., que teve uma importante atividade em organizar o ensino musical nas escolas primárias em São Paulo e escreveu muitos métodos, já mostrava em suas obras a manossolfa e outras características do canto orfeônico anteriormente a Villa-Lobos. Ele também teve o apoio de profissionais que foram aderindo às discussões e debates, “contribuindo para a área do ensino musical das escolas públicas”. Seriam eles “a família Gomes Cardim, professor Luigi Chiafarelli, Fabiano Lozano, João Batista Julião, Honorato Faustino, Antonio Carlos, José Carlos Dias, José Ivo”. Estes sujeitos estavam “ligados a criação de instituições de ensino de música especializado, como também à produção de material didático e pedagógico” (JARDIM, 2009, p. 19). De acordo com Susana Igayara, “Pedro Sinzig foi um dos autores que ajudou a perpetuar a ideia de que foi Villa-Lobos o introdutor do canto orfeônico nas escolas, ignorando as iniciativas paulistas”. Ele publicou um Dicionário Musical intitulado *Pelo Mundo do Som* (1959), que teve “grande circulação como obra de referência”. Nesta obra, no verbete “escola”, ele informava que “H. Villa Lobos conseguiu introduzir nas escolas o canto orfeônico a 1, 2 e mais vozes”. Uma das referências de Sinzig para o verbete teria sido obra de uma aluna de Villa-Lobos, Leonila Beuttenmüller (IGAYARA-SOUZA, 2017, p. 358). Leonila teria colocado o “compositor no centro e no ápice da educação musical brasileira” (IGAYARA-SOUZA, 2017, p. 359).

como “aos esforços de seus protagonistas para afirmar novos marcos fundacionais e perspectivas de desenvolvimento e progresso da cultura brasileira, incluindo a música” (GARCIA, 2022, p. 19). Ainda que o valor do canto orfeônico tenha sido inegável, é necessário desenvolver pesquisas que revejam os silêncios sobre o ensino de música nas escolas primárias e secundárias, instituições profissionalizantes, bem como iniciativas não-formais e informais desenvolvidas no século XIX.

Os estudos promovidos nos últimos anos vêm permitindo que se vislumbre as numerosas e heterogêneas formas de educação desenvolvidas nos oitocentos, envolvendo diferentes sujeitos, tanto como formuladores e implementadores, quanto como público alvo destas iniciativas, incluindo aqueles considerados “marginalizados”. Estas investigações têm trazido a compreensão de que, diante de um projeto político de civilização e moralização por meio da educação, os agentes envolvidos poderiam fazer usos e apropriações diversos e distantes das intenções originais, inclusive pelos referenciais culturais plurais e híbridos existentes em uma sociedade pluriétnica (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 19 e 20). Na música, Gilberto Garcia (2018, 2022) e Ademir Adeodato (2016), por exemplo, trouxeram importantes contribuições sobre o seu ensino em instituições secundárias no Rio de Janeiro e no Espírito Santo, respectivamente. O trabalho aqui desenvolvido contribuirá para se conhecer mais sobre a educação profissionalizante ocorrida no Conservatório de Música do Rio de Janeiro, enfocando a profissionalização docente musical feminina.

1.2 Uma instrução socialmente hierarquizada

Na sociedade imperial, sobretudo após a independência do Brasil, a elite proprietária de terras e controladora do comércio externo e interno passou a nutrir um sentimento aristocrático e entender a constituição da população do país de forma hierarquizada. A *boa sociedade*, *flor da sociedade* ou o “mundo do governo”, segundo Ilmar Mattos, se confundia com a “sociedade política”, e seria composta por indivíduos que deveriam gerir bem a Casa e o Estado. Eles se consideravam a “parte mais importante da nacionalidade”, seriam ordenados naturalmente, e incumbidos de “ordenar o conjunto da sociedade” (MATTOS, 1987, p. 117).

A classe senhorial possuía o domínio das terras e dos escravizados; dos negócios e da política; e sobre os organismos administrativos civis, militares e eclesiásticos (MATTOS, 1987, p. 115). Os integrantes da *boa sociedade* visavam orientar o poder público em prol de

seus próprios interesses, mesmo em meio a pressões econômicas e políticas externas, como as realizadas para a extinção do tráfico de escravizados ou para a industrialização, e a movimentos internos de emancipação da metrópole e organização do Estado. Para benefício próprio, eles buscavam manter a estrutura social, o monopólio das terras, da violência e dos escravizados (VILLELA, 2000, p. 101).

O oposto da *boa sociedade* eram os escravizados, que formavam o “mundo do trabalho”. Estes mundos ora se interpenetravam, ora se tangenciavam. Devido a rebeliões organizadas por negros, em âmbito nacional e internacional, os escravizados eram considerados o “inimigo inconciliável”. “Mundo do governo” e “mundo do trabalho” se relacionavam pela força. Já o *povo mais ou menos miúdo* era formado pelo contingente de homens livres e pobres, “predominantemente mestiços e negros”, muitas vezes alforriados, que não tinham um lugar social, pois não faziam parte do “mundo do governo” nem “do trabalho”. Distribuídos pelo território brasileiro, eles inquietavam as autoridades, intelectuais e membros da *boa sociedade* pois “vagavam desordenadamente”. Esta desordem contrastava com a ordem da Casa, e para evitar que os mundos se confundissem, a *boa sociedade* poderia recorrer até mesmo à “repressão mais sangrenta” (MATTOS, 1987, p. 117 - 123).

Após a independência do país, era necessário construir uma nação homogênea, uma sociedade ilustrada (MATTOS, 1987, p. 124), definir o que seria “ser brasileiro”, como “um corpo político e autônomo”, mesmo que o povo fosse diverso e existissem pensamentos contrários (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 26 e 27). O território devia se manter unificado, ainda que fosse vasto, e a monarquia continuar “centralizada, patrimonialista, escravocrata” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 52). A Coroa precisava ser aceita e reconhecida como se sua presença fosse uma “vontade geral” (VILLELA, 2000, p. 102), e os poderes provinciais e locais estavam se constituindo. Surgiram disputas e ideias divergentes em torno destas questões, como propostas “radicais, federalistas e republicanas” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 26 e 27), e eclodiram diversos movimentos e revoltas ao longo de todo o período até o Segundo Reinado, que foram reprimidos com a força.

Um grupo conservador denominado na historiografia como *saquaremas* ficou no poder da província fluminense desde o ato adicional de 1834 até a década de 1860 (MARTINEZ, 1997, p. 14). Este grupo conseguiu obter supremacia política sobre outras facções, principalmente devido ao pertencimento de seus membros às famílias produtoras de café. Os *saquaremas* atuaram tanto coagindo pela violência os seus adversários, criando “instituições de vigilância e punição”, para “garantir a ordem”, quanto buscando um

“consenso por intermédio de instituições que difundissem sua visão de mundo” (VILLELA, 2000, p. 105).

Uma importante alternativa ao uso da repressão por meio da força seria a instrução pública. Com ela, se traria ordem para o mundo da barbárie e da desordem, e civilização³ para “melhor conhecer e controlar o povo” (VILLELA, 2000, p. 106). A instrução pública começou a ser desenvolvida com o intuito de controlar, ordenar, disciplinar e moralizar a população, modelando os indivíduos por uma norma, aculturando-os, a fim de facilitar o seu governo (GONDRA, 2018, p. 91; VILLELA, 2000, p. 107).

Tendo como base o pensamento iluminista, em voga na Europa e Américas, dirigentes de províncias passaram a entender que a falta de instrução era o motivo do atraso do país, bem como dos crimes, dos “focos de desordem”, da “ausência de tranquilidade pública” (MATTOS, 1987, p. 263). A inspiração para as medidas empreendidas era a França, e como referência foi usado o império de Napoleão, de caráter autoritário e centralizador, e a reforma educacional empreendida por François Guizot em 1833, baseada nas ideias do filósofo eclético Victor Cousin (MATTOS, 1987, p. 259 e 260). O investimento na instrução seria uma medida preventiva que evitaria a necessidade do Estado de despender recursos para reprimir insurreições e transgressões, pois como diria Guizot, “cada escola aberta fecha uma prisão”. Mas as ideias europeias não seriam aplicadas como mera transplantação. Particularidades locais, como o interesse em se manter e reproduzir diferenças e hierarquizações, seriam observadas. Logo, a instrução auxiliaria o povo a entender o seu lugar, designado “por Deus e pela sociedade” (CUNHA, 2000, p. 148; MATTOS, 1987, p. 259).

Mais do que apenas instruir, os *saquaremas* queriam também educar, segundo preceitos éticos, religiosos e morais, a fim de que o povo tivesse seus hábitos melhorados para conviverem socialmente de forma pacífica (MATTOS, 1987, p. 264). Educar e instruir eram

³ A palavra *civilidade*, “desde o início da Era Moderna” significava “cortesia, urbanidade, boas maneiras, polidez, etiqueta e boa educação”. A civilidade, por meio de normas de comportamento, forjava traços distintivos entre lugares sociais ocupados pela nobreza, setores intermediários e a plebe nas sociedades de corte europeias do Antigo Regime. No entanto, no final do século XVIII estes “ideais” de civilização e “regras de civilidade” foram usados para comparar “sociedades, povos e nações”. A civilização se traduzia nos indivíduos em “autocontrole e introjeção de determinados hábitos e normas de conduta”, na “moderação e controle dos impulsos e paixões”, mas também nos costumes, nas formas de “comer, vestir, morar, conversar, amar e sentir”. Uma sociedade se mostrava civilizada por meio de seu “desenvolvimento artístico, tecnológico, econômico e científico”, material e industrial, em perspectiva etnocêntrica, onde a “civilização ocidental europeia” era tida como superior (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 68 e 69; MARTINEZ, 1997, p. 24).

termos que vinham do francês, uma distinção estabelecida por Condorcet. Para ele, a instrução se constituía de “conhecimentos positivos e certos dos quais o Estado era o dispensário natural”, e a educação “eram os sentimentos em assunto religioso e político, domínio reservado onde o Estado devia abster-se de ingressar” (MATTOS, 1987, p. 265 e 266; MARTINEZ, 1997, p. 23). No entanto, no Brasil, estas definições foram apropriadas e remodeladas, e assim, não só a instrução, mas a educação também estaria a cargo do Estado (MATTOS, 1987, p. 266; MARTINEZ, 1997, p. 23). A função social do ensino primário não seria, portanto, apenas instruir a população com conhecimentos básicos, mas “desempenhar um papel essencial na educação moral e religiosa dos indivíduos” (MARTINEZ, 1997, p. 23). Seria necessário inculcar “normas de comportamento, hábitos e determinados valores culturais em detrimento da cultura e dos valores das próprias camadas populares” (MARTINEZ, 1997, p. 50).

Esta instrução e educação de caráter eminentemente civilizatório e moralizador, se constituindo basicamente do nível primário elementar, foi destinada principalmente ao *povo mais ou menos miúdo*, formado pelos “brancos, mestiços e negros pobres” (VEIGA, 2008, p. 126). Os escravizados estariam fora dos projetos educacionais. Sendo assim, na historiografia por muitos anos se silenciou sobre a cor dos alunos nas escolas do século XIX, e equivocadamente se construiu uma ideia de que negros estavam fora deste ambiente, considerando-os exclusivamente sob a condição de escravizados. No entanto, estudos recentes vêm mostrando um espaço escolar pluriétnico, formado justamente pelo contingente de negros e mestiços, livres e pobres, além de brancos na mesma condição econômica, como alvo principal da escolarização para moralização (VEIGA, 2008).

Para a promoção da aculturação destes indivíduos por meio da instrução, com base em moldes europeus, se usou como uma das justificativas a necessidade de se formar uma identidade nacional homogeneizada. No entanto, Cynthia Greive Veiga entende que havia um temor em se enfrentar as tensões promovidas pelas diferenças étnicas. Assim, negros e índios teriam sido encarados, inclusive pela própria historiografia, como o *outro* do branco. Em lugar do entendimento sobre a diversidade, se forjou nos registros documentais um “habitante brasileiro invisível”, e negros e índios foram representados como iguais porque inferiores, salvo em relação ao indígena uma atitude de tolerância e por vezes de enaltecimento. No caso dos negros, sua incivilidade seria associada diretamente à sua cor, e tudo o que fosse produzido por eles seria tido como inferior e bárbaro (VEIGA, 2008, p. 130). Não teria iniciado no período imperial a atribuição de uma conotação necessariamente negativa às

crenças, valores, linguagem, cultura dos negros. Ela viria desde os primeiros contatos entre portugueses e africanos no século XVI (VEIGA, 2008, p. 127).

Com a instrução e educação, buscava-se definir e unificar certos padrões de comportamento, se estabelecer uma “moral universal” e se “derramar a instrução por todas as classes” da sociedade. Mas isto não significava que o povo passaria a ter acesso aos conhecimentos intelectuais dos quais a *boa sociedade* era detentora e guardiã, muito menos conquistariam posições sociais que esta aquisição possibilitava. O processo educacional não seria democrático, nem desenvolvido a fim de subverter a ordem social estabelecida. A meta era que as diferentes classes ascendessem de forma independente umas das outras a “estágios mais avançados da ‘civilização’” (VILLELA, 2000, p. 103). A oferta de instrução seria desigual para a *boa sociedade* e o *povo mais ou menos miúdo*, condizente com as diferenças e hierarquias da própria sociedade. A instituição da forma escolar pública acabaria contribuindo para marcar por meio da difusão de saberes e crenças, “a posição de cada um no tecido social” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 16). Esta hierarquização da educação auxiliou na manutenção dos privilégios econômicos e culturais nas mãos de poucos, e na reprodução das desigualdades (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 29).

Os conhecimentos disponíveis apenas para a *boa sociedade* seriam oferecidos em estabelecimentos de ensino secundário e superior. Neles, os indivíduos seriam capacitados para desenvolver “atividades intelectuais e políticas” (MARTINEZ, 1997, p. 18), para integrar e expandir os cargos burocráticos do governo e a classe senhorial e proprietária. Dentre as instituições criadas, destacam-se o Imperial Colégio de Pedro II para o ensino secundário e os cursos superiores de Medicina e Direito (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 28 e 29; MATTOS, 1987, p. 263; MARTINEZ, 1997, p. 14).

Desde a transferência da Corte em 1808, a cidade do Rio de Janeiro passou por diversas transformações para se tornar sede do governo, e a sociedade, sobretudo a elite, passou por uma drástica mudança de hábitos e comportamentos (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 23; GARCIA, 2022, p. 34). Implementaram-se práticas socioculturais assemelhadas às das sociedades de corte europeias, e referenciadas em noções aristocráticas “de polidez, de civilidade e de cultura”. A fruição artística e a frequência a ambientes artísticos seriam hábitos considerados ilustrados, refinados, que contribuiriam para uma distinção cultural, social e para a formação da identidade da *boa sociedade* carioca (GARCIA, 2022, p. 34-36).

Para o exercício desta fruição artística, desde 1808, e sobretudo após as primeiras décadas do século XIX, ao lado de instituições educacionais já mencionadas foram criadas outras, culturais e científicas, e se incentivou o mecenato às artes, à produção cultural, e o desenvolvimento da pintura, arquitetura, escultura, literatura e música. Especificamente em relação às atividades musicais, o Estado se tornaria um patrocinador fundamental e empregaria os profissionais envolvidos em sua prática (GARCIA, 2022, p. 36). Houve a criação da Capela Real, tornada posteriormente Imperial, bem como do Teatro São João e a reabertura do Teatro São Pedro de Alcântara, para encenações operísticas⁴ (COELHO, 2022, p. 16). A prática musical, que já ocorria desde o século XVIII em espaços domésticos e públicos, se intensificou, os eventos musicais aumentaram, músicos estrangeiros foram trazidos, o mercado editorial e o ensino particular principalmente de piano e canto, se desenvolveram (CARDOSO, 2006, apud GARCIA, 2022, p. 34 – 36). Segundo Cristina Magaldi, a música era usada como um meio subjetivo privilegiado para que os cariocas construíssem sua identidade, associando sua própria imagem com a dos europeus. Ao assistirem uma ópera, uma apresentação com repertório europeu, ou ao executarem música europeia em ambiente doméstico, a *boa sociedade* do Rio de Janeiro se sentia pertencendo a algo que para eles era entendido como moderno e civilizado (MAGALDI, 2004, p. XII).

O incentivo a instituições educacionais, culturais, científicas, bem como às artes e à cultura, além de propiciar a formação de hábitos ilustrados pela elite, eram parte de um projeto político de “invenção do Brasil” e de suas tradições, onde um “corpo de especialistas produtores de conhecimento científico” foram incumbidos de “difundir a língua pátria, constituir a literatura nacional e conhecer a natureza, o território e a população do império”. Uma destas instituições foi o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB, 1838), que controlava a pesquisa em história e geografia, e contribuía para a “construção da memória nacional” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 23).

Estes especialistas empreenderam ações inclusive para determinar o valor social da música e seu papel na educação da *boa sociedade*, e na civilização da nação. As concepções de música socialmente hierarquizadas, assim como sua prática ligada aos ofícios e trabalhos

⁴ A ópera se tornou, por razões não muito explicadas, ao longo do século XVIII e XIX, “sinônimo do que de ‘melhor’ havia na música ocidental (CARDOSO, 2006, p. 141). Assistir a uma ópera era mais uma oportunidade de “ver e ser visto” do que um divertimento em si. Era uma ocasião oportuna para as elites econômicas ostentarem trajes de luxo e joias, ou de “usar no peito coroas e comendas” mostrarem-se “inteirados com a última moda”. O acontecimento musical era mero pretexto para um “acontecimento social”, sobretudo quando em presença do Imperador, para quem as atenções convergiam (CARDOSO, 2006, p. 154 e 155).

manuais tiveram reforço no resgate a pensamentos de filósofos gregos⁵, principalmente de Platão e Aristóteles⁶, como forma de legitimá-las e naturalizá-las. Este resgate funcionava como uma *tradição inventada* (HOBSBAWM, 1997), pois o passado grego servia como referência e justificativa para as divisões e hierarquias, que longe de serem naturais porque supostamente sempre existiram, eram ativamente produzidas e reproduzidas nos discursos e nas práticas a serviço da manutenção de poderes e privilégios. Trazidas nos discursos dos intelectuais oitocentistas, como Manoel de Araujo Porto Alegre (1806 – 1879), professor e diretor da Academia de Belas Artes, mestre de Desenho do Colégio de Pedro II, intelectual membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e por Francisco Manoel da Silva (1795 – 1865), diretor do Conservatório de Música, dentre outros, elas estabeleciam uma divisão entre aqueles que trabalhavam com música ou não, se adaptando aos ideais civilizatórios que se desejava difundir e consolidar. Porto Alegre publicou artigos sobre música em periódicos como *Iris* e *Nytheroy*, e Francisco Manoel desenvolveu um projeto de

⁵ Agradeço gentilmente ao professor Avelino Romero Pereira pela indicação da referência.

⁶ As ideias sobre música elaboradas por Platão e Aristóteles eram embasadas em concepções anteriores trazidas nos mitos de Orfeu e Dionísio, na escola Pitagórica, e por Damón, filósofo-músico de Oa que viveu em Atenas no século V. De Orfeu e Dionísio, viria a concepção de música com caráter “encantador e mágico”, de cura, que elevava o homem ao divino ou o fazia decair ao mal. Estes mitos também amplificavam a ideia hedonista ainda mais antiga de que a música seria praticada com a única finalidade de deleitar o seu ouvinte (FUBINI, 2005, p. 43, 49 e 50). Da escola pitagórica, herdou-se uma concepção metafísica de música, onde ela se associava à harmonia, enquanto “conciliação dos contrários”, que também regia o universo, o movimento dos astros no cosmos e a própria alma humana (FUBINI, 2005, p. 55). Os intervalos musicais, as leis e proporções numéricas e harmônicas do movimento dos astros seriam abstratos, não audíveis para a maioria dos indivíduos e seu estudo seria teórico e matemático. Esta concepção de música era ideológica e indutiva, não dedutiva ou empírica. Os pitagóricos acreditavam no poder “mágico-encantador” e “curativo” da música, e em sua capacidade de purificar a alma perturbada, uma medicina para a alma (FUBINI, 2005, p. 57 a 59). Damón, acreditava que a música agia profundamente sobre os espíritos, e conseqüentemente sobre a sociedade. Ele entendia que os jovens da aristocracia deveriam aprender música para que seus espíritos fossem conduzidos ao exercício da virtude. A música seria uma espécie de medicina alopática, pois aquela que imitasse a virtude poderia “retificar” as “más inclinações” do espírito, educando-o, e eliminando seus vícios (FUBINI, 2005, p. 62). Platão sintetizaria todos os aspectos sobre música elaborados pelos filósofos anteriores a ele. Ele condenaria a música como fonte de prazer, e diria que a música enquanto prática, ou *techné*, não teria dignidade de ciência (FUBINI, 2005, p. 67). A música não audível e abstrata, associada à harmonia e aos números, operação do intelecto, como para os pitagóricos, seria entendida como ciência e “objeto da razão”, equivalente para Platão ao “mais alto grau de filosofar” (FUBINI, 2005, p. 70 e 71). No entanto, Platão consideraria, como o filósofo-músico Damón, o aspecto educativo da música, o seu benefício para o espírito humano, bem como o efeito moralizador das músicas boas, previamente selecionadas, e consagradas pela tradição, levando ao exercício das virtudes, e eliminando os vícios, tal qual uma medicina alopática (FUBINI, 2005, p. 68). A sua postura conservadora se ligava ao seu entendimento de música como ciência divina, e portanto, estável e eterna, não passível de modificação por músicas de modos e ritmos inovadores produzidas pela sociedade de seu tempo (FUBINI, 2005, p. 73). Platão assinalaria pela primeira vez uma “fratura” entre a música pensada, autêntica e verdadeira, assemelhada às matemáticas, às teorias astronômicas, às doutrinas cosmológicas, à medicina, à ética e a filosofia, de caráter elevado, e a música executada e ouvida, cuja prática seria uma técnica e se relacionaria aos ofícios (FUBINI, 2005, p. 75). Aristóteles deu continuidade à estética pitagórica, damoniana e platônica, mas resgatou, ao contrário de Platão, de forma positiva, o pensamento hedonista. Aristóteles entenderia, assim como na escola pitagórica, que a música seria “celestial”, participando da “natureza divina” e do “belo”, e consentiria a associação da música à harmonia e a sua influência sobre a alma (FUBINI, 2005, p. 79 e 80).

ensino musical tanto de cunho profissional quanto de educação para a *boa sociedade*, recorrendo, assim como Porto Alegre, aos filósofos gregos para embasar seus discursos, textos de apresentação dos compêndios por ele publicados, assim como suas próprias práticas.

Uma fratura trazida por Platão entre música apenas pensada, de caráter elevado e aquela que seria ouvida e executável, seria deslocada em Aristóteles para a música enquanto fruição ou como trabalho, adquirindo características sociais e psicológicas (FUBINI, 2005, p. 82). Aristóteles atribuiria à música uma importância essencial para a educação dos jovens na medida em que proporcionaria momentos de descanso, de mero divertimento, de prazer e ócio. Justamente por isso, ela seria uma disciplina “liberal e nobre”, digna de um homem livre, opondo-se a “trabalho e atividade”. O estudo da música não seria útil nem necessário, diferentemente da gramática ou da ginástica. Em compensação, a prática musical enquanto um ofício, um trabalho manual, uma atividade servil, não estaria inserida na educação liberal (FUBINI, 2005, p. 77). A prática e a execução musical seriam consideradas como parte da educação dos homens livres, mas realizadas como um momento preparatório, de aquisição de conhecimentos para o ato da escuta e do ajuizamento das coisas belas, isto é, para os tornarem diletantes. No entanto, os jovens deveriam abster-se desta execução vocal ou instrumental quando ficassem mais velhos, e o virtuosismo não deveria ser alcançado, pois levaria a uma “excessiva fadiga”, principalmente em se tratando de instrumentos tecnicamente muito difíceis, “como a flauta ou a cítara”. O objetivo não seria transformar os seus cultivadores em “vulgares peões de obra” (FUBINI, 2005, p. 78). Aristóteles vai resgatar a influência pedagógica da música sobre a alma, como entendida por Damón, mas para purificá-la, tornando os vícios inofensivos, como uma medicina homeopática, onde todas as harmonias, modos ou *ethos* podiam ser utilizados (FUBINI, 2005, p. 79 e 80).

Os pensamentos embasados na fratura vista em Aristóteles entre música para fruição, para a formação de diletantes ou “amadores”, como parte do ensino da aristocracia, e música prática, podiam ser notados desde a chegada da família real em 1808, quando ouvir música seria considerado parte de hábitos ilustrados e de bom gosto. Assim, o desenvolvimento da Música Sacra e da Ópera estaria associado a uma escuta refinada, como parte da construção de uma nação civilizada. No entanto, a execução musical profissional estava no rol das artes manuais, ligada aos ofícios, estes desenvolvidos desde os tempos de colônia, e por isso, os músicos fariam parte de um grupo menos prestigiado (GARCIA, 2022, p. 21 e 22).

No artigo *Sobre a música*, publicado na revista *Nytheroy*, Manoel de Araujo Porto Alegre traria o conceito pitagórico, renovado por Platão e Aristóteles de harmonia, equilíbrio

dos contrários, ideais de perfeição, e o poder educativo da música sobre a alma. Trilhando os “labirintos da antiguidade”, ele diria que “Toda natureza é uma orquestra, que, em variadas escalas, reproduz harmonias diferentes nas fibras do homem sensível” (NYTHEROY, 1836, p. 168 apud GARCIA, 2022, p. 28 e 29). Francisco Manoel, no discurso de inauguração do Conservatório de Música em 1848, citaria sua inspiração nos gregos: “É sobretudo nas nações antigas mais célebres, entre essas os gregos tão admiravelmente organizados, que cumpre estudar seus efeitos e importância” (ANDRADE, 1967 apud GARCIA, 2022, p. 27). Sobre harmonia, ele declarou que a música é “como que um tipo divino”, “não é um invento do homem, antes resulta da organização que lhe outorgou a natureza” (ANDRADE, 1967, v. I, p. 253; GARCIA, 2022, p. 29). Segundo Francisco Manoel, a música teria um potente efeito pedagógico e moralizador, pois seria uma ciência que poderia “influir na moral e nos costumes”. Ele também se referiria à influência da música na alma: “Não é nossa alma, qual instrumento dócil às impressões da harmonia, de quem ela faz vibrar cada corda ao seu capricho?” (GARCIA, 2022, p. 29).

As ideias sobre música, com base no pensamento grego, comungavam com a necessidade dos dirigentes, em especial dos *squaremas*, de formar uma elite diletante, ilustrada e de bom gosto, apreciadora das artes, bem como seus efeitos pedagógicos serviam com perfeição para moralizar e civilizar a população desordenada, eliminando os vícios de seus costumes, purificando suas almas. Para Cristina Magaldi, a música europeia era um poderoso instrumento a nível cultural que integrou as negociações entre grupos dominantes, que detinham o poder político e financeiro, e subalternos (MAGALDI, 2004, p. XIII). Infelizmente, não localizei estudos a respeito do ensino de música na instrução elementar pública ou nos colégios particulares de ensino primário ou secundário. Mas, como será visto adiante, a preocupação com a civilização do povo iria vincular a oferta de educação e instrução elementar à formação profissional.

Desta forma, para os produtores de conhecimento, como Francisco Manoel da Silva, era interessante estimular a apreciação musical e o diletantismo, fosse no Colégio Pedro II ou nas casas da *boa sociedade* com aulas particulares, pois isto garantiria ações de incentivo e de financiamento da prática profissional dos músicos. E ao mesmo tempo, usar os argumentos de moralização dos costumes era fundamental para a aprovação da criação de uma instituição de ensino profissionalizante de música voltada para as classes pobres e menos prestigiadas, o Conservatório de Música.

1.3 Forças educacionais, leis e reformas da instrução

Os sujeitos que empreenderam ações educativas, bem como o público por elas atingido eram diversos, e juntos formavam um complexo tecido social. Dentre os proponentes estavam dirigentes e autoridades do Estado, religiosos ligados sobretudo à Igreja Católica, mas também relacionados a outros credos, assim como empresários, filantropos, intelectuais, homens de letras, médicos, juristas, militares, professores, barões do café, fazendeiros, abolicionistas e algumas mulheres reunidos em sociedades e agremiações (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 11, 59 e 66; MARTINEZ, 1997, p. 124). Tais ações levaram à criação de “escolas públicas, privadas, subvencionadas (diurnas e noturnas), asilos, colégios e liceus, internatos e cursos superiores” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 11).

Estas forças educacionais tinham como objetivo comum a civilização, disciplinarização e moralização da população, sobretudo das camadas mais pobres, incluindo “indígenas, escravos, forros e a população mestiça” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 20), assim como a unificação do território em torno de uma ideia de nação. Apesar disso, Estado, Igreja e particulares poderiam articular suas forças em determinadas situações, mas terem pensamentos e ações divergentes, com recursos e intensidades diferentes em outras (MARTINEZ, 1997, p. 9; GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 11 e 16).

A Igreja Católica não era uma força homogênea, mas formada por diferentes missões, hierarquias, experiências, orientações e ordens. Além disso, houve a relevante participação dos leigos na organização da religiosidade por meio das irmandades, confrarias e ordens terceiras (PASCHE, 2014, p. 51). As propostas educacionais empreendidas por ordens religiosas tiveram papel fundamental em internacionalizar a fé, conquistar os novos fiéis e expandir o poder da Igreja (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 59). Igreja e Estado muitas vezes estabeleciam intrincadas associações, que favoreciam a sobrevivência de ambos, e que gerava contornos imprecisos entre o que “o que era sagrado, o que era profano” (PASCHE, 2014, p. 50). Enquanto a Igreja, com seu prestígio social, apoiava o Estado, ela garantia sua renda e o acesso ao poder por conta dos serviços que prestava, como controle dos “nascimentos, batismos, casamentos, óbitos, enterros e eleições, dentre outros” (PASCHE, 2014, p. 56).

As sociedades e agremiações organizadas pelos indivíduos por meio da iniciativa privada propiciavam o estabelecimento de redes de solidariedade e sociabilidade (GONDRA;

SCHUELER, 2008, p. 62 e 63). Estas associações promoveram iniciativas educacionais, que muitas vezes acabavam sendo complementadas pelo auxílio da Igreja e do Estado, com quem estabeleciam trocas e relações complexas, algumas vezes conflituosas (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 68). As ações educacionais promovidas por particulares foram bastante recorrentes no século XIX devido ao “princípio da liberdade do ensino”, mas elas eram fiscalizadas pelo Estado por meio de seus órgãos de inspeção (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 79).

Além de intelectuais, filantropos, profissionais liberais e abolicionistas, existiram sociedades formadas por indivíduos pertencentes à população em geral, inclusive negros, fossem eles livres, libertos ou escravizados. As redes de solidariedade estabelecidas visavam em muitos casos a compra de alforrias, mas o direito à instrução aparecia dentre as reivindicações (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 78).

Estado e sociedade civil se confundiam e se mesclavam, como no caso da ocupação de cargos públicos, que ocorria muitas vezes com base em relações pessoais e apadrinhamentos, por exemplo. Público e privado frequentemente se associavam em torno de “projetos comuns e alianças”, mas entravam em conflito por “monopólios e interesses distintos” (PASCHE, 2014, p. 28 e 29). O Estado, a “coisa pública”, foi se institucionalizando e construindo historicamente seus contornos em interação e oposição aos domínios do espaço privado (PASCHE, 2014, p. 47 e 48).

Como parte do movimento de centralização política, o Estado buscou criar leis e normas para o controle e a organização da instrução em todas as suas etapas. Três momentos importantes ocorridos no século XIX, sobretudo em relação à Corte, serão aqui destacados. No primeiro, com a lei de 15 de outubro de 1827, sancionada por D. Pedro I logo após a Constituição de 1824, estabeleceu-se a criação de “escolas de primeiras letras em todas as cidades, vilas e lugares mais populosos do império”. O segundo seria a publicação do Decreto 1331-A, em 17 de fevereiro de 1854, aprovando o *Regulamento para a reforma do ensino primário e secundário do Município da Corte*, elaborado pelo então Ministro e Secretário dos Negócios do Império, Luiz Pedreira do Couto Ferraz. E finalmente, o terceiro se deu com o Decreto 7.247, de 19 de abril de 1879, que novamente reformava o ensino primário e secundário da Corte, assim como o ensino superior em todo o império, e foi idealizado por Carlos Leoncio de Carvalho.

A lei de 15 de outubro de 1827 foi um marco para a instrução pública no Brasil, por determinar a necessidade de se criar escolas de primeiras letras para meninos e meninas em “cidades e vilas mais populosas”. Um detalhe importante é que as escolas de meninas só seriam estabelecidas se julgadas como necessárias pelos presidentes das províncias (MATTOS, 1987, p. 257; BRASIL, 1827). Esta lei seguia a previsão do artigo 179 da Constituição de 1824 sobre a oferta de “Instrução primária, e gratuita a todos os Cidadãos⁷”, e a abertura de “Colégios, e universidades, onde serão ensinados os elementos das Ciências, Belas Letras, e Artes”, isto é, instituições de ensino secundário e superior (BRASIL, 1824; GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 52).

Nas escolas de meninos se aprenderia a “ler, escrever, as quatro operações de aritmética, prática de quebrados, decimais e proporções, as noções mais gerais de geometria prática, a gramática da língua nacional, e os princípios de moral cristã e da doutrina da religião católica e apostólica romana” (BRASIL, 1827). Para as meninas, bastaria leitura e escrita, doutrina cristã, e a aritmética limitada às quatro operações. As noções de geometria estariam excluídas. Além disso, se ensinaria as “prendas que servem à economia doméstica” (BRASIL, 1827; GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 204; MARTINEZ, 1997, p. 20; HAIDAR, 2008, p. 212; VILLELA, 2000, p. 108). Como se pode perceber, o ensino de música não foi mencionado. O método oficial nas escolas de primeiras letras era o Ensino Mútuo, já implantado na Inglaterra, França e outros países europeus, do qual se falará adiante (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 55).

⁷ A instrução seria um direito que garantiria a “liberdade” e “igualdade entre os cidadãos”, seguindo diretrizes do liberalismo clássico. No entanto, de acordo com a Constituição, os cidadãos que efetivamente poderiam atuar na esfera pública, no tocante a elegerem e serem eleitos precisavam ser livres, e terem, no caso das eleições paroquiais, rendimento acima de 100 mil réis anuais, e para eleições de deputados, senadores e membros de conselhos nas províncias, acima de 200 mil réis. Nas eleições para deputados, libertos estavam excluídos do direito de votar. Mulheres e escravizados não foram citados como cidadãos (BRASIL, 1824; GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 31 a 33). Inicialmente, a diferença entre livres e escravizados, cidadãos e não cidadãos era facilmente determinável pela cor, ainda que disputas em torno da definição de cidadania e direito a voto tenham gerado conflitos e revoltas (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 31 a 33). Na primeira metade do século XIX, a propriedade escrava era o principal elemento de representação da liberdade, maior do que demais diferenças econômicas e sociais que existissem entre homens livres. Inclusive forros, para afirmar sua liberdade conquistada e garantir alguma renda, segundo o ideal do “não-trabalho”, possuíam escravizados, de sua propriedade ou alugados. Até a primeira metade do século XIX, liberdade seria um “atributo do homem branco e potencializadora do não-trabalho” (MATTOS, 2013, p. 44). A partir de meados do século XIX, a sociedade imperial se tornou ainda mais complexa, o aumento progressivo do contingente de homens negros e mestiços livres e libertos sem renda não era mais a “exceção controlada”, e a liberdade deixou de ser atributo do branco. Ser livre passou a significar ter autonomia e trabalho assalariado, mais do que trabalho e não trabalho. Com isso, a cor dos indivíduos livres vai deixando de ser enunciada nos documentos, e os direitos civis e políticos iam ficando cada vez mais contraditórios (MATTOS, 2013, p. 45; p. 104 a 106; GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 31 a 33).

Em 1837, Paulino José de Souza sancionou como presidente da província do Rio de Janeiro, a lei nº 1, versando sobre a instrução primária. Pelo artigo 3º, estariam proibidos de frequentar as escolas públicas “1º Todas as pessoas que padecerem moléstias contagiosas. 2º Os escravos, e os pretos Africanos, ainda que sejam livres ou libertos” (RIO DE JANEIRO, 1837). Segundo a interpretação de Veiga, Gondra e Schueler, a interdição não dizia respeito aos *crioulos*, ou seja, negros nascidos no país. Havia um temor pelas elites senhoriais de que, após a extinção do tráfico negreiro em 1830, não obedecida na prática, os africanos recém chegados questionassem sua condição servil e lutassem por liberdade, se fossem alfabetizados (VEIGA, 2008, p. 134; GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 242; SCHUELER; TEIXEIRA, 2015, p. 101).

A reforma da instrução primária e secundária no município da corte foi instituída em 16 de fevereiro de 1854 por Luiz Pedreira do Couto Ferraz, um “bacharel, monarquista, conservador e homem de governo” (GONDRA, 2018, p. 19), após a organização do *Gabinete da Conciliação* em 1853. Este grupo buscou equilibrar disputas políticas e congregar interesses de liberais e conservadores, tendo produzido diversas reformas (GONDRA, 2018, p. 54). Dentre elas, estavam as reorganizações das faculdades de Medicina do Rio de Janeiro e da Bahia, do Instituto Comercial, da Academia de Belas Artes, do Conservatório de Música, das faculdades de Direito em São Paulo e Recife. Estas reformas visavam a unificação da estrutura e do funcionamento de todos os níveis de ensino na corte e nas províncias, como parte das estratégias de construção do Estado Imperial (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 172).

O Regulamento de 1854 definia critérios para a criação e desenvolvimento dos estabelecimentos de instrução pública e particular, primária e secundária, determinava metodologias, saberes a serem ensinados, compêndios a serem adotados, o recrutamento, avaliação da competência e fiscalização de professores, o controle das escolas estabelecidas, bem como da admissão, frequência e desempenho de alunos e alunas (BRASIL, 1854). A organização da instrução primária e secundária serviria como um modelo a ser aplicado nas demais províncias (VILLELA, 2000, p. 125; MARTINEZ, 1997, p. 11).

O ensino primário estaria dividido em primeira classe, um nível mais elementar, com a oferta de leitura, escrita, noções de gramática, operações matemáticas básicas, doutrina cristã e o “sistema usual de pesos e medidas”. O ensino de segunda classe, ou “instrução primária superior”, consistia em gramática da língua nacional, aritmética e noções de álgebra, geometria elementar, agrimensura, ginástica, ampliação do estudo de pesos e medidas, leitura

dos Evangelhos e história sagrada, elementos de geografia e história nacionais, desenho linear, “noções de música e exercícios de canto”. Nas escolas de meninas também se ensinaria “bordados e trabalhos de agulha mais necessários” (BRASIL, 1854).

O ensino de primeira classe seria obrigatório para indivíduos livres de 5 a 15 anos, com a previsão da aplicação de multas para os pais ou tutores que não matriculassem os meninos acima dos 7 anos. Não poderiam cursá-lo os escravizados, crianças com doenças contagiosas e não vacinadas (PASCHE, 2014, p. 233; BRASIL, 1854). Já as escolas de segunda classe, segundo Martinez não teriam sido criadas, podendo-se encontrar reclamações das autoridades nos anos 1870 e 1880 sobre sua inexistência (MARTINEZ, 1997, p. 14). Justamente neste nível de ensino estaria previsto legalmente o ensino de música. No tocante à instrução secundária, esta não era obrigatória, recebia alunos de 14 a 21 anos, e acabaria sendo ofertada para uma pequena parte da população livre, geralmente os jovens de camadas economicamente favorecidas (MARTINEZ, 1997, p. 16).

O enfoque do ensino de primeira classe estaria em difundir e unificar a língua nacional, propagar a religião católica, ensinar a ler, escrever e contar, e sobretudo, moralizar os indivíduos de acordo com os ideais das classes senhoriais. Ele era quase um sinônimo de instrução popular, que neste período englobava variados projetos e propostas, por meio de escolas públicas e particulares, com a finalidade de “inserir a população livre e pobre nos limites de uma educação formal” (MARTINEZ, 1997, p. 14 e 16).

O critério de criação de escolas públicas primárias era a demanda, isto é, quanto mais populosos os locais, maior a probabilidade de seu estabelecimento. Desta forma, freguesias, paróquias e curatos mais afastados, áreas com menos habitantes, bem como localidades rurais acabaram não sendo contemplados, e delineava-se assim uma “geografia desigual da instrução” (GONDRA, 2018, p. 22). De acordo com o princípio da liberdade de ensino, “caro à doutrina liberal”, o Estado também estimularia a criação de escolas por particulares, desde que fossem autorizadas por ele. A permissão da atuação da iniciativa privada representava um forte braço auxiliar da instrução (GONDRA, 2018, p. 29). Mas ela seria controlada por meio da aprovação e inspeção de “programas de ensino, os horários de funcionamento dos estabelecimentos, os compêndios escolares e a capacitação profissional e moral dos professores”, visando uma rede mais uniforme (MARTINEZ, 1997, p. 37).

Com o regulamento de 1854, a carreira do magistério seria organizada, e caminharia para um processo de profissionalização (SCHUELER, 2006/2007, p.23). Foi criada a

Inspetoria Geral da Instrução Primária e Secundária da Corte, que contribuiu para uma uniformização, fiscalização e normatização do ensino (GONDRA, 2018, p. 15). A inspetoria iria fiscalizar o funcionamento das escolas públicas e particulares, de instrução primária e secundária, realizar os exames de capacidade para o magistério, os dos professores adjuntos, indicar os que tivessem melhor desempenho e fossem mais adequados, e informar sobre as pessoas que seriam dispensadas das provas de capacidade. Ela iria autorizar a abertura das escolas, rever e corrigir os compêndios adotados, dentre outras atribuições (BRASIL, 1854).

Os mecanismos de controle e vigilância promovidos pela inspetoria serviam para garantir que a conduta e ensinamentos dos professores estivessem de acordo com os ideais do grupo conservador no poder. Os cargos de inspetores eram voluntários e preenchidos por indicação (VILLELA, 2000, p. 124 e 125; PASCHE, 2014, p. 167). Compunham a inspetoria o ministro e secretário de estado dos negócios do império, um inspetor geral, um conselho diretor e delegados de distrito. O conselho diretor era formado pelo inspetor geral, como presidente, pelo reitor do Colégio de Pedro II, por dois professores públicos e um particular, e dois membros nomeados anualmente (BRASIL, 1854). Eles formavam uma “rede de interdependências”, com papéis organizados em uma “escala de poderes” (PASCHE, 2014, p. 152). Apesar de tudo, a Inspetoria não exerceu um controle absoluto sobre os saberes, métodos e disciplinas, tempos e espaços escolares, deixando uma relativa autonomia para professores primários da Corte. Ainda que a intenção fosse uniformizar o ensino, estatizar e funcionarizar a docência, esta autonomia propiciou o desenvolvimento de diferentes culturas escolares (SCHUELER, 2006/2007, p. 26).

A reforma promovida por Leôncio de Carvalho, de 19 de abril de 1879, tinha um “caráter liberal e anticlerical”. Ela ocorreu em meio a um contexto pós lei do “Ventre Livre”, de 28 de setembro de 1871, numa perspectiva de abolição da escravidão, e de preocupação por parte dos dirigentes em direcionar a formação e disciplinarização dos libertos para aceitação do trabalho assalariado. Além disso, estavam em voga ideias higienistas sobre os espaços públicos e a saúde da mente e dos corpos (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 210). Passou-se a defender ambientes escolares limpos, salubres, em locais menos populosos e mais silenciosos (GONDRA, 2018, p. 29 e 30; PASCHE, 2014, p. 193). Na educação pública, como era baseada na demanda, raramente era possível instalar escolas em locais com baixa densidade demográfica (PASCHE, 2014, p. 197 e 198).

A reforma previa a abertura de cursos noturnos de instrução para indivíduos maiores de 14 anos, com objetivo de disciplinar os trabalhadores e tornar seus ofícios regulamentados,

bem como preparar homens egressos do cativo para se tornarem cidadãos, que aderissem preferencialmente às causas liberais, uma vez que a alfabetização surgia como requisito para se ter direito a voto. A fim de estimular as matrículas, o decreto prometia “cargos públicos inferiores, como serventes, contínuos, porteiros, guarda-livros etc.” para brasileiros que conseguissem completar a instrução primária de primeiro grau (MARTINEZ, 1997, p. 63). Além dos cursos noturnos, foram propostas “escolas mistas, os jardins de infância de pedagogia froebeliana, as Escolas Normais, as bibliotecas populares e as caixas econômicas escolares” (MARTINEZ, 1997, p. 64 e 65).

Os saberes previstos para as escolas primárias de primeiro grau seriam a instrução moral e religiosa, leitura e escrita, “noção de coisas”, noções de gramática, de história e geografia do Brasil, princípios de aritmética, “sistema legal de pesos e medidas”, “elementos de desenho linear”, ginástica, costura simples para as meninas, e finalmente, “rudimentos de música, com exercício de solfejo e canto”. O ensino de segundo grau seria caracterizado por um aprofundamento de saberes do ensino de primeiro grau, acrescido de algumas disciplinas novas, assim como uma formação profissionalizante, consistindo na “prática manual de ofícios” para os meninos, e nos “trabalhos de agulha” para as meninas (BRASIL, 1879).

Nesta reforma também apareceria pela primeira vez a possibilidade da existência de escolas mistas. Nos Estados Unidos elas iam até a etapa do ensino superior, mas no Brasil só foram permitidas para meninos menores de 10 anos, que poderiam ser matriculados nas escolas femininas (MARTINEZ, 1997, p. 65; LIMEIRA; GONDRA, 2021, p. 153). O ensino religioso se tornou facultativo nas escolas primárias, gerando muitas polêmicas. Mas esta medida favoreceu a política de imigração, uma vez que muitos estrangeiros eram protestantes (MARTINEZ, 1997, p. 68).

Apesar de advogar pela liberdade do ensino, Leôncio de Carvalho defendia a inspeção da “moralidade e higiene” por parte do Estado, bem como a “obrigatoriedade do ensino primário para todas as crianças entre os 7 e 14 anos de idade”, excetuando-se meninos que morassem além de 1 quilômetro de distância das escolas (MARTINEZ, 1997, p. 69). A obrigatoriedade apontava mais uma vez para a preocupação em educar as “classes inferiores”, a “massa de ignorantes”, buscando reduzir a necessidade dos gastos com “hospitais, asilos e cadeias” (MARTINEZ, 1997, p. 70 e 71). O tratamento de Leôncio de Carvalho dado à educação popular se traduzia menos por preocupações humanitárias e mais pela consideração sobre os incômodos e “perigos” gerados pela presença de crianças e jovens pobres nas grandes cidades (MARTINEZ, 1997, p. 72).

1.4 Espaços escolares e modalidades de educação formal, não-formal e informal

Como visto até aqui, a forma escolar foi se constituindo no século XIX em torno de pensamentos de civilização, disciplinarização e moralização da população, tendo seu nível elementar institucionalizado com os colégios de meninos e meninas em geral direcionado às classes menos favorecidas. Entretanto, a educação e a instrução devem ser entendidas como um conjunto de experiências plurais, realizadas em diversas modalidades, abrigando diferentes culturas e práticas, construindo uma rede que atendia a públicos diversificados. No tocante ao ensino institucional, havia escolas de instrução primária, secundária ou superior, podendo ser públicas, privadas ou subvencionadas. Havia as instituições profissionalizantes, as voltadas para alunos com deficiências visuais e auditivas, os “asilos, seminários, conventos e outros tipos de internatos” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 82). As instituições escolares eram distribuídas de maneira irregular nos espaços urbanos e rurais, eram diferentes entre si quanto ao tamanho, à estrutura, se alugadas e funcionando em espaços pequenos e adaptados, ou em prédios suntuosos, construídos especialmente para a escolarização (SCHUELER, 2006/2007, p. 24 e 25).

Para além destas instituições, que foram aos poucos sendo numericamente ampliadas no século XIX, havia diversas outras maneiras de se adquirir habilidades de leitura e escrita, se constituindo em “práticas e experiências capilarizadas de aprendizagens” (LIMEIRA; GONDRA, 2021, p. 137). Neste momento de criação, ampliação e fortalecimento da forma escolar, ainda que a obrigatoriedade da instrução e educação estivessem sendo constantemente reafirmada pelas elites dirigentes na forma de leis, e esforços estavam sendo empreendidos para normatizar e hierarquizar as suas diferentes etapas, as instituições se apresentavam como mais uma, e não a única possibilidade de aquisição de conhecimentos, não tendo alcançado de início a adesão de uma grande porcentagem da população. Para pensar estas formas diversas de aprendizagem, achei oportuno utilizar os conceitos de educação formal, não-formal e informal⁸.

⁸ Estes conceitos surgiram e vêm sendo discutidos desde a década de 1960, destacando-se a Conferência Internacional sobre a Crise na Educação, em que o então diretor internacional de planejamento da Unesco, Phillip H. Coombs trouxe a reflexão sobre “alternativas aos meios educativos escolares convencionais” (URUGUAI, 2009, p. 23 apud FRANÇA, 2021, p. 29). A partir da avaliação de que o ensino institucionalizado vem apresentando uma série de limitações, estudos vêm demonstrando a importância de se legitimar a diversidade de aprendizagens que ocorrem fora do ambiente escolar, bem como de novos espaços educativos, e de se valorizar a ideia de uma educação permanente, contínua, que se realiza ao longo da vida (FRANÇA, 2021, p. 29 e 30).

Os conceitos de educação formal, não-formal e informal⁹ são historicizados, e surgiram como fruto de um diagnóstico realizado após mais de cento e cinquenta anos de institucionalização da escolarização no Brasil, sobre a existência e importância de processos educacionais não institucionais, e a consideração sobre indivíduos que ficaram à margem desta institucionalização (FRANÇA, 2021, p. 29). Tais conceitos emergiram da ideia de que a ação educativa não poderia ser apenas responsabilidade da escola, mas ela também não deveria ser descartada. Passou-se a discutir como o que se passava dentro e fora do ambiente escolar poderia ser articulado, e conectado com as tecnologias, condições sociais e políticas da sociedade (FRANÇA, 2021, p. 31).

José Carlos Libâneo entende que a educação seria um produto das relações sociais estabelecidas em cada sociedade, “dependente de interesses e práticas de classe”, gerando modalidades não intencionais, que seria a educação informal ou paralela, assim como as intencionais, dividindo-se em não formal e formal (LIBÂNEO, 2010, p. 86). Segundo Coombs e Ahmer, a educação formal consistiria em um “sistema educacional altamente institucionalizado, cronologicamente graduado e hierarquicamente estruturado” (COOMBS; AHMER, 1974, apud FRANÇA, 2021, p. 32). Libâneo explica que a educação formal se constitui de processos intencionais, organizados, planejados, sistemáticos, estruturados, com “condições previamente preparadas”, que determinam “conteúdos, métodos, lugares e condições específicas de educação”, possibilitando aos sujeitos uma participação crítica e ativa na sua vida social. Segundo Libâneo, “Onde haja ensino (escolar ou não) há educação formal” (LIBÂNEO, 2010, p. 88 e 89). Ela é fruto da “complexificação da vida social e cultural, da modernização das instituições, do progresso técnico científico, da necessidade de cada vez maior número de pessoas participarem das decisões que envolvem a coletividade” (LIBÂNEO, 2010, p. 87).

A educação não-formal seria “toda atividade educacional organizada e sistemática realizada fora da estrutura do sistema formal”, geralmente abarcando “tipos selecionados de aprendizados” e tendo como público alvo “subgrupos específicos da população” (COOMBS; AHMED, 1974 apud FRANÇA, 2021, p. 35). Para Libâneo, “são aquelas atividades com caráter de intencionalidade, porém com baixo grau de estruturação e sistematização, implicando certamente relações pedagógicas, mas não formalizadas”, como a que ocorre em

⁹ Há muitos trabalhos que utilizam os conceitos de educação formal, não-formal e informal. A ementa da linha de pesquisa Ensino e Aprendizagem de Música do Programa de Pós Graduação em Música da UNIRIO, do qual faço parte, cita estas modalidades. Optei por trazê-las em meu trabalho a partir das análises elaboradas por Gustavo França em sua tese de doutoramento, pelo estudo aprofundado que ele realizou sobre o tema.

movimentos sociais, trabalhos comunitários, equipamentos urbanos de cultura e lazer. Nas escolas esta modalidade ocorreria em atividades extras que fornecem conhecimentos complementares, como “feiras, visitas”, passeios (LIBÂNEO, 2010, p. 89).

A educação informal seria, para Coombs e Ahmed “o processo ao longo da vida pelo qual as pessoas adquirem conhecimentos, habilidades, atitudes e modos de discernimento por meio das experiências diárias e de sua relação com o meio – em casa, no trabalho e no lazer” (COOMBS; AHMED, 1974, p. 8 apud FRANÇA, 2021, p. 38). De acordo com Libâneo, fatores naturais, o “ambiente social, político e cultural”, formado por “valores, costumes, as ideias, a religião, a organização social, as leis, os sistemas de governo, os movimentos sociais, as práticas de criação de filhos, os meios de comunicação social” seriam forças condicionantes das práticas educativas. A modalidade informal acontece sem sistematização ou planejamento, forma dispersa e difusa, sem intenção consciente, mas atua de maneira efetiva na personalidade dos indivíduos, onde se daria o “processo de socialização”, e estando “presentes em qualquer lugar onde ocorram os atos educativos intencionais” (LIBÂNEO, 2010, p. 87). Ela poderia ocorrer “na família, nas escolas, nas fábricas, na rua e na variedade de organização e instituições sociais”, sendo uma espécie de “currículo oculto”, diferenciando-se do “currículo explícito” (LIBÂNEO, 2010, p. 91), tendo a participação de “diversos agentes educativos, tais como pais, os amigos, os vizinhos, os meios de comunicação em massa” (FRANÇA, 2021, p. 38).

O conhecimento informal, segundo Gohn, levaria à formação de “hábitos, atitudes, comportamentos, modos de pensar e de se expressar no uso da linguagem, segundo valores e crenças de grupos que se frequenta ou que pertence por herança, desde o nascimento” (GOHN, 2006, p. 28 e 29 apud FRANÇA, 2021, p. 38). As três modalidades não são excludentes, mas “devem-se aproveitar suas potencialidades”, tampouco “devem ser vistas como compartimentos estanques, estando suas fronteiras cada vez mais instáveis” (FRANÇA, 2021, p. 207). Libâneo entende que “é preciso ver as modalidades de educação informal, não-formal, formal em sua interpenetração”, de maneira entrecruzada (LIBÂNEO, 2010, p. 89).

Apesar de não ser muito simples o exercício de pensar as modalidades formais e não formais no início do processo de institucionalização do ensino no século XIX, pode-se considerar como práticas não formais, isto é, intencionais, mas menos sistematizadas, estruturadas e previamente preparadas da forma como entendemos hoje as “oficinas de artistas e artesãos, os sistemas de aprendizagem do trabalho agrícola e rural, os professores domésticos ou preceptores” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 20), as aulas avulsas nas

sociedades, associações ou clubes (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 10, p. 225). No ambiente religioso, elas ocorriam nas escolas dominicais, nas lojas maçônicas, nas “leituras bíblicas nas escolas protestantes”, durante “os cânticos, mitos e solenidades da cultura africana” (PASCHE, 2014, p. 241; LIMEIRA; GONDRA, 2021, p. 138; PASCHE; NASCIMENTO, 2014, p. 103).

Como modalidades informais, podem-se destacar as experiências que se davam no convívio íntimo das famílias, durante as leituras comuns, as conversas, músicas, danças, rituais, festas, procissões religiosas e jogos. Elas ocorriam nas irmandades, nas fazendas, nas senzalas e nas comunidades de escravizados (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 10, p. 225). Na verdade, os processos educacionais informais se davam no século XIX em todos os locais onde se estabeleciam relações sociais. Além da transmissão entre a população dos conhecimentos de leitura, escrita e contos, compartilhavam-se “hábitos, atitudes, comportamentos, modos de pensar”, “valores e crenças” herdados (GOHN, 2006, apud FRANÇA, 2021, p. 38) que possivelmente entrava em conflito com as propostas educacionais formais e os comportamentos que as classes dirigentes desejavam incutir.

A intenção aqui não foi aplicar de forma anacrônica em outro período conceitos que foram formulados no momento histórico atual e a partir de um diagnóstico sobre as limitações da educação formal. Meu intuito é mostrar que os processos educacionais que começaram antes da criação da instituição escolar, da sistematização e aplicação de currículos, da utilização de materiais e métodos, tinham uma intenção. E legitimar que, ao mesmo tempo e desde sempre, há processos de aprendizado informais que ocorrem nas relações sociais, nos círculos de convívio, de forma não intencional, mas que constituem os indivíduos, seu entendimento a respeito do que os cerca, forjando as suas formas de pertencimento no mundo. E que esse aprendizado informal, ligado a uma transmissão geracional e cultural, modula e traz um componente imprevisto ao se mesclar com o ensino intencional formal ou não-formal, gerando resultados nem sempre esperados ou passíveis de controle pelos agentes educativos.

Gustavo França, ao buscar elementos e procedimentos das três modalidades nas “práticas pedagógicas dos professores de música do Criarte, em Resende”, constatou que “não há uma medida exata que mensure o início e o término de cada modalidade, uma vez que a educação é um organismo dinâmico de interações sociais de distintos agentes em suas relações de ensino e aprendizagem em constante transformação” (FRANÇA, 2021, p. 207). Ainda que se possa sugerir uma classificação das práticas educacionais do século XIX em formais e não-formais, se no século XXI essas divisões parecem questionáveis pela difícil e

artificial separação, e de certa forma hierarquizantes, pois construídas sobre uma perspectiva daquilo que *não é formal*, muito mais difícil ainda pensá-la em um contexto onde o dito ensino formal está apenas no início de sua elaboração e consolidação. Busquei apenas colocar em relevo que, independentemente de práticas intencionais mais ou menos sistematizadas, desenvolvidas por professores e formuladores, com o uso de materiais e métodos, a todo momento existiam aprendizados ocorrendo informalmente, de modo não intencional, envolvendo muitos outros agentes, e pensando nas táticas e brechas de Michel de Certeau, bem como na dualidade da estrutura de Giddens, é este o terreno em que se dariam as negociações entre o que era pretendido e o que realmente seria assimilado pelos sujeitos.

1.5 Metodologias de ensino, castigos e recompensas, compêndios e métodos

Ao longo do século XIX, diferentes metodologias foram utilizadas nos processos educativos, sendo estabelecidas inclusive pelas leis. Antes de 1827, o método individual era um dos mais utilizados, e permaneceu sendo praticado ao longo dos oitocentos, principalmente na educação doméstica. Os alunos eram assistidos individualmente em suas lições, bem como avaliados um a um pelas sabatinas e “tomadas de lição ou ponto” (VASCONCELOS, 2005, p. 14 e 91). O método de ensino individual era aplicado nas casas por familiares, como a mãe ou irmãos mais velhos, ou se recorria a professores e preceptores contratados. Ele gerava inconvenientes por sua lentidão, sobretudo em se tratando de grupos de muitas crianças, uma vez que elas precisavam esperar em silêncio a sua vez. Isso levava à indisciplina e conseqüentemente à prática de castigos físicos, como a palmatória e o chicote (FARIA FILHO, 2000, p. 140, ARAGÃO; TIMM, 2013, p. 2). O uso de castigos fez parte do início da escolarização brasileira, e “fazia parte da ação docente”, assim como o ato de instruir. Uma nação “civilizada, ordeira e desenvolvida” por meio da instrução passava pela prática de sanções aos erros cometidos (ARAGÃO; TIMM, 2013, p. 2)

Na lei de 1827 recomendou-se a adoção do ensino mútuo ou lancasteriano. Desenvolvido pelos ingleses Andrew Bell (1753 - 1832) e Joseph Lancaster (1778-1838), ele consistia no emprego de alunos mais adiantados como auxiliares ou monitores, sendo supervisionados pelos professores, e poderia ser aplicado a centenas de alunos, desde que dispostos em ambientes com condições apropriadas (VILLELA, 2000, p. 141; ARAGÃO; TIMM, 2013, p. 3). O professor era o “agente ‘pensante’”, a “cabeça” do método, responsável

pelas avaliações dos alunos, bem como deveria “escolher, ensinar e vigiar os monitores”, que seriam o “corpo”, executando as ações (NEVES, 2003, apud ARAGÃO; TIMM, 2013, p. 4). Este método foi usado primeiramente no meio militar, e o êxito provocado pela “facilidade em manter a ordem e a disciplina” encantou os dirigentes, o levando a ser implementado nas escolas de primeiras letras. Ele também oferecia as vantagens de poder ser aplicado a um número grande de alunos, e não depender do investimento em muitos professores (ARAGÃO; TIMM, 2013, p. 5; VILLELA, 2000, p. 108).

A disciplina era mantida com regras e horários rígidos, e Bell e Lancaster acreditavam que os alunos só seriam estimulados a aprender por meio de motivações externas. Desta forma, se deveria animá-los com a emulação, por meio de concursos entre eles e de distribuições de prêmios, assim como punir a sua falta de esforço, dificuldade na aprendizagem, distração ou desrespeito às regras, forçando-os à obediência com os castigos morais (ARAGÃO; TIMM, 2013, p. 5 e 6). Os sentimentos de medo provocados pelos castigos físicos foram substituídos pelo de “honra e vergonha, característicos do projeto civilizador” (VEIGA, 2003, apud ARAGÃO; TIMM, 2013, p. 5). Já dentre as recompensas, utilizava-se a “passagem de um lugar inferior na classe para um superior, a inscrição do nome do aluno no quadro de honra, a proclamação desses nomes nas aulas de sábado, a comunicação aos pais, as medalhas caso os alunos mantivessem o mesmo desempenho no trimestre”. Punições e recompensas acabavam hierarquizando os estudantes (MARTINEZ, 1997, p. 52).

Segundo o presidente da província do Rio de Janeiro em 1836, Paulino José Soares de Souza, a emulação e o “desenvolvimento do senso moral” se dariam mais quando os meninos imitassem seus pares do que as pessoas mais velhas. O dirigente entendia que o método ajudaria os alunos a “contrair hábitos de ordem, regularidade e deferência”, algo que agradava a “boa sociedade” (VILLELA, 2000, p. 107 e 108; MATTOS, 1987, p. 270). Apesar da insistência dos dirigentes à aplicação deste método, por seu “potencial disciplinador”, os professores apresentaram resistência à sua utilização. Criticava-se também na época os poucos resultados alcançados (VASCONCELOS, 2005, p. 92; VILLELA, 2000, p. 107).

No final dos anos 1830, o método mútuo seria substituído em várias províncias pelos métodos mistos, que associavam vantagens do método individual e do mútuo, assim como pelo método simultâneo. No método simultâneo, os saberes seriam hierarquizados e as classes de alunos organizadas de forma mais homogênea, para que o professor agisse sobre eles simultaneamente (FARIA FILHO, 2000, p.142; GONDRA, 2018, p. 24). Este método foi o

recomendado no Regulamento da Instrução Primária e Secundária de 1854. Ao defini-lo como melhor, se teria parâmetros para avaliar o que seria um “bom professor, bom espaço, bom tempo e bons materiais” (GONDRA, 2018, p. 24).

No entanto, ao aplicá-lo, nem sempre os alunos estavam no mesmo nível de aprendizagem. Os professores poderiam fazer os alunos trabalharem uns com os outros e atendia a cada um, determinando o que precisavam desenvolver individualmente. Ele era considerado vantajoso, por permitir o trabalho em associação, “a harmonia e a concorrência de seus esforços, o espírito da ordem e de emulação” (VASCONCELOS, 2005, p. 92). Para o seu desenvolvimento, foi essencial o uso de materiais pedagógicos como livros didáticos e cadernos, assim como o quadro negro, bem como espaços adequados, o que nem sempre ocorria (FARIA FILHO, 2000, p. 142). Com este método não era possível atender a um grande número de alunos. Logo, aqueles que estavam mais avançados ficavam desestimulados em relação aos menos (VASCONCELOS, 2005, p. 92). Outros dois métodos, o *Ba ca da fa* e o *Jacotot* existiam, mas não tiveram ampla aceitação (VASCONCELOS, 2005, p. 92).

Independentemente do método escolhido, em geral havia um ritual seguido que consistia no professor indicar ao aluno o que ele deveria estudar no livro durante a lição. O conteúdo deveria ser memorizado durante horas ao dia, por meio de “exercícios, cópia, declamações”, e ao final, o professor realizava a sabatina ou arguição (VASCONCELOS, 2005, p. 93). De acordo com o resultado da lição, os meninos eram penalizados com castigos físicos ou morais, ou beneficiados com recompensas (VASCONCELOS, 2005, p. 82). Segundo o regulamento de 1854, as punições previstas para os alunos seriam: “repreensão; tarefa de trabalho fora das horas regulares; outros castigos que excitem o vexame; comunicação aos pais para castigos maiores; expulsão da escola”. Este último seria reservado aos “incorrigíveis” (BRASIL, 1854). Menezes Vieira, em 1874, em suas conferências reunidas na obra *A Eschola do Povo*, fez críticas às metodologias pedagógicas usadas nas escolas públicas do império, caracterizadas pela “memorização dos temas”, o “silêncio e a rígida disciplina das crianças” (MARTINEZ, 1997, p. 160).

Os castigos físicos permaneciam usuais entre os professores mesmo nas décadas finais do século XIX, contrariando a inspetoria e delegados da instrução. A palmatória foi amplamente utilizada, bem como “castigo de joelhos com braços abertos” (MARTINEZ, 1997, p. 52). O movimento higienista preconizava uma “formação moral, baseada em sistema de premiação”, como sistema de disciplinamento em substituição aos castigos físicos. Outra forma de disciplinarização era o “olhar hierárquico” (PASCHE, 2014, p. 215).

Na década de 1870 passou-se a difundir as ideias do educador suíço Jean-Henri Pestalozzi, e a se enfatizar a necessidade de se dar atenção ao processo de aprendizado do aluno. O método a ser usado seria o intuitivo, onde os alunos precisavam fazer a observação “das coisas, dos objetos, da natureza, dos fenômenos”, as chamadas “lições de coisas”. Do conhecimento sensível, eles construiriam uma elaboração mental superior, um pensamento reflexivo (FARIA FILHO, 2000, p. 143). Este método foi adotado com inspiração nas escolas americanas por conhecidos educadores brasileiros, como Abilio Cezar Borges, Menezes Vieira, Rangel Pestana, Mr. Kopke, dentre outros (VILLELA, 2000, p. 117). Ele perduraria até a década de 1930, entendendo o aluno como “sujeito no processo de aprendizagem” e o professor como mediador do processo (FARIA FILHO, 2000, p. 144). No entanto, no final da década de 1880, ainda persistia a forma de ensinar baseada na “memorização e na generalização de regras” em detrimento de uma educação mais reflexiva (VASCONCELOS, 2005, p. 81).

No meio musical, o método intuitivo e as concepções de ensino a partir de “atividades práticas”, do “conhecimento pelos sentidos”, para posteriormente se chegar à “compreensão dos aspectos teóricos da leitura e escrita musical” foram adotadas em São Paulo na preparação de professores pela Escola Normal em 1890, e na proposta para o ensino de música nas escolas. Estas primeiras iniciativas se deveram ao maestro João Gomes Jr., que atuou como professor desde 1893 em escolas públicas paulistas, elaborando artigos, composições, e especialmente métodos, cujos conteúdos de manossolfa e de caráter cívico-nacionalista do canto orfeônico antecederam aqueles constituintes do projeto musical de Heitor Villa-Lobos (JARDIM, 2009, p. 18 e 19). Segundo Vera Jardim, estas propostas foram

atacadas veementemente pelos setores representativos do ensino especializado de música, sobretudo pelos professores do Conservatório de Música do Rio de Janeiro, então denominado Instituto Nacional de Música (INM) e do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (CDMSP) (JARDIM, 2009, p. 19).

O desenvolvimento destas metodologias nas práticas educativas que envolviam a música no Rio de Janeiro precisa ser mais investigado. Chama a atenção que as iniciativas propostas por educadores em São Paulo tenham incomodado os professores da instituição especializada no ensino musical no Rio de Janeiro, o Instituto Nacional de Música.

Quanto aos programas, métodos e manuais utilizados na educação e instrução oitocentista, eles se mostram fontes importantes que permitem aos pesquisadores vislumbrar como se veiculavam os conhecimentos e ideias, uma vez que é muito difícil conhecer o que se

processava dentro da escola, na relação entre professores e alunos (GONDRA, 2018, p. 88). A definição dos livros por parte do Estado era uma maneira de conformar o ensino às suas prescrições, concretizar seus projetos educacionais, implementá-los, e homogeneizar as práticas. O livro era empregado pelos professores como um guia para os saberes que se pretendia trazer para os alunos. Por isso, apenas as obras autorizadas pelo conselho da instrução pública poderiam ser utilizadas nas escolas públicas e particulares (GONDRA, 2018, p. 91). Por outro lado, na educação doméstica, havia a adoção de variados métodos, uma vez que eles eram escolhidos mestres ou professores, mas em concordância ou com interferência dos pais (VASCONCELOS, 2005, p. 80). Nesta modalidade, os métodos podiam ser criados pelos próprios professores, embora grande parte fosse em língua estrangeira, o que dificultava a compreensão dos saberes por parte dos alunos (VASCONCELOS, 2005, p. 81).

Alguns dos primeiros compêndios impressos e utilizados nas escolas foram os de *Rudimentos de Leituras com máximas Morais e Princípios de Moral precedido das Orações da Doutrina Cristã* (MATTOS, 1987, p. 271). Os livros de civilidade e educação moral também eram utilizados para a educação feminina. O conteúdo desses manuais visava “construir e afirmar um modelo ideal de mulher”, gestora “da vida familiar”, preparando-as para as funções de “mãe de família e educadora dos filhos, futuros cidadãos do império” (GOUVÊA, 2004; VEIGA, 2004 apud GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 204).

A produção de livros escolares foi incentivada pelo Regulamento de 1854 por meio da premiação de seus autores, ou dos tradutores dos livros estrangeiros escolhidos pelo governo (GONDRA, 2018, p. 89; BRASIL, 1854). Não foi incomum a existência de livros escolares adotados pelo Governo que fossem produzidos por mulheres, e a possibilidade de professores e professoras serem autores de livros escolares fomentou “a prática da escrita das mulheres professoras” (GONDRA, 2018, p. 93 e 94).

A partir da década de 1850 usaram-se livros como o de *Fábulas*, de Justiniano José da Rocha, para ensinar princípios morais e valores, como “a caridade, o consolo para com os pobres, a honestidade, a obediência para com os mais velhos e superiores, o companheirismo e, sobretudo, o amor a Deus”. Nas narrações, evidenciava-se o maniqueísmo, com benefício para os bons e a punição para os maus (GONDRA, 2018, p. 99). Estes livros, com bastante ênfase em valores morais, estavam aderidos aos princípios da igreja católica e contribuíram para sua propagação. As fábulas circularam bastante até a reforma de Leôncio de Carvalho, que tornou, teoricamente, facultativo o ensino religioso nas escolas.

O livro de fábulas de Rocha se baseava nas obras de La Fontaine, e havia um interesse entre Brasil e França de que a cultura francesa fosse disseminada no país, sendo o livro didático uma ferramenta para o estreitamento destas relações culturais. Isso explica também uma grande quantidade de livros franceses traduzidos e outras obras também baseadas nas francesas (GONDRA, 2018, p. 100). Outro livro utilizado foi o *Lições morais e religiosas* (1858), de José Rufino Rodrigues Vasconcelos, elaborado em dois volumes distintos, um para meninos e outro para meninas, com o intuito de substituir o livro de fábulas de Rocha (GONDRA, 2018, p. 101).

Nas décadas de 1870 e 1880 apareceram projetos para a elaboração de obras didáticas “genuinamente nacionais”, de um grupo de educadores que intencionava diminuir o poder da igreja na escolarização, e defendiam obras morais e científicas (GONDRA, 2018, p. 103)¹⁰. A difusão de princípios católicos na escola era alvo de disputas entre grupos, e demonstrava a importância do livro como campo de embate em torno dos saberes a serem difundidos à população (GONDRA, 2018, p. 104).

Os livros foram veiculadores de “mensagens morais, religiosas, civilizatórias, científicas e/ ou patrióticas”, de “normas de comportamento” produtoras de disciplina e serviam para a concretização das propostas dos dirigentes que pensavam a educação escolar. Por meio do livro, se estabelecia “a ordem em uma sociedade heterogênea e muito desigual”. No entanto, os resultados obtidos são difíceis de dimensionar. Gondra, citando Foucault (1995) diz que “os sujeitos reagem aos projetos de modelação constrangidos por uma teia de relações” (GONDRA, 2018, p. 104). Logo, os livros são reflexos do que se pretendia ensinar, dos interesses que estavam em jogo, e não do que realmente se assimilou (GONDRA, 2018, p. 105).

¹⁰ No ensino musical, identifiquei em 1887 a divulgação de *Canticos infantis, patrióticos, instrutivos e recreativos* publicado pela litografia de Laemmert & C., “compostos expressamente para os educandos do *Jardim de crianças* do Colégio Menezes Vieira” (O PAIZ, 24 de maio de 1887, ed. 961, p. 2, itálico do autor). Susana Cecília Igayara-Souza estudou uma intensa produção feminina em música, incluindo métodos, de 1907 a 1958, perfazendo 100 obras (IGAYARA-SOUZA, 2011, p. 56-78). Alexina de Magalhães Pinto teria sido uma das pioneiras no estudo do folclore e na “criação de uma literatura para crianças”, e uma de suas obras de referência era *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (IGAYARA-SOUZA, 2011, p. 106). Ela rompia com “métodos tradicionais”, e tinha como inspiração ideias americanas (IGAYARA-SOUZA, 2011, p. 107).

1.6 Professores: a classe de professores adjuntos, a Escola Normal e a feminização do magistério

Se Estado, Igreja Católica e sociedades particulares pensavam a educação, e a implementavam e controlavam por meio da indicação de metodologias e da recomendação de determinados livros e compêndios, os professores seriam o seu principal agente de disseminação. No entanto, ser professor no Brasil, no século XIX, significava “estatutos, situações e condições de trabalho extremamente variadas”. Havia os professores régios, mestras e mestres de aulas, escolas e colégios particulares. Padres e religiosos também lecionavam, assim como preceptoras e preceptores leigos. Os mestres dos ofícios manuais, profissionais de artes e das letras, os integrantes do exército, assim como formados em medicina e direito trabalhavam de forma regular ou provisória com os diversos níveis do ensino (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 165).

De 1759 a 1822 professores régios atuaram no Brasil, ensinando “gramática latina, grego, retórica e filosofia”. A partir deste momento, as aulas régias foram nomeadas como públicas. Estes professores gozavam de maior status, melhores condições de trabalho e remuneração que os mestres de primeiras letras, assim como aqueles que lecionavam em áreas urbanas, em relação às rurais (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 25, 160 e 164). Ao longo do século XIX, os mestres de ler, escrever e contar continuaram com a designação de mestres e os régios, cujos saberes ensinados faziam parte do ensino secundário, seriam denominados professores (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 165).

As divisões presentes no Regulamento de 1854 entre ensino primário, secundário e superior reforçava o estabelecimento de hierarquias entre os professores, criando lugares sociais distintos. Os professores destinados a formar as elites nos cursos secundários e superiores eram uma minoria, recebiam os maiores vencimentos e tinham maior prestígio. Ainda assim, entre eles, havia diferenciações entre efetivos e substitutos ou repetidores, (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 170) bem como entre saberes ensinados. Os professores de desenho, música, dança e ginástica do Colégio de Pedro II, por exemplo, tinham ordenados e gratificações inferiores aos de línguas vivas, e estes inferiores aos de línguas mortas e demais disciplinas (BRASIL, 1854).

Os professores de aulas *avulsas*, de cursos preparatórios, assim como dos colégios particulares de ensino primário e secundário viviam sob condições de trabalho e

remunerações muito heterogêneas. O valor recebido variava conforme a “finalidade, a localização e a clientela atendida”. Os professores primários públicos estavam na base da profissão docente, e se diferenciavam pela localização das escolas, se eram efetivos ou substitutos. Além de receberem menor remuneração que os professores de ensino secundário e superior, os valores dos aluguéis das casas escolares geralmente eram descontados dos seus exíguos vencimentos (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 170 e 171).

Após a reforma de 1854, os professores eram admitidos por exame ao magistério público. Era necessário ter nacionalidade brasileira, e comprovar maioridade legal, isto é, acima de 21 anos, moralidade e capacidade profissional, provada por exame oral e escrito, sobre as matérias do ensino e sua prática. As professoras, além destes requisitos, deveriam exibir a certidão de casamento, se fossem casadas, a de óbito, no caso de viúvas, a sentença de separação para se avaliar o motivo, se separadas. As solteiras só poderiam exercer a função se maiores de 25 anos, com exceção de ensinarem na casa dos pais e estes tivessem “reconhecida moralidade”. A competência nos trabalhos de agulha era também aferida por uma professora pública ou uma senhora nomeada pelo governo (BRASIL, 1854).

No caso de não se apresentarem candidatos brasileiros, poderiam ser admitidos estrangeiros, desde que tivessem a religião do Estado e soubessem falar corretamente a “língua nacional”. Mais importante que dominar os saberes que deveriam ensinar, os professores eram exigidos moralmente, pois deveriam ser um “modelo de virtude” (GONDRA, 2018, p. 26 e 27). As provas de capacidade poderiam ser dispensadas a determinados indivíduos. Ainda que, em tese, qualquer pessoa pudesse se candidatar, desde que obedecesse aos critérios instituídos, na prática geralmente se apresentavam aos exames pessoas que já tinham alguma ligação com a docência. O magistério público acabava sendo apenas um reposicionamento em suas carreiras (GONDRA, 2018, p. 60 e 61).

Para além do magistério público, os professores particulares e diretores de escolas também precisavam adquirir uma licença para atuarem, de acordo com o regulamento de 1854. No entanto, estratégias foram usadas para driblar estas determinações, com diferentes interpretações, apropriações e negociações (SCHUELER, 2006/2007, p. 27). Indivíduos livres, brasileiros, maiores de 21 anos, com “moralidade comprovada” poderiam abrir escolas de instrução primária e secundária ou “lecionar em aulas avulsas”. A licença só era concedida a estrangeiros se o número de professores brasileiros fosse pelo menos metade do total (MARTINEZ, 1997, p. 14).

Segundo José Gonçalves Gondra, as exigências para o exercício do magistério público refletiam uma estratégia de modelação por parte do governo, por um lado, mas um movimento de valorização da docência como uma “categoria profissional” por outro. Este movimento auxiliou os professores a promoverem um processo de auto reconhecimento de sua atuação profissional, bem como se fazerem reconhecidos “pelo complexo tecido da sociedade oitocentista da corte” (GONDRA, 2018, p. 66).

Contribuindo para a homogeneização das práticas docentes, foram criadas as Conferências Pedagógicas, onde se compartilhava um código profissional e ideias do que seria um bom professor (GONDRA, 2018, p.70 e 71). De acordo com a lei de 1854, esses encontros seriam realizados duas vezes ao ano, durante três dias, para “conferenciarem entre si sobre todos os pontos que interessam o *regimen* interno das escolas, método de ensino, sistema de recompensas e punições para os alunos, expondo as observações que [tenham] colhido de sua prática e da leitura das obras que [tenham] consultado” (BRASIL, 1854, *itálico meu*). Segundo Gondra, estas reuniões eram estratégias para se conhecer como os professores atuavam, e para impor-lhes normas e regulamentos a fim de controlar as discussões, padronizar as práticas e difundir o que se desejava. O sistema de gratificações e punições dos professores ajudava a ajustá-los a um modelo preconizado pela inspetoria, exercitando-se a emulação, ou seja, “a prática de superar-se, frente aos elementos de exemplaridade” (GONDRA, 2018, p. 76 e 85).

Por outro lado, as Conferências Pedagógicas, as associações e a imprensa foram meios de construção de um corporativismo docente e de articulação coletiva, bem como de uma forma de “afirmação de identidades”, que dialogavam de maneira constante e tensa com a política educacional promovida pelo Estado (SCHUELER, 2006/2007, p. 30). Nas Conferências, os professores se encontravam, debatiam sobre questões educacionais e pedagógicas, discutiam seus interesses e começaram a se pensar enquanto classe (GONDRA, 2018, p. 77). Assim, apesar das conferências terem sido uma estratégia de controle do governo, elas proporcionaram local para reflexões dos professores sobre a organização e funcionamento das mesmas (GONDRA, 2018, p. 85).

O magistério público de primeiras letras era muitas vezes exercido por “homens e mulheres de camadas médias e pobres”. Apesar de não oferecer boa remuneração, este era um cargo vitalício, uma opção profissional que tinha um certo prestígio social entre as camadas médias da sociedade, e valorizada no “ingresso nas redes locais de clientela e proteção”. Somava-se a isso certas vantagens, como gratificações por tempo de serviço e aposentadoria

com mais de 25 anos de exercício. Tais vantagens poderiam atrair os docentes para o magistério público em detrimento do particular, ainda que fossem mais controlados e fiscalizados pelo Governo (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 178).

Aos professores se confiou a missão de “civilizar o povo e construir a nação”, difundindo “ideais de moralidade, civilidade e de pertencimento à pátria”. Esperava-se que servissem como modelos de comportamento para os alunos e suas famílias. Eles deveriam ser portadores “de atributos exemplares”, como “a calma, a modéstia, a reserva e a discrição”. Aliado a estes atributos, o professor deveria ser capaz de “administrar, disciplinar e vigiar os alunos”. Suas incumbências se equiparariam às de um sacerdote. Esta imagem era reforçada pela “presença significativa da religião e da moral cristã” entre os saberes ensinados nas escolas, bem como nos exames para o exercício do magistério. A ligação ao sacerdócio também trazia a visão da docência enquanto um “ofício caracterizado pela nobreza do sacrifício, marcado pelas precárias condições materiais de existência, pelos baixos salários e pela pobreza de recursos, a despeito da dedicação e da resignação dos mestres”. Estas representações estavam presentes nos discursos dos médicos higienistas, dos legisladores e dos próprios professores, que com isso amenizavam o “desprestígio econômico e social do ofício, ao atribuir-lhe delicadas e essenciais funções na sociedade” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 173 e 174).

Além dos exames para o magistério público, pelo regulamento de 1854 se instituiu uma classe de professores adjuntos, isto é, uma formação de professores advindos do próprio espaço escolar. O método lancasteriano das décadas de 1820 e 1830 pode ter contribuído para o desenvolvimento deste processo de aprendizagem docente pela prática. A classe de adjuntos seria composta de “alunos das escolas públicas, maiores de 12 anos de idade, dados por prontos com distinção nos exames anuais, que tiverem tido bom procedimento e mostrado propensão para o magistério” (BRASIL, 1854; GONDRA, 2018, p. 38 e 39).

Segundo a lei, seriam “preferíveis, em igualdade de circunstâncias, os filhos dos professores públicos que estiverem no caso do art.27, e os **alunos pobres**” (BRASIL, 1854, grifos meus). Como professores com mais de 10 anos de magistério poderiam indicar os próprios filhos para a classe de adjuntos, havia a possibilidade de o ofício ser transmitido de forma familiar. Isso sugere que estes professores acabariam tendo um “monopólio sobre os segredos” desta arte, incluindo os seus saberes e procedimentos. A atuação dos inspetores escolares foi uma tentativa de diminuir esta autonomia, mas este sistema permaneceu em vigor oficialmente até 1879 (SCHUELER, 2006/2007, p. 29; GONDRA; SCHUELER, 2008,

p. 195; BRASIL, 1854). A formação de adjuntos se mostrava uma via importante de profissionalização de homens e mulheres pertencentes a classes menos favorecidas, ocorrendo no interior da própria instrução primária elementar. A associação da pobreza com o ensino profissionalizante foi um traço marcante do pensamento das forças educativas durante o século XIX.

Os alunos que faziam parte da classe de adjuntos eram escolhidos por seus mestres como auxiliares, e passavam três anos aperfeiçoando seus conhecimentos e adquirindo “saberes, as técnicas, as regras e os segredos das práticas de ensino, aprendendo por impregnação cultural, pela experiência” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 190). Durante o “triênio de habilitação”, eles receberiam, a partir da nomeação, 240\$000 anuais no primeiro ano, 300\$000 no segundo ano e 360\$000 no terceiro ano. Ao longo destes três anos eles eram examinados nos conhecimentos adquiridos, em sua moralidade, e na aptidão para a docência por uma banca que tinha como presidente o Inspetor Geral. Se obtivessem resultados desfavoráveis, seriam eliminados da classe. No terceiro ano, o exame englobava as matérias do ensino e as práticas pedagógicas. Se aprovados, eles recebiam um “título de capacidade profissional”, e se houvesse vaga disponível, poderiam ser nomeados pelo governo para o seu preenchimento, “desde que fossem maiores de 18 anos”. A partir daí, os adjuntos passavam a vencer 600\$000, se a escola fosse de primeiro grau, ou 800\$000 se de segundo grau. Com o título de capacidade, e obedecendo aos critérios de maioria e moralidade, eles seriam nomeados professores públicos sem precisar passar pelo exame de capacidade destinado a outros candidatos ao magistério (BRASIL, 1854; GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 191).

Estes professores também poderiam requerer licença para dirigir ou trabalhar em escolas particulares da corte, ou em escolas públicas de outras províncias, perdendo com isso o direito à gratificação. O artigo 46 do regulamento de 1854 menciona especificamente que também haveria “uma classe de professoras adjuntas, segundo o sistema dos artigos antecedentes, e com as mesmas obrigações e vantagens” (BRASIL, 1854; GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 192).

A formação dos professores adjuntos demonstra que neste período não era necessário o domínio de muitos saberes para se lecionar nas escolas públicas, bastando aqueles ensinados nas próprias escolas, acrescido do método que estivesse sendo utilizado. Além disso, a moralidade do candidato contava bastante para a conquista de uma vaga (GONDRA, 2018, p. 38 e 39). Este tipo de formação gerava menos custos para o governo, se comparado ao das Escolas Normais, e garantia a reprodução do magistério (GONDRA; SCHUELER, 2008, p.

192). A docência por meio de aprendizes era reproduzida através da prática, de forma artesanal, a partir das “experiências escolares cotidianas”, como um “complexo e tradicional sistema de aprendizagem de ofício” (SCHUELER, 2006/2007, p. 28).

O ofício da docência durante a Idade Média e o Renascimento na Europa foi uma atividade ligada ao grupo característico de letrados, e conservou vertentes artísticas e técnicas, com características artesanais como as que tinham outros ofícios corporativos com caráter manual (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 158 e 159). Muitas vezes, os mestres de primeiras letras eram também mestres e artesãos nestas corporações, “como os carpinteiros, ferreiros, alfaiates” e outros. A denominação como mestre era uma vinculação a estas tradições de corporações de ofício, e também de “corporações religiosas ou acadêmicas, formadas pelas universidades e colégios medievais”. Os artesãos que aprendiam as primeiras letras e os ofícios com os mestres acabavam eles mesmos ensinando-as. Pesquisas sobre a docência na Europa e no Brasil vem mostrando “a inexistência de uma rígida especialização profissional no século XIX, visto que não era incomum o exercício de outras atividades e profissões pelos professores” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 159).

A formação pela prática dos adjuntos se assemelhava à forma que correntemente se transmitiam outros ofícios urbanos. Este tipo de aprendizagem garantia a sobrevivência do próprio ofício, pois era uma maneira de “iniciar os aprendizes nos conhecimentos e técnicas necessárias”, de promover a sua socialização, qualificação e inserção profissional, e de transmitir os “segredos da arte”. Neste sentido, com as interfaces “intelectual, artística e técnica”, a docência poderia ser comparada ao artesanato. Assim como nos ofícios, o mestre integrava “os discípulos nas tradições sociais e culturais”, ensinava-os “valores morais, normas de conduta e comportamentos corporais, regras entendidas como necessárias à inserção na convivência social”, para além dos conhecimentos específicos do ofício. Esta formação pela prática não significava apenas o domínio de “textos, livros ou manuais”, mas a “educação dos sentidos, dos hábitos, das condutas e regras (os ‘segredos’) do ofício” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 193 e 194).

A formação por meio das escolas normais representou, de acordo com Villela, uma “nova etapa no processo de institucionalização da profissão” (VILLELA, 2000, p. 100). Diferentemente da transmissão artesanal das artes e segredos do ofício docente, que permitia ao mestre certo monopólio do ensino, os professores formados pela Escola Normal tinham o processo de aprendizado de saberes e técnicas pedagógicas mais controlado pelos dirigentes. Por outro lado, o conhecimento institucional especializado contribuía para uma melhoria do

seu status profissional e social. O processo de criação das escolas normais não foi unificado. Elas passaram por criações, reformas e extinções (VILLELA, 2000, p. 101).

Além da intervenção sobre o aprendizado realizada por meio das escolas normais, o Estado buscou controlar a profissão docente com os concursos para o magistério, e com “mecanismos de inspeção e vigilância” exercidos pela Inspeção Geral da Instrução e durante as Conferências Pedagógicas. Estas etapas fariam parte do processo de profissionalização docente, e a última delas seria o surgimento do “ator corporativo”, como uma “tomada de consciência do corpo docente de seus próprios interesses como grupo profissional” (VILLELA, 2000, p. 101).

A Escola Normal foi criada em Niterói em 1835 e extinta em 1851 (GONDRA, 2018, p. 37 e 38). De acordo com a lei de sua criação, não seria tão necessário que o aspirante a professor mostrasse seus conhecimentos para ser admitido, bastando que soubesse ler e escrever, mas comprovasse “boa morigeração”, isto é, boa conduta moral, além de sua nacionalidade e idade (VILLELA, 2000, p. 106). A intenção dos dirigentes era que os professores e professoras formados elevassem “o nível intelectual e moral da população, unificando padrões culturais e de convivência social” (VILLELA, 2000, p. 104). Eles deveriam ser agentes reprodutores de um conhecimento que se tinha interesse em difundir, e não teriam como objetivo mudar as condições materiais dos indivíduos, mas pelo contrário, mantê-las como se apresentavam (VILLELA, 2000, p. 106).

A instituição seria recriada em 1859, começando a funcionar em 1862. Para as mulheres, haveria uma cadeira de *prática*, regida por uma professora de *prendas*, que foi alvo de zombarias pelos parlamentares. Durante a presidência de Couto Ferraz, o seu desenvolvimento foi abalado, devido à preferência pela formação de professores via classe de adjuntos (VILLELA, 2000, p. 111). A Escola Normal não foi aceita com unanimidade, resultando numa “tensão permanente entre ambos os modelos de formação de professores no decorrer do século XIX” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 192).

Além dos professores adjuntos, as cadeiras do magistério que eram providas por concursos não eram preenchidas por pessoas necessariamente bem preparadas, pois as poucas exigências demonstravam uma maior preocupação dos dirigentes com a moralidade, geralmente apenas oficializando candidatos previamente escolhidos e desejados. Ainda que despreparados, mal formados, os professores eram “bem vigiados”. Eles eram mais “um agente disseminador de uma mentalidade moralizante”, do que um “difusor de

conhecimentos” (VILLELA, 2000, p. 126). No final do século, a formação profissional do professor seria novamente valorizada, e outras representações seriam construídas, ainda que diversas formas de admissão à carreira continuassem em vigor até o século XX (VILLELA, 2000, p. 127).

Na década de 1880, se defendia para os alunos e alunas da Escola Normal uma instrução teórica mais aprofundada e o ensino da “ciência da pedagogia”, num cenário em que os professores públicos tinham baixos vencimentos, os adjuntos recebiam ainda menos, e de um diagnóstico de que o modelo “artesanal” estava trazendo “poucos resultados” (GONDRA, 2018, p. 40 a 43). A Escola Normal a partir deste período trazia a possibilidade de uma formação mais qualificada, técnica e científica, de uma revalorização da profissão docente, e de um afastamento de procedimentos usuais dos mestres-escola como “a rotina e a memorização” (SCHUELER, 2006/2007, p. 28; GONDRA, 2018, p. 48; GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 193). Os estudos científicos eram distribuídos “segundo a ordem estabelecida pela classificação das ciências de Augusto Comte” (HAIDAR, 2008, p. 227). Neste momento, o modelo escolarizado de formação de professores estava com maior credibilidade, sendo considerado mais eficaz em face às crenças no “progresso, na tecnologia”, e devido à “crescente racionalização da vida” (GONDRA, 2018, p. 51).

No ano de 1880, apesar das 282 matrículas na Escola Normal, apenas 59 candidatos se inscreveram para os exames de português, aritmética e instrução religiosa, 25 nos de segunda época, e só foram aprovados 22 candidatos no total. Os resultados pareciam desanimadores, mas o ministro Pimenta da Laet, recomendava que não fossem tomados em definitivo, pois era um período de transição (GONDRA, 2018, p. 50 e 51) Os candidatos à Escola Normal, para serem admitidos, precisavam apresentar um “certificado de aprovação nas matérias da instrução primária”, e isso se contrastava com os antigos professores, que lecionavam apenas com os conhecimentos básicos de primeiras letras, e a metodologia definida no regulamento da instrução. Um novo regulamento para a Escola Normal foi aprovado e oficializado com o Decreto n.8025 de 16 de março de 1881 (GONDRA, 2018, p. 52).

Desde a década de 1830 as Escolas Normais tiveram presença feminina. No final do século XIX, o número de mulheres era significativo, um processo que foi identificado como “feminização do magistério”. O crescimento da atuação das mulheres na docência ocorreu conjuntamente à emergência de discursos que defendiam uma missão feminina na educação e criação de crianças, como “regeneradoras morais da sociedade”. Segundo Villela, esse discurso transmutaria a ideia de uma mulher “sedutora e pecadora” para uma “naturalmente’

pura” (VILLELA, 2000, p. 120). Ou, de acordo com Gondra e Schueler, ideias de que os cérebros femininos eram “frágeis” e “perigosos” seriam contrapostas por outras que defenderiam os benefícios de sua “natureza dócil”, própria da maternidade e do “trato com crianças pequenas” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 209).

Por um lado, a associação das mulheres ao magistério de certa forma incrementou as ideias discriminatórias de ligação do feminino à domesticidade e maternagem. Por outro, as mulheres se aproveitaram destes discursos hegemônicos, assim como da formação propiciada pelas Escolas Normais como formas de rápida inserção profissional, por meio de um “trabalho digno e remunerado” (VILLELA, 2000, p. 119 e 120; GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 214 e 215). Com o magistério, as mulheres abriam “uma frente de lutas e um caminho de atuação possível na sociedade e no contexto em que viviam” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 209). Para Villela, o “magistério de crianças constituía-se uma boa alternativa a um casamento forçado” ou ao engajamento em outras profissões, como costureiras, governantas e parteiras. Além disso, conquistava-se certa liberdade e adquiria-se conhecimentos (VILLELA, 2000, p. 122).

No início do século XX, a presença das mulheres tornou-se majoritária nas escolas primárias e nos jardins de infância e creches. No entanto, isto não ocorreu “sem tensões, ambiguidades e retrocessos”. O processo não foi uma “concessão” dos homens, que paulatinamente teriam abandonado a carreira docente em busca de profissões bem remuneradas e de maior prestígio social” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 215). A inserção das mulheres não foi aceita passivamente, pois ela representava para os homens uma perda de espaço profissional. Tampouco eles abandonaram de imediato estes cargos, e a presença masculina continuaria marcante até as primeiras décadas do século XX (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 216; VILLELA, 2000, p. 120).

Ainda se carece de estudos que entendam as relações de gênero e poder entre homens e mulheres ao longo deste processo. Além disso, segundo Jane S. Almeida, citada por Villela, tanto no Brasil quanto em Portugal, o desprestígio da carreira do magistério, e sua baixa remuneração estavam menos ligados a questões de gênero do que à expansão do campo educacional, que passou cada vez mais a se voltar para o atendimento de pessoas de baixa renda. Com isso, o espaço escolar foi progressivamente sendo desvalorizado pela ótica capitalista (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 216; VILLELA, 2000, p. 120).

1.7 Instrução e educação para a *boa sociedade*: educação doméstica, instrução primária particular e ensino secundário

As meninas e meninos da *boa sociedade* eram educados preferencialmente em casa, com pessoas da família, criadas, religiosos, professoras e professores contratados ou preceptoras e preceptores. Esta educação poderia ser complementada em colégios particulares e internatos (HAIDAR, 2008, p. 212; GONDRA; SCHUELER, 2008, p.201). A elite empregava a educação domiciliar como “definição de sua própria identidade”, para afirmar sua condição civilizada e garantir “seus espaços de dominação” (VASCONCELOS, 2005, p. XVII).

Ainda que os dirigentes buscassem instituir leis para regulamentar a instrução pública e particular, e os próprios integrantes da elite fizessem parte do “mundo do governo”, era muito difícil para o Estado, por meio da Inspeção da Instrução, supervisionar, controlar e intervir sobre o que se passava no interior dos lares abastados (MATTOS, 1987, p. 273; GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 39). Ao mesmo tempo, as classes senhoriais se colocavam como avaliadoras do processo de instrução pública, interferindo inclusive na “redefinição de práticas docentes” ou nas “determinações do governo”. Eles demandavam “a criação de escolas” e a “fiscalização da conduta dos professores” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 39).

Os senhores das casas, com o aval da lei portuguesa, eram a “autoridade suprema” na família. Eles detinham todo o poder decisório sobre seus dependentes e agregados, sobre as regras e o uso da violência, sobre a honra das mulheres, segundo Sandra Graham. Seus subordinados não tinham como recorrer a nenhuma instituição pública ou religiosa para os defender (GRAHAM, 1992, p.15 e 16, p. 24). Sequer havia código legal para regular a relação entre senhores e seus escravizados. Os senhores escolhiam feitores, determinavam os castigos ou controlavam seus exageros, e buscavam fazer com que estas relações de poder fossem interiorizadas por todos os sujeitos envolvidos, o que a “historiografia de fundo liberal” chamou de “poder privado” (MATTOS, 1987, p. 119). Como era de se esperar, cabia, portanto, aos senhores praticamente todas as decisões sobre o processo educacional de seus filhos e filhas. Eles determinavam os saberes a serem ensinados, escolhiam e supervisionavam os profissionais contratados e os métodos que utilizavam (VASCONCELOS, 2005, p. XVI).

Os saberes que compunham a educação doméstica eram escolhidos geralmente a partir dos moldes de educação europeus, e faziam parte de uma educação considerada esmerada,

que formaria “normas de conduta e hábitos de civilidade e sociabilidade”. A aquisição de capital intelectual e cultural era usado como fator de distinção social em relação a outras camadas da população (VASCONCELOS, 2005, p.1; GONDRA; SCHUELER, 2008, p.201). Para as meninas, ensinavam-se leitura e escrita, cálculo elementar, idiomas, especialmente o francês, bordados e costura, boas maneiras, doutrina religiosa, música e dança, regras de etiqueta e quitutes caseiros (VASCONCELOS, 2005, p.10; HAIDAR, 2008, p. 212). No caso dos meninos, além da leitura e escrita, podiam ser acrescidos a “teologia, filosofia, retórica e línguas” (VASCONCELOS, 2005, p.1).

A música como fruição também passou a ser difundida a partir das primeiras décadas do século XIX, sobretudo após a chegada da corte, por meio das aulas particulares. O público destas aulas entendia a música nesse contexto como “saber desinteressado”, “hábito ilustrado”, “arte de puro recreio”, fator que distinguiria “famílias que recebiam decente educação”. Logo, apesar do contexto prático, não eram lições voltadas para a formação profissionalizante (GARCIA, 2022, p. 75). Isso se devia justamente ao fato de que, com base em Aristóteles, a prática musical nobre, destinada ao homem livre, não visava o virtuosismo e servia para formar o diletante, ou amador, expressão mais usada nos oitocentos. O amador usaria os conhecimentos adquiridos para distinguir músicas de boa qualidade, e por isso, quanto mais rápido e eficiente o aprendizado, melhor, promessas que costumavam constar dos anúncios de aulas nos periódicos.

Os saberes escolhidos pela elite para a educação de suas mulheres foram um reflexo das transformações sociais ocasionadas pela “intensificação da vida comercial e a efervescência política no Rio de Janeiro” sobretudo a partir de meados do século XIX, com o conseqüente aumento de eventos sociais, cada vez “maiores e mais complexos” (HAHNER, 2018, p. 54). Nestes eventos, as mulheres deveriam demonstrar “habilidades sociais adequadas” e seus talentos, a fim de promover “o nome da família”. Dentre estas habilidades, estavam “entreter os convidados, conversar polidamente, tocar instrumentos, cantar de modo agradável, demonstrar maneiras refinadas, falar línguas”. Para além da exibição de “prendas” e de bons costumes, o desfile de “joias e vestidos elaborados e decotados, cheios de laçarotes e babados” em festas, concertos e saraus evidenciava a posição social das famílias às quais pertenciam (HAHNER, 2018, p. 55). Estas mulheres desenvolviam, juntamente às habilidades sociais, importantes papéis na “manutenção de redes sociais e de alianças estabelecidas entre as famílias”, por meio da manipulação de apadrinhamentos e trocas de favores, tão habituais entre os membros da elite na relação público e privado neste período (HAHNER, 2018, p. 56).

É importante observar que, enquanto moças de camadas superiores eram preparadas para serem boas mães e esposas, ao mesmo tempo elas usavam estes conhecimentos para se tornarem professoras, em momentos de revés financeiro, ou mesmo escritoras, publicando suas ideias e fazendo suas reivindicações. Além disso, “na ausência de pais, maridos, filhos ou outros responsáveis”, estas mulheres passavam a administrar os negócios da família (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 202).

Não havia uma uniformidade ou normatização dos saberes, nem quais e quantos deveriam ser ensinados. Eles eram decididos com base em ideias pré-concebidas, em certas preferências ou pela rotina, e da mesma forma a escolha dos métodos podia ser guiada pelos “mais apreciados à época”. Tais conhecimentos poderiam ser inclusive contrários aos preconizados pelo Estado. O mesmo se pode dizer da prática dos castigos físicos, que continuaram a ser aplicados nas casas, ainda que condenados pelo poder central (VASCONCELOS, 2005, p. 81).

Em relação ao tempo de estudo, ele podia depender do atestado de aptidão pelo professor, ou a própria família decidia “a hora de dispensar seus serviços” (VASCONCELOS, 2005, p. 55). Após a aquisição de conhecimentos elementares durante 6 a 7 anos, enquanto os meninos seguiam para o ensino secundário, e podiam frequentar seminários, a escola militar, e escolas superiores, no país ou no exterior, elas estavam aptas para o casamento, arranjado, na maior parte das vezes¹¹ (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 282; VASCONCELOS, 2005, p. 27). Em alguns casos excepcionais, mulheres permaneciam estudando até os dezessete ou dezoito anos de idade (VASCONCELOS, 2005, p. 27).

Para o ensino nas casas, havia professores particulares, sendo pagos pelas aulas que dessem, em horários acordados previamente com as famílias (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 171; VASCONCELOS, 2005, p. 12); preceptores, que moravam no local onde lecionavam, e podiam ter agregadas funções de administração, como as governantas. Estes profissionais eram contratados por famílias com mais posses, pois o custo era mais elevado (VASCONCELOS, 2005, p. 12). Em relação aos professores, as vantagens de trabalharem nas casas, em relação aos colégios, era que podiam trabalhar ao mesmo tempo para várias famílias, e não subordinados a um diretor ou diretora. Já os preceptores, por residirem na casa

¹¹ Gondra e Schueler salientam que, embora em muitas situações prevalecessem arranjos familiares e relações de dependência e sujeição feminina, trabalhos mais recentes, como o de Gouvêa, vêm mostrando “uma pluralidade de arranjos familiares”, com “diversas experiências do feminino no Brasil ao longo dos séculos XVIII e XIX” (GOUVÊA, 2004 apud GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 203).

dos alunos, tinham seus custos pessoais reduzidos (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 171; VASCONCELOS, 2005, p. 75).

Segundo Vasconcelos, “quanto mais diversificadas as matérias ensinadas pelo professor maiores as chances de ser contratado pelas famílias, [...] bem como mais vantajosa a remuneração pelos serviços”. Ou, ao contrário, uma mesma família podia contratar diferentes professores, dependendo das matérias que seriam “mais adequadas aos seus interesses”. Os pais colocavam anúncios ou selecionavam entre os existentes, os que melhor os contemplasse (VASCONCELOS, 2005, p. 75). Quando ministradas por membros da família, ou por um padre-capelão, as aulas não tinham custo (VASCONCELOS, 2005, p. 13; GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 171). Os acordos de contratação eram informais, muitas vezes verbais, o que acarretava na possibilidade de demissão a qualquer tempo, assim como dos professores “declinarem da função” (VASCONCELOS, 2005, p. 79).

Receber aulas particulares com professores, preceptores ou mesmo membros da família era um fator que diferenciava um lugar na sociedade (VASCONCELOS, 2005, p. 46). Ainda que a partir da segunda metade do século XIX, o ensino doméstico tenha se tornado mais acessível às classes intermediárias, isso poderia significar “possibilidades de ascensão social” (VASCONCELOS, 2005, p. 46 e 71).

Com um Estado Imperial mais fortalecido, e uma ampliação significativa das escolas privadas, intensificou-se a discussão sobre a instrução escolarizada, e a importância de “espaços específicos para a escola”. A educação em espaços domésticos, fossem na casa dos alunos, do professor, ou em residências alugadas passaram a ser considerados como inadequados. A discussão sobre o espaço escolar está inserida na luta entre o *Governo da Casa* e o *Governo do Estado*, e a intenção era “afastar a escola do recinto doméstico e, conseqüentemente das tradições culturais das famílias, dos rituais cotidianos” (PASCHE, 2014, p. 193; FARIA FILHO, 2000, p. 146).

No final dos oitocentos, houve um período de transição, em que as escolas particulares começaram a seduzir mais as elites, até que, gradativamente, a escola seria considerada a “única forma reconhecida e legalizada de educação e instrução, acabando por substituir, definitivamente, todas as outras formas tidas como válidas anteriormente” (VASCONCELOS, 2005, p. 51 e 52). Esta transição foi marcada pelo “crescimento do número de colégios particulares” e pela “emergência da escola pública estatal”, fatores que seduziram os professores da educação doméstica a trabalhar nestes locais, “seja pela titulação recebida, seja

pelo lugar social ocupado, ou, o que é mais provável, pelas condições de trabalho relativas à segurança e estabilidade”. Nas casas, quando as crianças e jovens concluíam seus estudos era necessário que o professor encontrasse outro emprego. Já nas escolas, a conclusão do curso era uma das etapas apenas (VASCONCELOS, 2005, p. 61).

Em relação à instrução realizada nas escolas, a diferenciação entre as públicas e particulares não era muito rígida. Em geral, professores pagos pelo Estado, a presença de alunos gratuitos e a manutenção de espaços escolares pelo poder público, ainda que não fossem prédios especificamente construídos para essa função, faziam parte do ensino público. Já os professores que eram pagos pelos diretores das escolas, ou pelas famílias, que tinham alunos pagantes, seriam considerados como instrução particular. A existência da subvenção era uma espécie de interseção entre iniciativas públicas e particulares. Ela se caracterizava pelo financiamento por parte do Estado ao ensino primário de alunos e alunas pobres em colégios criados e dirigidos por particulares, o que contava como vagas referentes ao ensino público (GONDRA; LIMEIRA, 2021, p. 148; PASCHE, 2014, p. 216 e 217).

É uma tarefa difícil dizer a que estrato social se destinavam as escolas particulares, uma vez que os custos de manutenção dos filhos nestas instituições variavam muito. Os valores eram diferenciados, por exemplo, de acordo com a permanência do estudante na instituição, dentro das modalidades de pensionistas, meio-pensionistas e alunos externos (VASCONCELOS, 2005, p. 14). Segundo Aline Pasche, mesmo que se correlacione as fontes, elas deixam “ver muito pouco”. No entanto, ela diz que não se pode afirmar que “somente os filhos das famílias abastadas e brancas puderam aprender a ler, escrever e contar nos colégios, ou com mestres particulares” (PASCHE, 2014, p. 233). Como falado acima, progressivamente estas escolas foram atraindo a *boa sociedade*. Ainda assim, havia a possibilidade da frequência gratuita de alunos e alunas das classes pobres por meio de vagas subvencionadas pelo governo.

Os alunos pensionistas moravam na instituição, voltando para casa apenas nas férias, em feriados prolongados ou no final do ano letivo. Eles recebiam alimentação e cuidados médicos, e por isso, pagavam preços mais altos. Alunos e alunas cujas famílias moravam em outros estados, cidades ou em freguesias distantes eram os mais frequentes nesta modalidade. Os meio-pensionistas geralmente saíam da instituição nos finais de semana ou no fim de cada mês, e os serviços de alimentação, lavagem de roupa, dormitório eram facultativos. Já os externos geralmente passavam um período do dia, em horários determinados (PASCHE, 2014, p. 216). À mensalidade ainda poderiam ser agregadas taxas correspondentes a aulas

extras, como desenho, canto, línguas estrangeiras, piano, dança, dentre outras. Os cuidados com as roupas (lavar, engomar, costurar) também poderiam ser pagos à parte (PASCHE, 2014, p. 227).

Para os pensionistas, segundo anúncios publicados na imprensa, os diretores dedicariam cuidados constantes, e a escola serviria praticamente como “uma extensão do lar”. Mesmo em colégios pequenos, que funcionavam na própria casa do professor, era comum a oferta das três modalidades. Nesta situação, “os alunos pensionistas ou meio-pensionistas dividiam os cômodos da casa com a família do mestre”. Na década de 1870, no Rio de Janeiro, a situação começou a se modificar, e os anúncios das escolas particulares passaram a enfatizar a “arquitetura, salubridade e suntuosidade” de seus prédios escolares (PASCHE, 2014, p. 217).

Em geral, colégios pequenos ou “em locais improvisados” que recebiam um número reduzido de alunos poderiam ser mais baratos do que aqueles que tinham estrutura para comportar centenas deles (PASCHE, 2014, p. 230; PASCHE; NASCIMENTO, 2014, p. 112). No entanto, são grandes as variáveis para que se possa comparar e se ter uma dimensão do custo da instrução particular. Aline Pasche percebeu que os colégios mais caros cobravam mensalidades de 30 a 50 mil réis por mês, e os mais baratos em torno de 20 mil réis (PASCHE, 2014, p. 231).

A abertura de estabelecimentos particulares, no contexto da reforma de 1854, estaria subordinada à autorização do Inspetor Geral da Instrução. Os diretores podiam ser brasileiros ou estrangeiros e deviam ser maiores de 25 anos, exibir o programa de estudos, o regulamento interno, a adequação da localidade e das instalações, os nomes e habilitações dos professores, dentre outras exigências. No caso de falecimento do diretor, o filho poderia herdar e manter o estabelecimento, se fosse maior de 21 anos (BRASIL, 1854). Os diretores de colégios particulares gozavam de certa liberdade para gerir o ensino ofertado, devido aos princípios liberais que regiam a educação.

As diretoras precisavam preencher os mesmos critérios daquelas que regiam as escolas públicas. Elas deveriam ser maiores de 21 anos, atestarem moralidade e capacidade, bem como exibirem certidões de casamento, de óbito no caso das viúvas ou de separação. As solteiras deveriam ser maiores de 25 anos, com exceção das que ensinassem nas casas dos pais, e estes tivessem sua moralidade atestada. Nos colégios de meninas não poderiam morar pessoas do sexo masculino maiores de 10 anos, com exceção do marido da diretora. Os

colégios de direção estrangeira estariam obrigados a ter pelo menos metade de professores brasileiros (BRASIL, 1854).

As vagas gratuitas para alunos pobres eram oferecidas como caridade, mas também podiam ser pensadas como uma “moeda de troca” nas relações entre os comerciantes da instrução e as autoridades públicas, facilitando as negociações frente à rígida normatização que organizava o ensino. A oferta destas vagas podia facilitar a concessão de licenças de funcionamento, o fornecimento de “títulos de habilitação para o magistério”, a fiscalização das práticas pedagógicas. As autoridades poderiam se agradar das iniciativas de particulares na promoção da instrução da população pobre, pois este era um contingente a ser “moralizado, disciplinado, instruído, controlado, governado”. As subvenções inclusive foram legitimadas e estimuladas pelo próprio Estado, constando no Regulamento de 1854. Esta prática foi reafirmada na Reforma de Leôncio de Carvalho em 1879 (PASCHE, 2014, p. 245 e 246; PASCHE; NASCIMENTO, 2014, p. 106).

A subvenção servia como uma forma de o Estado disseminar a instrução para uma maior parcela da população, ampliando a malha escolar, em associação com a iniciativa privada. Cabia ao Estado prestar auxílio financeiro, ou conceder espaços, materiais, livros e vestuário para colégios particulares (PASCHE, 2014, p. 25). As autoridades justificavam as subvenções pela distância entre as habitações e as escolas públicas, pela insuficiência do número de vagas, bem como pelo “número elevado de meninas e meninas em estado de pobreza”, que acabavam não sendo atendidos (PASCHE, 2014, p. 246).

Dentre colégios que ofertavam vagas gratuitas, estava o Colégio Conceição, por exemplo. Em seu anúncio, ficava evidente a visão de seus diretores a respeito da hierarquização da sociedade, e do tipo de escolarização destinado a cada setor: “O método empregado na instrução primária será sempre o mais curto e prático, porque as filhas dos pobres não têm tempo a perder, o que convém aproveitar mesmo as dos ricos” (JORNAL DO COMMERCIO, 5 de janeiro de 1852, ed. 5, p. 3, grifos meus). No Colégio Augusto, de Nísia Floresta, também havia gratuidade, como foi constatado nos comentários sobre a premiação de mais de vinte alunas no ano de 1846. Dentre elas, algumas eram “educadas gratuitamente; [sendo] portanto, a filantropia uma das qualidades que distingue a Sra. D. Nísia” (JORNAL DO COMMERCIO, 24 de dezembro de 1846, ed. 356, p.2). Estas vagas geralmente eram para a modalidade de alunas externas, para o ensino primário elementar e não incluíam alimentação e dormitório.

A oferta de saberes pelas escolas particulares se adequava por um lado às leis educacionais, e por outro às demandas dos estratos sociais que formavam sua clientela. As disciplinas como música, idiomas, dança e bordados faziam parte do currículo de alguns colégios, sendo pagas ou não a parte. As diretoras das escolas particulares de meninas podiam promover “matinés musicais”, saraus, bailes, transformando seus espaços educativos em locais de sociabilidade, frequentados pela “melhor sociedade do Rio de Janeiro”. Estas reuniões se davam muitas vezes depois dos exames, e a música geralmente estava presente. (HAIDAR, 2008, p. 212).

A presença da música nas escolas públicas e particulares da corte ainda é grande lacuna na historiografia da educação musical, e merece estudos aprofundados. Segundo Humberto Amorim, o ensino de música nos colégios, mesmo acontecendo de forma recreativa ou artística, contribuiu para a “ampliação paulatina da difusão, circulação, produção e consumo musical no Brasil, de modo profissional e/ou diletante”, saindo de espaços exclusivamente ligados à igreja e aos regimentos militares (AMORIM, 2017, p. 61).

O ensino de música para mulheres de camadas abastadas colaborava para uma distinção social, por ser encarado como parte do conjunto de saberes e comportamentos de um grupo seletivo da população, que se considerava superior, civilizado, e buscava se identificar com os costumes e conhecimentos das elites europeias, principalmente da França. Tocar piano e cantar eram as principais habilidades musicais requisitadas, sobretudo em um momento que o piano ainda não era tão acessível à população em geral, tendo por algum tempo representado um símbolo de status entre famílias com maior poder aquisitivo (FREIRE; PORTELA, 2010, p. 65).

Por meio da educação, a sociedade era hierarquizada socialmente entre quem dirigia e quem era dirigido, entre elite e povo. O ensino secundário, privado e público, era pensado para a formação das elites, e por isso grande parte da população não tinha acesso a esta modalidade, e por consequência também não chegava ao ensino superior. Segundo José Gonçalves Gondra, a elite imperial se formava por aqueles que detinham patrimônio material, os intelectuais, e os políticos, havendo indivíduos que possuíam mais de um destes atributos, ou mesmo todos eles (GONDRA, 2018, p. 105 e 109).

O ensino secundário era mais oferecido nas freguesias urbanas que nas rurais da corte, seguindo a “geografia desigual da instrução” (GONDRA, 2018). Esta modalidade não era obrigatória pela legislação, no caso o Regulamento de 1854. A maior parte da oferta deste

nível de ensino coube à malha privada, quase exclusivamente, e era composta de colégios, aulas avulsas, professores particulares e aulas preparatórias para os exames, que compreendiam o ensino de saberes específicos que eram necessários ao ingresso nos cursos superiores. Na esfera pública, havia o Colégio Pedro II, desde 1837, e a Escola Normal de Niterói, fundada em 1835, tendo por muitos anos um funcionamento instável (LIMEIRA; GONDRA, 2021, p. 158).

O ensino secundário se separava de outros tipos de ensino intermediário, como liceus e aulas avulsas. Ele também não se articulava com o ensino primário, pois as diferentes etapas não eram sucessivas e contínuas, mas se adequavam ao nível social dos indivíduos. A conclusão das diferentes etapas do ensino resultava em prestígios sociais igualmente distintos (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 126).

Desde o Renascimento, na Europa, para seguir nos estudos secundários e se formarem para profissões consideradas intelectuais, os alunos deveriam ter inteligência, aptidão para “estudos acadêmicos”, motivação para “aquisição de uma cultura ornamental”. A instrução secundária europeia, sobretudo na França, países do Norte e Alemanha, era baseada na “filosofia clássico humanista”. Este tipo de educação foi adotado no Brasil e em Portugal a partir das reformas pombalinas (1750-1777) para a formação de engenheiros, médicos e advogados, bem como de militares, deixando de ser exclusiva para a preparação eclesiástica. No entanto, os estabelecimentos só começaram a aparecer no Brasil anos mais tarde, como com a criação do Colégio Pedro II na corte (GONDRA, 2018, p. 107). Na França, as escolas especiais para a classe erudita também se separavam daquelas destinadas à aprendizagem de ofícios, frequentadas pelas classes operárias (GONDRA, 2018, p. 113).

O Colégio de Pedro II, fundado em 1837 simbolicamente no dia do aniversário de D. Pedro II, integrou um grupo de iniciativas que visavam fortalecer simbolicamente a figura do imperador e afirmar a centralidade política do império (GARCIA, 2022, p. 17). Ela era uma instituição modelar voltada para o preparo da elite econômica e política da corte, mas também recebia alunos de outras províncias, bem como da “aristocracia cafeicultora do império” (VASCONCELOS, 2005, p. 50), e formava-os para importantes cargos administrativos, sobretudo públicos (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 127). Visava oferecer “uma formação distinta”, baseada na “aquisição de uma cultura” para o fortalecimento de laços entre os componentes da *boa sociedade*, evidenciando o que assinalasse “sua condição de privilégio, riqueza, saber e poder” (GARCIA, 2022, p. 17).

O curso era baseado em modelos europeus de “civilização e progresso”, era seriado e tinha a longa duração de sete anos. De acordo com o regulamento de 1854, o sistema de ensino era por meio de lições, havia a realização de exames e a distribuição de prêmios ao fim de cada ano letivo (GONDRA, 2018, p. 110). Cada cadeira agregou um conjunto de saberes específicos baseados nos “programas mais modernos adotados em França para os liceus nacionais”, fazendo as modificações necessárias, “sobretudo no curso de história” (BRASIL, 1856, p. 58).

Estes sete anos eram divididos em duas classes, a primeira com a duração de quatro anos, de caráter mais científico, e destinada a quem não seguiria os estudos. Estes alunos recebiam um diploma especial, e poderiam ser direcionados ao ensino profissionalizante (GONDRA, 2018, p. 112 e 113). Na segunda classe, com os três anos subsequentes, o caráter era “exclusivamente humanístico e literário”, e o diploma concedido era o de “Bacharel em Letras”, e garantia o ingresso aos cursos superiores (GONDRA, 2018, p. 114).

As aulas de música compunham o currículo do Colégio e faziam parte desta formação humanística, baseada e justificada na Antiguidade Clássica. Ela exercia, com outras disciplinas, um papel no “desenvolvimento de um senso de disciplina moral”, típico do conteúdo que compunha a tradição de ensino das humanidades (GARCIA, 2022, p. 17 e 23). Estas aulas serviam para a preparação dos alunos para a fruição musical, como “arte de recreio”, para o diletantismo, e teriam a função pedagógica, segundo Damón e Platão, de “promover virtudes, formar valores, organizar ideias”, e de acordo com os pitagóricos, “harmonizar a sociedade, ‘afinar’ suas tradições e fazer ‘progredir’ sua cultura” (GARCIA, 2022, p. 49).

Eram poucos os alunos que se formavam anualmente, pois muitos preferiam caminhos alternativos, como frequentar aulas avulsas e realizar posteriormente exames preparatórios para ingressar no ensino superior (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 110, p. 127). Para manter alunos internos na instituição por sete anos era necessário arcar com um custo alto de manutenção, além de enxovais, consistindo nos uniformes, materiais, roupas de cama (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 130 e 131).

De acordo com o Regulamento de 1854, algumas vagas gratuitas, até o limite de 20, eram destinadas aos “filhos de professores públicos”, “alunos pobres das escolas primárias que tivessem se distinguido por seu talento, aplicação e moralidade” (BRASIL, 1854), e Gondra e Schueler mencionam ainda os “filhos dos oficiais do Exército e da Armada até a

patente de capitão ou primeiro tenente”, bem como dos “empregados públicos que tivessem mais de dez anos de serviço, quando sobrecarregados de família e pobres” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 132). Félix Ferreira foi ao *Jornal do Commercio* criticar que as vagas para “os filhos dos pobres” eram em número “assaz limitado”, e seus pais deveriam ser “servidores do Estado” (BRASIL, 1854). Ainda assim, a permanência do aluno gratuito era dificultada com certas exigências. Ele não poderia ser reprovado, ou perderia a vaga, a não ser em caso de doença. Logo, essa gratuidade era exceção (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 132).

O ensino secundário não poderia comprometer o tempo dos trabalhadores dedicado a suas práticas. Além disso, havia dificuldades intrínsecas à aprendizagem dos saberes ligados à cultura clássica e exercícios intelectuais, que não eram voltados para a “vida utilitária”, mas para um conhecimento especulativo e desinteressado (GARCIA, 2022, p. 53 e 54). Ficava muito difícil para as classes pobres a conquista de capital cultural e simbólico por meio destas instituições, e assim acabava sendo interdito a eles posições sociais e profissionais “mais distintas e nobres”. A escola “graduada, seriada e mais alongada” passou a ser “privilegio para poucos, funcionando como sinal de distinção entre os mais polidos e os mais rudes, fazendo da escola mais um espaço de afirmação e de (re)produção das hierarquias sociais” (GONDRA, 2018, p. 119).

A frequência de meninas no Colégio Pedro II não era impedida por legislação, mas também não era esperada. No entanto, Candido Barata Ribeiro matriculou suas duas filhas em 1883, o que abriu precedente para o ingresso de outras. Em 1885 a instituição contava com 15 alunas e 5 ouvintes. O reitor, Dr. José Joaquim do Carmo, solicitou então a nomeação de inspetoras (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 128), mas ele acabou sugerindo a transferência das alunas para a Escola Normal da corte ou para o Liceu de Artes e Ofícios, ou ainda para o curso noturno secundário de José Manoel Garcia que funcionava no Externato do mesmo colégio. O Ministro do Império em 1885, o Barão de Mamoré, acabou por interditar o acesso das meninas, alegando não haver verba para contratação de inspetoras. Por sua vez, na Escola Normal, onde se esperava a frequência de mulheres, este tipo de contratação foi previsto desde o seu regimento de 1881 (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 129).

No caso dos colégios particulares, devido à liberdade de ensino preconizada pela reforma de 1854, o Colégio Pedro II não foi usado como modelo por terem sido preservadas suas “características próprias” (GONDRA, 2018, p. 108). Outras instituições de ensino secundário eram os Liceus e ateneus. Elas seguiam um modelo tradicional, mas agregavam

“estudos científicos e de línguas modernas”, pois eram requisitos para os estudos superiores (GONDRA, 2018, p. 109).

Os “exames gerais preparatórios de disciplinas isoladas” foram criados pelo Regulamento de 1854, e obedeciam às instruções publicadas no decreto 1601 de 10 de maio de 1855. No regulamento constava que os alunos de “aulas e estabelecimentos particulares de instrução secundária” deveriam prestar exames públicos por escrito, no mês de novembro, de matérias consideradas preparatórias para acessar as Academias Imperiais (PASCHE, 2014, p. 147). Segundo as instruções, o candidato devia requerer a participação ao Inspetor Geral apresentando certidão de idade e “de haver estudado as matérias em que quiser ser examinado” (BRASIL, 1856b, p.1) Os saberes a serem avaliados nos exames eram latim e línguas vivas, isto é, inglês e francês, retórica, filosofia, história, geografia e matemáticas elementares, se dividindo em álgebra, geometria e aritmética (BRASIL, 1856b, p. 1 e 2).

As provas eram orais e escritas. O julgamento sobre a aptidão dos alunos seria realizado por uma comissão, e os resultados eram hierarquizados por meio de votação secreta, com o uso de “esferas brancas e pretas”. Esta era uma maneira habitual na época, e as avaliações dos alunos do Colégio de Pedro II seguiam o mesmo sistema. Se os alunos obtivessem mais esferas brancas do que pretas, estariam aprovados, e se ocorresse o contrário, reprovados. Aos que obtivessem totalidade de esferas brancas, se realizaria nova votação, e caso a totalidade de esferas brancas se mantivesse, o aluno era aprovado com distinção. Os alunos que recebessem uma ou mais esferas pretas seriam aprovados simplesmente (BRASIL, 1856b, p. 3). As provas escritas eram realizadas com base em “pontos tirados a sorte”, provenientes de um programa formulado a partir das matérias dos compêndios usados no Colégio de Pedro II (GONDRA, 2018, p. 111). Segundo Gondra, esta era uma forma de balizar o ensino secundário oferecido de forma heterogênea tendo o Colégio como parâmetro (GONDRA, 2018, p. 111). Aos alunos aprovados, era dada uma certidão para cada matéria examinada, e com estas certidões, os alunos poderiam ser admitidos aos cursos superiores pelo espaço de um ano (BRASIL, 1856b, p. 3).

Os nove alunos mais distintos seriam premiados. Segundo sua classificação, os três primeiros poderiam escolher entre ter isenção de matrícula nas faculdades, isenção no Colégio de Pedro II para obter o título de Bacharel, ou ter preferência de admissão como repetidor neste colégio. Aos três seguintes seriam oferecidas a matrícula no Colégio de Pedro II e poder ser repetidor; para os três últimos, haveria a possibilidade de ser repetidor (BRASIL, 1856b, p. 3). Os repetidores eram alunos que deveriam obrigatoriamente morar no colégio,

receberiam uma remuneração para “auxiliar os alunos no estudo e preparo das lições” em horas marcadas (BRASIL, 1854).

As aprovações e reprovações nos exames gerais, segundo Martinez, nem sempre usavam “critérios estritamente pedagógicos”, e havia “apadrinhamentos”, que “selecionavam, distinguindo e hierarquizando os alunos das escolas públicas, dos colégios particulares e das chamadas ‘aulas avulsas’”. Apesar das dificuldades, os exames não eram uma “barreira intransponível” (MARTINEZ, 1997, p. 161).

O ensino secundário feminino era prioritariamente destinado à elite. Ele só ocorreu durante o período imperial, no Rio de Janeiro, por meio de iniciativas particulares, uma vez que o Colégio de Pedro II era exclusivamente masculino, salvo breve período (HAIDAR, 2008, p. 211; GONDRA, 2018, 119). Alguns colégios foram citados por Escragnolle Doria (1902) como tendo boa qualidade, de onde “saíram moças depois recomendáveis com os ornamentos da nossa vida social”. Eles foram dirigidos por “Nísia Floresta, Mme. Sophia Mallet, Mme. Tootal, Mme. Tanière, Mme. Taulois e Baroneza de Geslin” (DORIA, 1902, s.p. apud GONDRA, 2018, p. 119). Além das escolas particulares, outras alternativas para uma formação feminina mais longa eram a contratação de professoras particulares e preceptoras ou o ensino nos conventos (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 129).

Segundo Haidar, ainda que relatórios da instrução trouxessem números relativamente altos de meninas matriculadas no ensino secundário, esta informação não condizia, na realidade, com a construção de uma formação feminina secundária consistente, regular e completa, comparável à masculina. Haidar justifica que cada inscrição em um saber complementar referente ao ensino secundário era computada como uma matrícula (HAIDAR, 2008, p. 217).

Mesmo em se tratando do ensino secundário, os discursos hegemônicos do período atribuíam como sua função na formação feminina prepará-las para a vida doméstica e para uma ação restrita ao espaço privado e familiar. Ainda assim, havia algumas correntes de pensamento que traziam visões diversas. Guacira Louro, citada por Gondra e Schueler, identificava pelo menos três modelos de educação. Um primeiro mais fortemente ligado a uma tradição católica especificamente jesuítica, que enfatizava a educação moral e cristã para tornar as mulheres “guardiãs dos lares e das famílias”. A segunda, disseminada em meados do século XIX, inspirada no positivismo e cientificismo, advogava que a instrução visava a formação para a maternidade, porém com “novas ciências e saberes como a puericultura, a

psicologia, a higiene” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 206). A terceira, menos difundida, propagava a igualdade entre os sexos, defendendo inclusive a participação feminina em cursos superiores e em profissões consideradas masculinas, como “o magistério, a medicina, a advocacia e a engenharia” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 207).

Embora a segunda corrente de pensamento tenha sido a mais difundida nos oitocentos, a luta pela instrução, por maior participação na sociedade, e ampliação de direitos foi encampada por mulheres do mundo das letras, como “professoras, escritoras, jornalistas e intelectuais”. Elas participavam de “múltiplas redes de sociabilidade intelectual” e, por meio da escrita, produziam poesias, romances, textos diversos, manuais, obras destinadas ao uso escolar e à publicação na imprensa, mostrando outras visões sobre as relações de gênero no período (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 207).

Dentre elas, a norte rio-grandense Nisia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885), escritora, jornalista professora e diretora do Colégio Augusto (1838-1855) publicou *Direito das mulheres e injustiça dos homens*, onde reforçava o protagonismo feminino na luta por direitos, denunciava a educação colonial e a “escassez de escolas para meninas em todo o império”. No colégio em que dirigia, Nisia Floresta oferecia saberes diferenciados de outros estabelecimentos da corte. Infelizmente as aulas foram encerradas no início da década de 1850 com a ida de Nisia à Europa (HAIDAR, 2008, p. 214).

Em 1853, Nisia Floresta publicou o *Opúsculo Humanitário*, renovando a reivindicação pela criação de escolas para meninas e senhoras em nível similar às idealizadas para os homens (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 207 e 208). Dela é o pensamento: “Enquanto pelo velho e novo mundo vai ressoando o brado – emancipação da mulher – nossa débil voz se levanta, na capital do império de Santa Cruz, clamando – educai as mulheres!” (AUGUSTA, 1853, p. 3). A educadora defendia que o atraso na educação feminina atrapalhava a civilização e a construção da nação. Suas propostas demonstravam os embates entre ideias “liberais e progressistas”, “conservadoras e católicas” e “higienistas e positivistas”. No entanto, Nisia não estava apartada do contexto histórico nem das ideias de seu tempo. Apesar de todas as suas reivindicações, ela conservava pensamentos tradicionais, entendendo que a educação feminina se destinava à formação para a vida doméstica e para o exercício da maternidade e da educação dos filhos (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 208).

O pensamento educativo mais em voga no século XIX correspondia ao segundo, apontado por Louro. Ele podia ser facilmente evidenciado em anúncios de colégios

particulares encontrados nos jornais diários. Acreditava-se que era necessário agregar novos conhecimentos à educação feminina, mas ainda com o intuito de prepará-las para a administração do lar, da maternidade e da educação dos filhos. Os anunciantes do comércio da instrução ressaltavam estes atributos educativos como forma de atestar a excelência da instituição e o êxito dos resultados alcançados.

No anúncio do colégio de Mme. viúva Reiners de Lacourt, por exemplo, dizia-se que a diretora e os filhos se esforçariam no “desenvolvimento das faculdades intelectuais de suas discípulas para torná-las boas mães de família, ou ornato da sociedade onde possa ser admitida toda a senhora de boa educação”. Para compor esta educação intelectual e ornamental, havia a oferta de muitas disciplinas extras, cujo ensino era distribuído entre os filhos, a subdiretora, e uma senhora brasileira residente na instituição. A longa lista de saberes englobava o francês, história, geografia, literatura, desenho e pintura, estudos do piano e diversos trabalhos de fantasia, como flores artificiais de todas as qualidades, bordados, tapeçarias, latim, alemão, italiano, música vocal, caligrafia e aritmética, inglês e português. O espelhamento em modelos e hábitos europeus, principalmente franceses, ficava evidenciado quando noticiava-se que o colégio contava com uma “hábil costureira francesa”, para cuidar das roupas das alunas, e uma aia francesa para ajudá-las e instruí-las a se vestir e se pentear. Mme. Reiners também prometia no anúncio reunir as alunas uma vez por semana no salão para um sarau musical e dançante, com conversação nas diferentes línguas ensinadas (JORNAL DO COMMERCIO, 25 de março de 1847, ed. 84, p. 3).

Já no final da década de 1860, o anúncio do Colégio Santa Rita de Cássia, instituição para o ensino secundário de meninas localizada “ao lado da Estação da Estrada de Ferro de D. Pedro II”, foi uma iniciativa excepcional. A instituição tinha a Princesa Isabel como protetora, e foi promovida pela professora Rita de Cassia Mendes, auxiliada por José Manoel Garcia, aquele que seria o responsável pela criação do curso Secundário feminino gratuito nas dependências e com professores do externato do Imperial Colégio de Pedro II, na década de 1880.

De acordo com os anunciantes, o colégio procurava oferecer uma “educação completa” para as meninas. O ensino se dividia em curso preliminar, com duração de três anos, curso complementar, e curso facultativo, com saberes distribuídos conforme o quadro abaixo:

Quadro 1. Saberes oferecidos no Colégio Santa Rita de Cássia

	Saberes oferecidos	Valor trim.	Valor mensal
Curso Preliminar	leitura, caligrafia e desenho linear; primeiras noções sobre a natureza, a indústria e a sociedade; gramática portuguesa; cálculo mental, aritmética até frações, sistema métrico decimal, corografia e história do Brasil, catecismo da doutrina cristã, história sagrada e eclesiástica, civilidade, higiene, cantos religiosos, exercícios ginásticos apropriados ao sexo. Costura, marca, tricot, filet, crochet, bordado branco e de matiz	Pensionistas 90\$000	30\$000
		Meio-pensionistas 45\$000	15\$000
		Externas 15\$000	5\$000
Curso Complementar	dogma, moral, significação das cerimônias, provas e história da religião católica; gramática filosófica, retórica, poética e literatura nacional; mitologia, cronologia, geografia e história geral; cosmografia; corografia e história do Brasil; aritmética, álgebra, geometria, metrologia e monetologia; ciências naturais aplicáveis aos usos da vida; lógica, ética e direito natural comparados com a legislação usual do país; etiqueta; higiene, primeiros socorros médicos e cuidados a dar a enfermos e convalescentes; economia doméstica; puericultura; e ginástica apropriada ao sexo. Bordado de estofa, de froco, de ouro, de prata, em papel, sobre cera e vidro; flores de pano, de papel, de canutilho, de froco e de cera; tapeçaria; trabalhos de missanga, de couro, de cera, de pedra hume, de coral e de escama	105\$000	35\$000
		60\$000	20\$000
		30\$000	10\$000
Curso Facultativo	contabilidade, escrituração e direito mercantil, física, química e história natural com maior desenvolvimento do que no curso complementar; filosofia, literatura, francês, inglês, alemão, italiano, canto, piano, dança, desenho de imitação	21\$000 por matéria	7\$000 por matéria

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO, 6 de janeiro de 1869, ed. 6, seg. folha, p. 2; HAIDAR, 2008, p. 218 e 219.

A quantidade extraordinária de saberes oferecidos, sobretudo em se tratando do ensino feminino, deve ter surpreendido as famílias, e os próprios responsáveis pelo curso se viam constrangidos a darem explicações. Eles diziam que os conhecimentos que compunham o curso complementar seriam “distribuídos de modo que não fiquem a inteligência das alunas ou causem-lhes desânimo e tédio”. Eles também não deveriam prejudicar a dedicação das alunas “às línguas estrangeiras, às artes liberais e aos trabalhos de agulha e de fantasia”, conhecimentos mais apreciados pelos pais de família. No entanto, os anunciantes deixavam

claro que enfrentavam dificuldades de ordem material e rejeição da proposta apresentada por parte das famílias. Eles diziam lutar “contra o indiferentismo quase geral que têm encontrado no público para com o seu estabelecimento”, e estarem passando durante os seis anos da iniciativa por “fadigas indizíveis, despesas enormes, decepções inúmeras” (JORNAL DO COMMERCIO, 6 de janeiro de 1869, ed. 6, segunda folha, p. 2).

Os diretores afirmavam que só visavam “educar a mulher como convém”, oferecendo a elas “instrução religiosa, moral, científica, literária e artística” apenas no sentido de formar mães que soubessem educar os filhos ou para prepará-los para serem educados nas escolas públicas ou particulares. Os diretores diziam ter o interesse patriótico de melhorar o ensino feminino que o país conquistasse “progresso material e moral”, segundo os moldes de “países mais adiantados em civilização”. Eles intencionavam “ver o Brasil a par dos países mais cultos do mundo”. No anúncio, se descrevia exatamente a forma de aprendizagem preconizada no período, a memorização e as sabatinas. Por outro lado, eles defendiam que os conhecimentos, depois de memorizados, deveriam ser aplicados “às circunstâncias ordinárias da vida” (JORNAL DO COMMERCIO, 6 de janeiro de 1869, ed. 6, segunda folha, p. 2).

No anúncio também se percebia a preocupação dos donos do colégio com as medidas preconizadas pelos médicos higienistas. O prédio escolar era “espaçoso e asseado”, “situado em lugar salubre, com jardim e arvoredo frutífero, alimentação variada, abundante e higiênica”. Os banhos eram diários, e a temperatura variava com o “temperamento” e estado de saúde das meninas, ou com a temperatura no dia. Cuidava-se especialmente do “alinho e moralidade”. Não se praticavam “castigos corporais e humilhantes”. Os professores eram habilitados legalmente e as inspetoras eram “delicadas e afáveis inspetoras” (JORNAL DO COMMERCIO, 6 de janeiro de 1869, ed. 6, segunda folha, p. 2).

Os diretores entendiam que a formação oferecida era humanitária, pois eles recebiam “filhas do rico”, mas também as ofertavam vagas gratuitas para as “filhas do pobre”, a fim de formar filhas, esposas e mães “felizes em todas posições que ocuparem na ordem social” (JORNAL DO COMMERCIO, 6 de janeiro de 1869, ed. 6, segunda folha, p. 2). De fato, foi publicado em 1864 um agradecimento a Rita de Cassia Mendes e José Manoel Garcia por terem disponibilizado no colégio vagas para “aprenderem gratuitamente as filhas das pensionistas da venerável congregação de Santa Thereza de Jesus e da Caixa Municipal de Beneficência” (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 12 de abril de 1864, ed. 100, p. 3)

O curso tinha como professores a própria diretora, Rita de Cássia Mendes, José Manoel Garcia, Carlos Maximiano Pimenta de Laet, Benjamim Constant Botelho de Magalhães, Leopoldina Amélia Goldschmidt para o ensino de piano, Mathias José Teixeira para a música vocal. José Manoel Garcia, Carlos de Laet, Mathias José Teixeira eram professores do Colégio Pedro II, destinada ao ensino secundário masculino, e Leopoldina Goldschmidt era casada com o professor de alemão da mesma instituição. O colégio teve sua existência pelo menos de 1863 a 1876 (LAEMMERT, 1863, p. 446; 1876, p. 641).

Segundo Haidar, o Colégio Rita de Cássia foi uma das poucas iniciativas existentes para oferecer uma formação mais completa, e precisou ser fechado por falta de alunas, ou pelo menos “reformular os cursos, adequando-os ao gosto geral”. Somando-se ao ensino secundário feminino, o colégio Rita de Cássia tinha um curso normal, assim como aulas gratuitas para adultos analfabetos, ambos à noite, e o último funcionando também nos domingos e dias santos de manhã (HAIDAR, 2008, p. 218 e 219).

No final da década de 1870 e início da de 1880 outros colégios tiveram melhor sorte, como o Progresso, de Miss Eleanor Leslie Hentz, que era considerado no início dos anos 1880 “um dos melhores estabelecimentos de ensino da cidade do Rio de Janeiro”. A instrução era completa, organizada com base no modelo americano, em curso primário de 1º e 2º grau, curso secundário e curso superior (HAIDAR, 2008, p.221 e 222), De acordo com Haidar, o colégio Progresso foi inspiração para a reforma do ensino público proposta por Rui Barbosa em 1882, por meio de seu contato com a diretora, e com autoridades do ensino público americano, por seu intermédio.

O curso noturno secundário feminino criado por José Manoel Garcia foi uma das iniciativas mais promissoras no século XIX. Inaugurado no final do ano de 1883, o curso funcionava no prédio do Externato do CPII, tinha duração de cinco anos e contava com as disciplinas:

português, italiano, francês, inglês, alemão, latim, matemáticas elementares, geografia, história geral, cosmografia, corografia do Brasil, história do Brasil, retórica e poética, história literária, literatura nacional, gramática histórica da língua portuguesa, filosofia racional e moral, ciências físicas e naturais, higiene, economia doméstica, legislação usual e pedagogia (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 129; HAIDAR, 2008, p. 222).

O ensino secundário público feminino começou a ser cogitado em 1882, constando do relatório do ministro Rodolfo Dantas à Assembleia Geral, que o recomendou, “a exemplo dos países civilizados” (HAIDAR, 2008, p. 223). Este e outros projetos foram esquecidos na

câmara, e nada foi instituído durante o império. No entanto, evidenciando mudanças de mentalidade ocorridas na década de 1880, o curso superior de medicina foi aberto a mulheres em 1881. Segundo Haidar, estas mudanças que começaram a acontecer timidamente na década de 1880 são reflexos do “movimento favorável ao aprimoramento da instrução da mulher” que começaram nos primeiros anos da década de 1870. Não representavam propriamente ideais de igualdade, limitavam-se a prover uma instrução que as assegurassem a “bem desempenhar sua missão natural de esposa, mãe e educadora dos filhos” (HAIDAR, 2008, p. 226).

A instrução secundária particular feminina desenvolvida nas últimas décadas do século XIX não visava preparar a mulher para os cursos superiores, mas se ligou ao incremento do magistério feminino, sobretudo no tocante à educação da infância (MARTINEZ, 1997, p. 20; HAIDAR, 2008, p. 226). O oferecimento por escolas particulares de disciplinas literárias e científicas, idiomas e atividades manuais podia ser acrescido a “uma cadeira de pedagogia, destinada a preparar para o magistério as alunas que o desejassem” (HAIDAR, 2008, p. 232).

1.8 A instrução e educação para o povo: a instrução pública primária

Com o incentivo legal à instrução pública primária, o número de estabelecimentos foi crescendo ao longo do século XIX, sobretudo no Rio de Janeiro, assim como o contingente de indivíduos letrados. Embora no Brasil, durante a década de 1870 houvesse apenas 19,8% de homens e 11,5% de mulheres alfabetizados (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 218), o aumento do número de escolas contribuiu para que, em 1890, “mais da metade da população da corte soubesse ler e escrever” (MARTINEZ, 1997, p. 123). O alto número de matrículas de meninos e meninas nas escolas públicas das freguesias mais populosas da cidade também refletia uma demanda por esse ensino. As matrículas femininas nas escolas aumentaram especialmente durante as décadas de 1870 e 1880, e simultaneamente, cresceu a sua participação no magistério público primário (SCHUELER, 2006/2007, p. 24).

Como visto, as escolas públicas recebiam em sua maioria “filhos dos pobres”, e isso era declarado em muitos relatos, incluindo os de Ministros do Império e Inspectores da Instrução Pública. Em contrapartida, as famílias dos jovens de classes mais abastadas foram buscando as escolas particulares, “em franco desenvolvimento entre as décadas de 1860 e 1890”, como alternativas à educação doméstica (SCHUELER, 2000, p. 52).

Segundo Pasche, faziam parte da clientela das escolas públicas os filhos e filhas de “pequenos comerciantes, ind[ígena]s, pescadores, protestantes, lavadeiras, brancos, órfãos, brasileiros, filhos do ‘ventre livre’ de mulheres escrav[izad]as (a partir de 1871), espíritas, ambulantes, pintores, estrangeiros, pretos” (PASCHE, 2014, p. 258; PASCHE; NASCIMENTO, 2014, p. 112). Na citação que Maria Celi Vasconcelos faz de Pires de Almeida, constata-se que negros frequentavam as escolas públicas:

As crianças das classes razoavelmente abastadas não vão à escola pública porque seus pais têm, mais ou menos, **o preconceito de cor** ou porque temem, e com razão, pela moralidade dos filhos, em contato com esta multidão de garotos cujos pais os enviam à escola apenas para se verem longe deles algumas horas (PIRES DE ALMEIDA, 2000, p. 90 apud VASCONCELOS, 2005, p. 25, grifos meus).

Estudos recentes vêm tematizando a presença dos negros nas escolas no século XIX. Ainda que seja relevante e obrigatório se levar em conta os escravizados nestas investigações, não se pode esquecer da enorme parcela da população formada por livres e libertos, e de sua participação nos processos de escolarização (VEIGA, 2008, p. 133). Ainda que as leis de 1837 e 1854 tenham proibido o ensino escolar para escravizados, não havia em 1854 a interdição ao caráter étnico, cultural, econômico ou social ao ingresso dos alunos livres nas escolas públicas e particulares (PASCHE, 2014, p. 233). E mesmo legalmente proibida, ocorreram possibilidades de alfabetização de escravizados, inclusive em escolas públicas e particulares (SCHUELER; TEIXEIRA, 2015, p. 89).

A população negra livre valorizava a instrução formal pela possibilidade de “mobilidade social no trabalho urbano”, assim como para afirmar sua condição de liberdade e conquistar condições melhores de inserção na sociedade. Muitos negros e pardos lutaram pela abolição da escravidão, por reformas sociais, e por maior acesso à instrução, durante os anos 1870 e 1880. Eles se destacaram no jornalismo, na docência pública e particular, em “sociedades e associações beneficentes, trabalhistas, abolicionistas e/ou republicanas”, e como será visto em meu trabalho, na música (SCHUELER; TEIXEIRA, 2015, p. 88 a 90).

Veiga considera que levar em conta a presença de negros e mestiços é importante para “problematizar o fracasso da escola pública como vetor de civilização e homogeneização cultural da população”, e sua recriação durante os anos iniciais da República como “escola de alunos brancos de ‘boa procedência’” (VEIGA, 2008, p. 133 e 134). A “má procedência” dos alunos, ligada a suas “cores e pobreza” eram considerados “elementos poderosos de desordem” pelos dirigentes. Estes eram problemas da instrução pública que foram apontados

juntamente com a falta de materiais e objetos escolares, da formação insuficiente dos professores, de métodos ultrapassados, e do pouco aproveitamento dos alunos (VEIGA, 2008, p. 140).

A instrução pública foi justamente destinada à sociedade mestiça, conforme mostra Cynthia Greive Veiga, realizada com o intuito de promover uma homogeneização cultural, de levar ao “outro”, no caso, os “pobres, negros e mestiços”, o “grupo inferior”, a civilização (VEIGA, 2008, p. 135 e 136). Para homogeneizar a população, apelou-se para a “desqualificação das práticas culturais” destes sujeitos (VEIGA, 2008, p. 137). E não havia apenas alunos negros e mestiços, como também “professores pardos e negros, além de pobres”¹² (PASCHE; NASCIMENTO, 2014, p. 102), bem como livres e libertos (SCHUELER; TEIXEIRA, 2015, p. 89). Aline Limeira cita um colégio particular na Freguesia do Sacramento, na corte, que funcionou de 1853 a 1873 com autorização da Inspetoria Geral da Instrução Pública, cujo professor, de nome Pretextato, se autodesignava “preto”, e seus alunos foram descritos como “pretos e pardos” (PASCHE; NASCIMENTO, 2014, p. 102).

Para Gondra e Limeira, estes indivíduos devem ter enfrentado muitas dificuldades decorrentes de sua cor, etnia, condição jurídica e social no processo de escolarização. Mas sua presença nos espaços escolares públicos ou particulares, formais ou informais, permitia que pudessem experimentar “relações sociais e culturais como professores ou alunos” (LIMEIRA; GONDRA, 2021, p. 139; PASCHE; NASCIMENTO, 2014, p. 102).

Em relação aos espaços escolares, por muito tempo as aulas eram alocadas nas residências dos próprios professores, ou em espaços improvisados, que só comportavam poucos alunos, sem que se fizessem maiores separações entre o privado e o público. Por isso, e por outras razões, podia-se localizar em discursos da década de 1840 “a preocupação com a criação de prédios escolares” (PASCHE, 2014, p. 216). Mas foi na década de 1870 que grandes prédios passaram a ser construídos especialmente para abrigar escolas públicas, como foi o caso das escolas de São Sebastião e a de São José, por exemplo.

Com uma estrutura luxuosa, à semelhança de palácios, estes prédios comportavam centenas de alunos, e não possuíam cômodos para os professores habitarem. As aulas eram separadas para meninos e meninas, mas aconteciam no mesmo edifício (SCHUELER, 2000,

¹² Luara dos Santos Silva, por exemplo, trouxe em sua tese de doutorado um estudo sobre professoras negras que atuaram no Rio de Janeiro entre 1870 e 1920 (SILVA, 2022).

p. 48). A fundação destes palácios escolares recebeu muitas críticas devido à grandiosidade de sua arquitetura e ao seu alto custo em proporção “aos fins a que se destinavam: a educação e instrução de crianças desvalidas e pobres” (SCHUELER, 2000, p. 50). Para o diretor do Colégio Pedro II, em 1876, estes palácios “eram prejudiciais aos alunos pobres, pois acostumavam-nos ao luxo que, mais tarde, a ‘vida dura’ lhes privaria”. Os “filhos dos pobres” deveriam ser alocados em ambientes “modestos”. A “beleza e o conforto das novas construções escolares” poderiam despertar neles “um olhar crítico”, e leva-los a refletir sobre o contraste entre estes grandes edifícios e “suas condições concretas de existência”. Pensamento crítico e reflexivo certamente não era um objetivo pedagógico dos reformistas conservadores (SCHUELER, 2000, p. 50).

Apesar das preocupações com a instrução da população livre, refletidas na obrigatoriedade e gratuidade do ensino, não foram geradas condições pelo Estado para que todos os indivíduos em idade escolar pudessem se matricular. Além da insuficiência de vagas nas escolas públicas e particulares subvencionadas, eram muitos os motivos que impediam os meninos e meninas de frequentarem as aulas. As famílias não tinham recursos para manter o estudo de seus filhos, eles não tinham vestimentas adequadas e precisavam ser empregados em atividades de subsistência para complementar a renda em suas casas (MARTINEZ, 1997, p. 36 e 37). A limitação do ensino à idade de 15 anos fazia com que meninos mais velhos precisassem recorrer aos cursos noturnos de adultos (PASCHE, 2014, p. 237).

Dentre outros motivos, existia o temor da ritualística e formalidade dos exames públicos anuais, bem como de seu “caráter hierárquico e constrangedor” (MARTINEZ, 1997, p. 161), os métodos utilizados eram entediantes e improdutivos por se basearem na memorização e em sabatinas. Os castigos físicos, mesmo proibidos, continuavam a ser praticados (VEIGA, 2008, p. 135 e 136; SCHUELER, 2000, p. 54 e 55; MARTINEZ, 1997, p. 44). Pela necessidade do trabalho infantil, após aprenderem conhecimentos em nível mínimo que propiciassem o desenvolvimento de atividades de comércio ou o aprendizado de ofícios, os pais retiravam seus filhos da escola (MARTINEZ, 1997, p. 162). Por outro lado, Alessandra Schueler sugere que estes alunos poderiam usar a escola, símbolo da cultura dominante, taticamente da forma que melhor lhes conviesse, como diria Certeau, aprendendo apenas o que lhes interessasse (MARTINEZ, 1997, p. 163; SCHUELER, 2000, p. 55).

Mulheres de camadas populares aprendiam desde muito jovens atividades cotidianas e domésticas, mas também o exercício de serviços ligados à agricultura e a ofícios urbanos. Desde os tempos da colônia, elas colaboravam para o sustento de suas famílias, ou eram as

únicas provedoras e administradoras de seus lares ou *fogos*. Nas cidades, as mulheres trabalhavam no “pequeno comércio”, como rendeiras, vendedoras ambulantes, quitandeiras, floristas, costureiras, doceiras; em atividades domésticas, como “criadas, lavadeiras, damas de companhia, amas de leite, copeiras”, como “cartomantes, dançarinas, cantoras”, “atrizes, prostitutas”; como preceptoras e professoras de escolas, colégios particulares e públicos, de música, de flores e objetos de decoração, de línguas estrangeiras; bem como atuavam na “imprensa e no mundo das letras” (MARTINEZ, 1997, p. 20; GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 202).

Quando conseguiam uma vaga, o letramento das meninas se dava em escolas públicas primárias, ou em colégios particulares subvencionados pelo Estado (HAIDAR, 2008, p. 211). Meninas órfãs e em estado de abandono também poderiam receber instrução elementar em asilos administrados pela Santa Casa de Misericórdia, sendo também preparadas para serviços domésticos e dotadas para se casarem. Estas órfãs trabalhavam com costura e lavagem de roupas (MARTINEZ, 1997, p. 20). Já as meninas escravizadas, em tese, estariam excluídas de qualquer possibilidade de ensino formal. Elas eram cuidadas e educadas por mulheres mais velhas, que as preparavam para as funções sociais que iriam desempenhar (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 202).

Os saberes que compunham a instrução primária pública foram oficialmente diferenciados por gênero com a lei geral do ensino em 1827. Esta diferenciação de saberes seguia tradições religiosas e morais e refletia uma visão hierarquizada da sociedade senhorial e conservadora (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 203). Além de conhecimentos reduzidos para o sexo feminino e o acréscimo de prendas para a economia doméstica, a diferenciação também ocorria na destinação de ambientes escolares separados, independentemente se públicos ou particulares (VILLELA, 2000, p. 108).

A presença do ensino feminino na lei demonstrava a preocupação das autoridades em começar a intervir de alguma forma no mundo privado, diminuindo práticas “inadequadas”. Com o auxílio das mestras públicas, ensinando a “ciência da casa” às mulheres de acordo com os interesses dos dirigentes, se abria um caminho para que o Estado entrasse no campo de ação dos chefes das Casas (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 54 e 55).

No regulamento de 1854, a instrução elementar de primeira classe seria a mesma para meninos e meninas, e para elas haveria aulas de bordados e costura. A instrução de segunda classe seria apenas para meninos, mas segundo Martinez, acabou não sendo implementada. A

maior diferenciação se dava pela inexistência da oferta de ensino secundário público para mulheres. No entanto, a rigor, homens e mulheres das classes populares teriam acesso aos mesmos conhecimentos, pois o ensino secundário tampouco era destinado a esses sujeitos.

O aprendizado de trabalhos de agulha e costura era uma característica marcante da educação feminina. Seu oferecimento nas escolas as preparava para exercer uma atividade remunerada. Inclusive houveram reclamações de que as escolas de meninos não apresentavam possibilidades de formação profissional como as equivalentes para meninas (MARTINEZ, 1997, p. 20). A costura e o bordado eram atividades que inclusive não exigiam domínio da leitura e escrita, como se pode ver neste anúncio de 1842: “Versos para lenços que podem ser marcados por quem, não sabendo ler, nem escrever, saiba unicamente o ponto da marca [...]” (JORNAL DO COMMERCIO, 31 de outubro de 1842, ed. 291, p. 4). Estes eram saberes poderiam gerar para as mulheres inclusive vagas como professoras em escolas, como se vê neste outro anúncio, do final da década de 1840: “Precisa-se de uma senhora para professora interna de coser, bordar e marcar de todas as qualidades, **ainda mesmo que não saiba ler**, para tomar conta das meninas no colégio Gama, rua de Matacavalos, ao sair da rua Nova do Conde” (JORNAL DO COMMERCIO, 16 de fevereiro de 1848, ed. 47, p. 3, grifos meus).

O bordado não tem sido uma prática muito estudada ou valorizada no percurso da história, nem mesmo hoje, nos estudos acadêmicos. De acordo com Juliana Padilha de Sousa, o bordado é “uma técnica de ornamentar superfícies com [...] diversos fios, através do uso de agulha, formando formas e desenhos tão complexos e de técnicas tão elaboradas quanto em qualquer outra modalidade artística, como por exemplo, a pintura” (SOUSA, 2019, p.16). Esta produção artística têxtil vem sendo considerada como uma “arte menor”, ou uma “arte aplicada”, um artesanato¹³, geralmente estando fora dos museus. Esta desvalorização de seu teor artístico não é puramente estilística, mas política e social, por ser considerada uma atividade feminina, doméstica, artesanal, “amadora”, não intelectual (SOUSA, 2019, p.15 e 17).

¹³ A separação entre arte e artesanato começou a ocorrer a partir da Renascença, e passou-se a categorizar a pintura, arquitetura e a escultura como Belas Artes, e Artes Aplicadas relacionadas a produções artísticas utilitárias, para o mundo cotidiano, onde o bordado estaria inserido. Nas Belas Artes, seria possível que o artista apresentasse um estilo próprio, individual, fruto de uma elaboração intelectual, de seu gênio criador (SOUSA, 2019, p. 26). As artes aplicadas, ou artesanato, segundo Ana Paula Simioni, “seriam produções coletivas nas quais não se fazia necessário o conhecimento do desenho, configurando trabalhos mais manuais do que intelectuais” (SIMIONI, 2007 apud SOUSA, 2019, p. 27).

Não só para aquelas das camadas pobres, mas para as mulheres de forma geral, a instrução recebida fornecia recursos que poderiam ser utilizados como fonte de renda, caso elas quisessem, ou precisassem. Além disso, os debates sobre a “ampliação dos direitos das mulheres” e da educação feminina foram também propostos por “professoras, escritoras, jornalistas e intelectuais”, desafiando os impedimentos colocados e os “discursos restritivos à atuação do sexo feminino na esfera pública” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 207).

1.9 A formação para o trabalho

O uso da mão de obra escrava como a base do modelo econômico brasileiro desde o período colonial influenciou de forma decisiva o que a sociedade pensava sobre aquisição de conhecimento e trabalho, sobretudo entre as classes mais abastadas. A classificação dos ofícios, por exemplo, levava em conta características que determinavam se seriam destinados a escravizados ou a homens livres. As ocupações que envolviam escravizados geralmente demandavam força física e uso das mãos. Logo, o aprendizado e o exercício do trabalho manual eram em geral desprezados por indivíduos livres, que desejavam se afastar o quanto fosse possível de sua prática para que não houvesse nenhuma dúvida sobre a sua condição jurídica e social (SANTOS, 2000, p. 205). Para indivíduos da *boa sociedade* estava destinado o aprendizado das artes liberais. O embate entre artes liberais e ofícios mecânicos no Brasil, num contexto de escravidão, foi inspirado em concepções da Antiguidade Grega, da Idade Média e da Igreja Católica.

Em Aristóteles, cuja filosofia atualizada por Tomás de Aquino formava a base das concepções medievais escolásticas, se separava *téchne* de *epistéme*. A *téchne* significava a “produção de algo”, enquanto que *epistéme* dizia respeito “à construção de um discurso racional demonstrativo com a finalidade de comunicar o conhecimento”. A *téchne* seria “sempre instrumental, o meio com o qual se atingia alguma coisa” (SILVA, 2014, p. 162). A religião católica imprimiu um aspecto negativo ao trabalho, associando-o à punição e ao sofrimento, como na passagem bíblica sobre o castigo pela “queda de Adão” (SILVA, 2014, p. 160). A etimologia do verbo trabalhar vem do latim vulgar *tripaliare*, ou “martirizar com o tripalium”. O *Tripalium* “era um instrumento de tortura, composto de três paus, [...] destinado a sujeitar bois e cavalos que não se deixavam ferrar”. Era associado a uma ideia de sofrimento, como ainda existe no “trabalho de parto” (NASCENTES, 1966, p. 740).

De acordo com concepções cristãs, as atividades excessivamente técnicas implicariam em “trabalho manual e contato imediato e degradante, senão servil, com a matéria”. Atividades monótonas eram consideradas na Idade Média como desprezíveis e inferiores, pois não necessitavam do “exercício nem da inteligência nem da escolha”, ainda que este não fosse um pensamento unificado (SILVA, 2014, p. 162).

A educação dos eclesiásticos e dos responsáveis pela administração pública ocorria no período medieval por meio das artes liberais. Estas se dividiam em *Trivium*, de natureza mais lógica e gramatical, e *Quadrivium*, predominantemente matemática. Compunha o *Trivium* a gramática, a retórica e a dialética, e o *Quadrivium* a aritmética, a geometria, a astronomia e a música, esta última em um sentido mais especulativo (SILVA, 2014, p. 160).

Já as artes mecânicas eram ciências aprendidas por aqueles que trabalhavam utilizando a força de seus corpos. As artes mecânicas eram sete, e dentre elas estava a *theatrica*, onde estavam incluídos executantes de flautas nos banquetes, segundo Ricardo Saint Victor (m. 1173). A discussão entre artes liberais e mecânicas provocou uma separação entre cabeça e mãos, intelecto e prática. No entanto, “não existe prática” sem ser precedida de “atividade intelectual, ainda que simples”. Ao separar cabeça e mãos, se separa o intelecto da ação humana (SILVA, 2014, p. 161).

Apesar da estigmatização do trabalho manual no Brasil, houve um pleno desenvolvimento de atividades profissionais exercidas por homens livres, desde o período colonial, cujo aprendizado estava ligado às corporações de ofícios (SANTOS, 2000, p. 206). Os primeiros oficiais mecânicos chegaram à colônia em meados do século XVI, vinculados à Companhia de Jesus (MARTINS, 2008, p. 29). Diferentemente dos escravizados, estes trabalhadores eram considerados artistas, artífices ou artesãos, e seu trabalho era visto como uma arte (MARTINS, 2008, p. 55). Os ofícios eram chamados de mecânicos, com exceção dos “pintores, escultores, engenheiros e ‘arquitetos’” (MARTINS, 2008, p. 33).

As corporações de ofício tiveram seu desenvolvimento ligado às irmandades religiosas, ainda que ambas pudessem existir separadamente. Na relação entre corporações e irmandades, valores religiosos e comerciais se misturavam e determinavam formas específicas de relações de produção e comércio. Era por meio destas associações que os trabalhadores se organizavam, estabeleciam solidariedades, laços de auxílio mútuo e se diferenciavam do “modelo de produção baseado na escravidão” (MARTINS, 2008, p. 39). Além disso, por meio destas associações estes sujeitos defendiam seus interesses frente às forças estatais e

eclesiásticas, ainda que suas atuações estivessem ligadas ao Estado e à Igreja (CARVALHO, 2008, p. 6).

O ingresso de escravizados nas corporações era impedido ou dificultado ao máximo pelas irmandades, com o apoio das câmaras municipais. Esta atitude refletia a incorporação do pensamento discriminatório pelos membros das corporações de ofício, que aprofundava “o caráter pejorativo” de certas ocupações e contribuía para o embranquecimento dos ofícios, com a reserva de determinadas atividades manuais por homens brancos e livres (SANTOS, 2000, p. 206). Além de distinções de caráter étnico, o julgamento de pessoas consideradas “imperitas” passava por distinções de gênero, uma vez que mulheres não podiam fazer parte das corporações (BATALHA, 1999, p. 65).

Ainda que escravizados pudessem aprender alguns ofícios e se tornarem oficiais, somente o homem livre poderia ascender na hierarquia até o grau de mestre (MARTINS, 2008, p. 48). Não havia também, segundo Medeiros Lima, uma “competição explícita” entre livres e escravizados, uma vez que muitos artesãos inclusive possuíam escravizados trabalhando para si, sendo mais atividades complementares do que concorrentes. Ainda assim, havia ofícios majoritariamente desempenhados por livres, e outros por escravizados (MARTINS, 2008, p. 53).

Quando unidas às irmandades, as corporações exibiam bandeiras que simbolizavam estarem sob a proteção de um santo patrono correspondente ao ofício específico praticado (CARVALHO, 2008, p. 6). As irmandades embandeiradas surgiram no Rio de Janeiro no século XVIII, e neste período havia seis bandeiras de ofícios: a do Patriarca São José, dos “pedreiros, carpinteiros e outros ofícios anexos”; a do Glorioso Mártir São Jorge, de “ferreiros, serralheiros e outros”, do Senhor Bom Homem, de alfaiates, do Glorioso Santo Elói, de ourives de ouro e prata; de São Crispim e São Crispiniano, de sapateiros. O exercício musical profissional era considerado um ofício aprendido em corporações, pois Monica Martins cita como a sexta irmandade embandeirada a da Gloriosa Virgem Mártir Santa Cecília, correspondente aos músicos (MARTINS, 2008, p. 31). As bandeiras eram importantes na organização das procissões e festividades públicas (MARTINS, 2008, p. 29).

Os artesãos consideravam muito importante o vínculo estabelecido com as irmandades, uma vez que suas práticas profissionais e sociais eram realizadas de acordo com os princípios cristãos. A religião modulava a forma de pensar, a vida social, econômica, política e o cotidiano dos indivíduos (MARTINS, 2008, p. 67 e 68). As irmandades

controlavam “o processo de formação dos artesãos, de produção e de comercialização das obras” (MARTINS, 2008, p. 31), mediavam as relações entre os irmãos, e entre eles e a sociedade (MARTINS, 2008, p. 39), defendiam os membros das corporações, os ofícios praticados, estabelecia uma moral e uma ética da profissão, controlavam a “perfeita execução do trabalho das oficinas” (MARTINS, 2008, p. 13), estabeleciam condições sobre a qualidade e o respeito ao comprador dos produtos. Os preços dos produtos eram marcados pelo costume, não pela demanda. A lógica não era a do lucro, mas sim do que seria preço “justo” e “adequado” (MARTINS, 2008, p. 43). O maior interesse era garantir a continuidade dos negócios (MARTINS, 2008, p. 21). Tudo era controlado pelas câmaras municipais (MARTINS, 2008, p. 31), mas ao mesmo tempo, as irmandades auxiliavam os irmãos em “casos de necessidade, realizando tarefas que não eram desempenhadas pelo Estado” (MARTINS, 2008, p. 40). As irmandades também ofereciam crédito aos trabalhadores das corporações.

As irmandades controlavam os mecanismos de acesso ao exercício profissional na cidade, “preservando os interesses próprios de cada um dos grupos étnicos ou profissionais por elas defendidos”. Dessa forma, irmandades de “alfaiates, pedreiros, carpinteiros e músicos”, por exemplo, “favoreciam seus associados quanto às vagas no mercado de trabalho, controlavam o ensino e o exercício profissional da categoria, enquanto a dos pretos e pardos livres se propunha a ajudar os irmãos escravos a conseguirem sua liberdade” (MARTINS, 2008, p. 36).

Em relação ao aprendizado nas corporações, os meninos eram encaminhados a um mestre por suas famílias para serem aprendizes, e passariam a servir a ele por toda a vida. Os artesãos aprendiam com seus mestres por meio da transmissão oral da “arte” e de um rígido processo pedagógico, que não passava apenas pela fabricação dos produtos, mas pela disciplina no trabalho (MARTINS, 2008, p. 21). O aprendizado durava quatro anos, e o exercício do ofício neste período não era remunerado (MARTINS, 2008, p. 83). Ao contrário, a própria família poderia dar uma “espécie de mensalidade” ao mestre ao longo destes anos. Depois disso o aprendiz passaria por uma avaliação para obter uma Carta de Exame que o habilitava a exercer o ofício. Cada mestre só poderia ter quatro aprendizes (MARTINS, 2008, p. 33).

As oficinas eram muitas vezes desenvolvidas em ambiente doméstico, ou quando em estabelecimento próprio estavam vinculadas a uma loja (MARTINS, 2008, p. 55). As condições das oficinas poderiam oferecer um ambiente “altamente socializante” e familiar,

onde o aprendiz acessaria com maior facilidade os “segredos do ofício”, gerando uma “convivência pessoal, familiar e profissional” (MARTINS, 2008, p. 89).

Os próprios mestres, no século XVIII, se tornavam comerciantes, quando “adquiriam autorização para abrir lojas ou vender suas obras nas ruas” (MARTINS, 2008, p. 14). Era difícil diferenciar no Rio de Janeiro quem era varejista e quem era oficial artesão, pois ambos precisavam de carta de exame e autorização para a abertura de lojas (MARTINS, 2008, p. 49).

Após a revogação em 1808 do alvará de 1785 que proibia fábricas e manufaturas no Brasil, foram surgindo muitos estabelecimentos industriais, “inclusive sob incentivo do próprio governo” (MARTINS, 2008, p. 42). A primeira destas iniciativas foi o Colégio das Fábricas, criado em 1809 por D. João VI no Rio de Janeiro. Esta instituição serviria para abrigar os órfãos que vieram “na frota que transportou a família real e sua comitiva para o Brasil” (SANTOS, 2000, p. 208). De acordo com o decreto de 31 de outubro de 1811 citado por Dilma Cabral em texto publicado no site do Arquivo Nacional, a criação da instituição teve por objetivo “socorrer à subsistência e educação de alguns artistas e aprendizes vindos de Portugal” (BRASIL, 1890, p. 131 apud CABRAL, 2011, s.p.).

De acordo com o decreto de 23 de março de 1809, os ofícios mecânicos seriam aprendidos com

mestre da oficina de tecidos do largo de sedas e algodão; mestre da oficina de galões e fitas; mestre da oficina da estamparia de chitas e cartas de jogar; mestre da tinturaria; mestre da abrição; mestre da oficina de torneiro; mestre de serralheiro e ferreiro; mestre de carpinteiro e marceneiro; mestre dos bordadores; [...] professor de desenho e arquitetura civil e **professor de música** (CABRAL, 2011, s.p., grifos meus).

O Colégio das Fábricas era formado por “dez unidades dispersas por várias ruas do Rio de Janeiro”. No entanto, o empreendimento não foi bem sucedido, pois os produtos entravam em concorrência com aqueles que passaram a vir da Inglaterra a partir de 1810, devido à abertura dos portos, assim como o maior desenvolvimento da agricultura, em detrimento da atividade manufatureira. Suas atividades se encerraram em 1812. No entanto, os estabelecimentos de ensino profissional que surgiram no país tiveram como referência o Colégio das Fábricas (SANTOS, 2000, p. 208). Assim como os estabelecimentos ligados ao Colégio das Fábricas, a maioria das oficinas criadas a partir de 1808 eram independentes, diferentemente do “artesanato gremial ou corporativo, implantado na cidade do Rio de Janeiro, segundo as tradições portuguesas, desde pelo menos o século XVII” (MARTINS, 2008, p. 42).

Além da concorrência entre os produtos que chegavam e aqueles produzidos pelos artesãos nacionais devido à abertura dos portos, anos depois, no período da independência, as ideias liberais de Adam Smith chegaram ao Brasil. Smith defendia o salário, o lucro, preços mais baixos gerados pela livre concorrência, e a desvinculação dos aprendizes a seus mestres. Para Smith, o aprendiz ficaria desestimulado por não receber salário durante a aprendizagem (MARTINS, 2008, p. 101 e 102). Além disso, os mestres de ofício, embora defendessem os interesses dos artífices, monopolizavam o mercado e controlavam a mão de obra. Ao contrário do que o liberalismo defendia, a ação do Estado era fundamental na aprovação dos regulamentos das corporações (MARTINS, 2008, p. 103). William Playfair foi um crítico de Adam Smith, e defendia que os mestres, por exercerem certo controle sobre os jovens aprendizes, eram uma “fonte de ‘boa conduta moral’” para eles. Sendo assim, a extinção das corporações poderia gerar uma “deterioração da ordem moral da sociedade” (MARTINS, 2008, p. 105).

José Silva Lisboa trouxe para o país as ideias dos economistas europeus, principalmente Adam Smith, adequando-as à realidade brasileira. Ele defendia a liberdade do comércio e a introdução de fábricas para promover o crescimento econômico do país (MARTINS, 2008, p. 116). A forte influência do pensamento liberal entre os grupos políticos durante o processo de independência foi determinante para as críticas contra as corporações de ofício no Brasil (MARTINS, 2008, p. 118). Apesar de ter sido um importante responsável pela disseminação das ideias liberais, Silva Lisboa defendeu na Assembleia Constituinte a manutenção das corporações devido às oportunidades de formação, aprendizado e disciplina de trabalhadores oriundos de famílias pobres por elas geradas. Silva Lisboa citou William Playfair, ressaltando a importância da moralização dos aprendizes, por meio da “subordinação” aos mestres, da “reverência ao superior”, em detrimento da preocupação exclusiva com o baixo valor das mercadorias. Para ele, um pouco de restrição da liberdade do comércio poderia ser justificada pelo “bem social”, pelo serviço à coletividade (MARTINS, 2008, p. 122 e 123).

As ideias de Silva Lisboa não foram acatadas. Além disso, os grandes comerciantes do Rio de Janeiro tinham interesse em “controlar o comércio e o crédito” (CARVALHO, 2008, p. 6). A Constituição de 1824 extinguiu as corporações de ofício. Após isso, as sociedades mutualistas que foram surgindo na década de 1830 e proliferaram no Segundo Reinado mantiveram certas características relacionadas à organização do trabalho das corporações (MARTINS, 2008, p. 16). A proliferação de associações mutualistas, de caráter secular,

preencheu a lacuna deixada pelas irmandades “na esfera da ação social de proteção e seguridade”, e de certa forma reconstruiu as solidariedades que antes ocorriam nas corporações de ofício (MARTINS, 2008, p. 163).

As irmandades continuaram a existir, mas deixaram de exercer influência econômica pois se desvincularam das corporações de ofícios. Elas perderam a função de fornecer financiamentos aos artífices, devido à ascensão de grandes negociantes neste mercado. No entanto, permaneceram as “práticas pedagógicas relacionadas à mestrança”, assim como o aprendizado que ocorria nas relações de trabalho, e o mestre manteve seu status nos ofícios e no meio artesanal. Os mestres, aprendizes e oficiais, ainda que fora das corporações, continuaram a ser bastante “requisitados nas manufaturas e fábricas do Rio de Janeiro, pelo menos até a década de 1840” (MARTINS, 2008, p. 145 e 146). No lugar das irmandades, a Casa da Inspeção passou a exercer o controle do aprendizado e da produção, o exame dos mestres e a concessão das cartas, necessárias para o “exercício do ofício” e a “abertura de lojas” (MARTINS, 2008, p. 150).

Claudio Batalha também observou elementos de continuidade entre as corporações de ofício e as sociedades mutualistas que começaram a se formar na segunda metade da década de 1830 (BATALHA, 1999, p. 49). Os esforços principais destas sociedades eram dirigidos para a “qualificação profissional”, equivalendo a um “sistema de controle sobre o mercado de trabalho a exemplo daquele exercido no passado pelas corporações de ofício”. Além disso, havia a “defesa profissional através de propostas de controle e proteção do mercado contra a concorrência”, sobretudo estrangeira. Uma característica importante era a diminuição “do peso da religião no discurso e nas práticas coletivas dos artesãos” (BATALHA, 1999, p. 50). Para Batalha, a principal função das sociedades mutualistas era a “defesa profissional”, sendo o socorro aos associados mais uma “justificativa para a sua existência” (BATALHA, 1999, p. 53).

Claudio Batalha levantou a criação de 46 sociedades de trabalhadores no Rio de Janeiro entre 1835 e 1899, dentre montepios, cooperativas, e sociedades beneficentes, mutualistas, educativas e culturais. Dentre outras funções, a assistência mútua era a principal característica, estando presente em 64% das associações (BATALHA, 1999, p. 57). Com base em um levantamento realizado por Joaquim da Silva Mello Guimarães em 1877 e 1878, as sociedades reuniam “artistas, operários ou trabalhadores assalariados” (BATALHA, 1999, p. 59). As associações cobravam joias de entrada, com diferentes valores de acordo geralmente com faixa etária, e mensalidades. Os serviços “mínimos” oferecidos eram de “auxílio funeral;

pensão para a família no caso de falecimento; e pensão por invalidez”. Algumas prestavam socorro por idade, mas apenas nos casos em que esta impedisse o exercício do ofício. Elas também poderiam oferecer auxílio em caso de doença, e em menor número, auxílio em caso de prisão. Os valores dos auxílios variavam de sociedade para sociedade (BATALHA, 1999, p. 60). Os valores diferenciados pagos em relação aos funerais, por exemplo, em vista de mensalidades geralmente de valores similares em diversas sociedades, poderiam indicar status igualmente diferentes atribuídos aos ofícios (BATALHA, 1999, p. 61).

Dentro de uma sociedade escravista, estes trabalhadores livres concorriam com escravizados de ganho, ainda que muitas vezes estes estivessem a serviço de artesão qualificados, e trabalhassem nas oficinas (BATALHA, 1999, p. 62). Esta realidade se modificou a partir da segunda metade do século XIX, pois a escravidão urbana e os escravizados de ganho diminuíram numericamente, e aumentou-se principalmente a partir da década de 1870 o número de sociedades mutualistas operárias, bem como o número de trabalhadores livres (BATALHA, 1999, p. 63). Estas sociedades só permitiam trabalhadores livres, mas não faziam distinção em relação a libertos (BATALHA, 1999, p. 64). As mulheres estavam ausentes na maioria dos ofícios e das associações. Ainda que em alguns ofícios contassem com a presença de mulheres, elas “raramente tinham oportunidade de filiação às sociedades mutualistas, como sócias de pleno direito” (BATALHA, 1999, p. 65).

As discussões sobre o fim da escravidão passavam pela consideração de que ela representava um obstáculo às tentativas empreendidas para valorização e “nobilitação” do trabalho, uma vez que o escravismo “reforçava a desqualificação do trabalho manual na cultura dominante brasileira”. A nobilitação do trabalho era a tônica nos discursos empreendidos por sócios destas associações mutualistas, pois ainda que os artesãos tivessem algumas posses, eram geralmente socialmente desqualificados por serem trabalhadores manuais (BATALHA, 1999, p. 65).

Segundo Binder e Castagna, no período colonial os jesuítas ensinavam em Escolas de Ler, Escrever e Cantar. Também havia os mestres de solfa, que ensinavam nos Seminários, os mestres de capela, nas matrizes e catedrais, e os mestres de música independentes, que recebiam discípulos, e estes exerciam atividades musicais em troca da formação, assim como os mestres de ofícios. Eles explicam que o aprendizado da música especulativa, de caráter teórico, como ocorria na Europa desde a Idade Média, sendo parte do *Quadrivium*, ocorria no Brasil nas catedrais. Já a música prática seria “destinada ao canto e execução instrumental” (BINDER; CASTAGNA, 1996, s.p.). No século XIX, a música era aprendida no Brasil tal

qual no XVIII, e continuava associada aos ofícios manuais. Seu ensino ocorria em “regimentos militares”, com os “mestres de banda” ou em grupos musicais que atuavam nas sés e catedrais (GARCIA, 2022, p. 73; AMORIM, 2017, p. 44 e 47; CARDOSO, 2008, p. 126).

A música praticada nestes locais tinha “caráter utilitário” e “funções específicas”. No Seminário de São Joaquim, por exemplo, órfãos eram preparados para atuarem em serviços eclesiásticos, e o cantochão era parte da formação, associado ao latim. Estes meninos podiam atuar de forma efetiva em coros nas igrejas (GARCIA, 2022, p. 73). Além das bandas militares e coros eclesiásticos, se podia estudar como aprendiz de mestres particulares, sendo iniciado profissionalmente por eles “em seus conjuntos musicais”, onde se “aprendia fazendo”, isto é, com a prática. Este recurso, tal qual outras em áreas, garantia a manutenção de mão de obra para bandas e orquestras. No caso do curso do Padre José Mauricio Nunes Garcia, as aulas ocorriam em sua residência, e o ensino teórico era associado à prática instrumental e vocal na Sé, onde o Padre José Mauricio exercia a função de Mestre de Capela. Estes alunos se tornavam profissionais e atuavam “como cantores e instrumentistas na Capela Real”. Um de seus alunos foi Francisco Manoel da Silva (GARCIA, 2022, p. 74). É preciso lembrar que os ofícios eram destinados a pessoas de camadas pobres.

Durante o século XIX, ao aprendizado de ofícios foi sendo pouco a pouco somado o ensino de “primeiras letras”, em uma perspectiva assistencialista (SANTOS, 2000, p. 208). A oferta conjunta de saberes elementares e ofícios manuais, para preencher postos nas “manufaturas, indústria, comércio e afins” foi uma fórmula difundida na Europa ocidental e nas Américas, e é usada até hoje para incluir crianças e jovens pobres na sociedade (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 107 e 108). Para os dirigentes nas primeiras décadas do século XIX, era necessário associar a instrução ao trabalho, para se eliminar a indigência (MATTOS, 1987, p. 263). Esta estratégia era utilizada para evitar “os perigos representados pela população posta à margem”, e ao mesmo tempo preenche uma demanda de mão de obra minimamente “capacitada e disciplinada”, além de “farta e barata” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 108).

As sociedades e corporações profissionais de auxílio mútuo tinham a função de assistir e defender os interesses e necessidades dos seus associados, mas também poderiam promover ações “religiosas, pedagógicas, assistenciais, filantrópicas, beneficentes, culturais ou científicas” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 68). Iniciativas culturais, filantrópicas e culturais se dirigiam à população em geral, mas também em específico à “chamada infância

pobre e desvalida e os adultos trabalhadores” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 63). Autoridades e filantropos criaram asilos para assistência social, mas também para “controle social”, uma vez que serviria para disciplinar uma população considerada “arruaceira, capoeira e delinquente”. A educação profissional ajudava a assistir e controlar o “mundo da desordem” e tornaria os indivíduos “úteis a si e a sua pátria” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 108; MARTINEZ, 1997, p. 10). Ao mesmo tempo, os operários não deveriam se ocupar de estudos científicos, e sua instrução deveria ser “mínima, elementar” (GONDRA, 2018, p. 118).

O perigo da pobreza estava na mente dos dirigentes, nos discursos proferidos e nas leis publicadas. O presidente da província do Rio de Janeiro, em 1841, dizia que “era necessário converter aptidão de ébrios e mendigos, vadios, arruadores e turbulentos, jogadores de profissão, órfãos desvalidos, filhos sem pai, moços sem ofícios, donzelas sem amparo, tidos como parasitas da árvore social, em trabalho, que é riqueza” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 115). Segundo fala de João Caldas Viana em 1844, se deveria habilitar os “filhos de pais pobres” em ofícios mecânicos, para se “garantir um futuro à nossa população indigente, dar-lhes o hábito do trabalho, costumes e um emprego, tornando-os assim cidadãos úteis e pacíficos indivíduos”, pois do contrário, movidos por suas necessidades, teriam “naturalmente se teriam engolfado no pejo dos vícios e do crime”. Aureliano de Souza Coutinho também defendia em 1846 a admissão de “meninos órfãos ou filhos pobres nas obras públicas da província, a fim de aprenderem os ofícios mecânicos que possam ser ensinados nas ditas obras” (MATTOS, 1987, p. 264).

A partir da década de 1820, os estabelecimentos militares e da Marinha foram os primeiros a usar como artífices “menores órfãos, pobres ou desvalidos”, encaminhados por juízes ou pela Santa Casa de Misericórdia (CUNHA, 2000, p. 112; SANTOS, 2000, p. 207). Ao completar 7 anos, estes meninos passavam a aprender ofícios sob o regime de soldada, tendo a partir deste momento, assim como os escravizados, decretado o fim de sua infância (SCHUELER, 2000, p. 41). No Arsenal da Guerra, organizado pelo decreto de 21 de fevereiro de 1832, meninos de 8 a 12 anos, “necessariamente, órfãos, indigentes, expostos da Santa Casa de Misericórdia ou filhos de pais reconhecidamente pobres” aprendiam um ofício, desenho, e primeiras letras pelo ensino mútuo. No fim da aprendizagem, com 21, eles recebiam um certificado e podiam ser contratados como operários efetivos, “passando a receber soldo”. A rotina diária era rigidamente controlada e usavam-se práticas religiosas para disciplinar os alunos (CUNHA, 2000, p. 110; GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 98).

As companhias de aprendizes dos Arsenais da Marinha foram regulamentadas em 1857. Além do professor de primeiras letras, havia quatro mestres de ofícios: carpinteiro, carapina, calafate e ferreiro. Os aprendizes eram admitidos com idade de 7 a 12 anos, e deveriam ser brasileiros natos, e “de constituição robusta”. Eles deviam ser “órfãos, ou desvalidos remetidos pelas autoridades competentes”, ou ainda “filhos das pessoas que por sua pobreza não tiveram meios de os alimentar e educar”. Após terminada a aprendizagem, com 16 anos, eles deveriam servir por 10 anos, recebendo “jornais e gratificações” (CUNHA, 2000, p. 112).

Os institutos especiais para a educação de meninos com deficiências também associavam instrução elementar ao ensino de ofícios. O primeiro a ser criado foi o Imperial Instituto dos Meninos Cegos, com o decreto n.1.428 de 12 de setembro de 1854. Aos alunos era oferecida “instrução primária, educação moral e religiosa, ensino de música, ensino de alguns ramos da instrução secundária e ofícios fabris”, com o método Braille, assim como era adotado no instituto similar de Paris (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 100). Os ofícios eram “tipografia (em Braille), encadernação, fabricação de vassouras, espanadores e escovas, empalhação de móveis, afinação de pianos” (CUNHA, 2000, p. 117). O curso durava oito anos e podia ser prorrogado por mais dois anos. Poderiam ser atendidos até 30 alunos, e 10 deles poderiam ser gratuitos, “desde que reconhecidamente pobres”. Além disso, aos alunos pobres seria dado “sustento, vestuário e curativo” pelo governo (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 100). O instituto também recebia meninas, embora não tivessem sido contratadas inspetoras ou camareiras (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 101).

O estado também subvencionou o Instituto de Surdos. A iniciativa foi particular, do francês Hernest Huet e sua esposa (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 103). Depois de dez anos de subvenção, o Instituto de Surdos Mudos se tornou uma instituição pública oficial, por meio do regulamento provisório de 19 de dezembro de 1867, mas só era gratuita para os alunos “comprovadamente pobres, até o limite de 16”. Eram admitidos alunos dos dois sexos. O curso duraria cinco anos, com possibilidade de prorrogação, e a idade de ingresso era de 9 a 16 anos (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 105). Os seus alunos aprendiam, além da instrução básica, “sapataria, encadernação, pautação e douração” (CUNHA, 2000, p. 118). Nos dois institutos, assim como nos arsenais observa-se a ideia de “educação oferecida à população pobre”, baseada em uma instrução elementar associada a ofícios manuais, “suficientes para assegurar existência decente e ordem civilizada”, discurso insistentemente

reiterado pelos “homens ilustrados do império brasileiro” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 107).

Na segunda metade do século XIX, ocorreu um aumento da produção manufatureira, e com isso aumentaram as iniciativas promovidas por sociedades civis para amparar órfãos por meio da organização do ensino de artes e ofícios (CUNHA, 2000, p. 121). Os sócios, membros da burocracia do Estado, nobres, comerciantes e fazendeiros, sustentavam estas sociedades com o pagamento de quotas e doações. Ao longo do tempo, o poder público poderia arcar com parcelas de recursos (CUNHA, 2000, p. 122; SANTOS, 2000, p. 209). Estas agremiações podiam ser leigas ou religiosas, e criaram “escolas primárias e profissionais, cursos noturnos para trabalhadores, asilos e educandários para a infância pobre”. O auxílio do Governo poderia ser por meio de subvenções, mas também de concessões de espaços físicos, como, por exemplo, as casas alugadas ou a doação de materiais, livros e objetos escolares (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 78). Algumas sociedades organizadas na corte foram a “Associação Municipal Protetora da Infância Desvalida, a Sociedade Propagadora da Instrução pelas Classes Operárias da Lagoa, a Associação Protetora da Infância Desamparada, o externato da Irmandade do Divino Espírito Santo da Lapa” (PASCHE; NASCIMENTO, 2014, p. 105).

A Imperial Sociedade Amante da Instrução foi criada em 1829 com o nome de Sociedade Jovial Instrutiva e regulamentada em 1831. Ela oferecia instrução elementar e formação profissional para alunos pobres. Seus sócios pertenciam a setores letrados, e o oferecimento de aulas gratuitas era realizado por professores voluntários. O Imperador era patrono da sociedade, e com isso ela passou a receber subsídios e proteção. Os alunos recebiam aulas de “primeiras letras, francês, música e arte tipográfica”, assim como “educação agrícola”. Os recursos provinham das mensalidades dos sócios, e também de doações. A ordem beneditina doou uma casa para a aula dos meninos, e as carmelitas também para as aulas femininas. Além dos subsídios do governo, eram autorizadas loterias para arrecadação de recursos. As meninas pobres ingressaram nos cursos em 1846, quando o Colégio das Órfãs foi criado, e aprendiam “primeiras letras e costura simples” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 71). Como será visto, esta sociedade terá ligação com o ensino feminino no Conservatório de Música, pois as primeiras aulas seriam dadas no colégio das órfãs. E as próprias meninas que frequentavam o colégio seriam também alunas do Conservatório.

A Sociedade Propagadora de Belas Artes foi organizada em 23 de novembro de 1856 por iniciativa do coronel Francisco Joaquim Bethencourt, e mais 99 sócios. Bethencourt da Silva foi aluno do Seminário São José e ingressou na aula de arquitetura da Academia de Belas Artes em 1845 (OLIVEIRA, 2019, p. 26), cadeira da qual também se tornou professor (CUNHA, 2000, p. 122). Por ser arquiteto da Casa Imperial ele recebeu apoio total do Imperador, que inclusive assistia a algumas aulas e participava de solenidades (OLIVEIRA, 2019, p. 27). Os membros desta sociedade pertenciam às “classes dominantes, muitos deles altos funcionários governamentais ou parlamentares”. Dentre os mecenas estavam barões, condes e viscondes, comendadores e doutores, coronéis e almirantes (CUNHA, 2000, p. 123).

Esta sociedade administrou o primeiro Liceu de Artes e Ofícios, inaugurado em 1858 para o estudo das Belas Artes e sua aplicação nos ofícios e indústrias (SANTOS, 2000, p. 209; CUNHA, 2000, p. 122). Além das quotas pagas pelos sócios e doações, eram divulgadas campanhas na imprensa para a manutenção do Liceu. Mas o que mais substancialmente o sustentava eram os subsídios do governo, embora não fossem constantes. Para Cunha, “parece que o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro era um projeto educativo não completamente assumido pelo Estado”. Ainda assim, seus benfeitores continuavam contribuindo com doações, e com “sua própria força de trabalho”. Todos os professores lecionavam gratuitamente (CUNHA, 2000, p. 123). Para depender de menos subsídios governamentais, Felix Ferreira propôs que se explorasse o trabalho infantil, que aumentaria o lucro, assim como quantidade de trabalhadores adultos qualificados no futuro (CUNHA, 2000, p. 163). O liceu sofreu por anos sem ter um prédio próprio e pela falta de recursos para implementar as oficinas onde se realizariam aulas práticas (OLIVEIRA, 2019, p. 30).

O alvo do Liceu de Artes e Ofícios era a classe operária e o intuito era instruir nas técnicas das artes, dos ofícios e das indústrias. O curso era gratuito para os filhos dos sócios e para indivíduos livres ou libertos, sendo vedado aos escravizados (SANTOS, 2000, p. 209 e 210; CUNHA, 2000, p. 124). As aulas eram noturnas, para facilitar o acesso de trabalhadores jovens e adultos. Havia alunos efetivos e amadores, e as matérias estavam divididas em ciências aplicadas e artes (CUNHA, 2000, p. 124; GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 73). Na seção de artes além do aprendizado de desenhos de diversos tipos, de escultura, gravura e pintura, havia aulas de música. Além dessas, havia aulas complementares, com ensino de língua estrangeira e portuguesa, humanidades, como história, legislação, filosofia, e ensino comercial. As cadeiras existentes pareciam exigir certo grau de instrução, e formariam um trabalhador de nível mais alto (OLIVEIRA, 2019, p. 30). Além de formar profissionais, a

instituição visava moldar o “cidadão esperado”, moralizando-o com base em normas comportamentais, preparando o trabalhador com técnicas, condutas e valores para o mercado aos moldes “capitalistas e civilizatórios”, que exigia “obediência e produção” (OLIVEIRA, 2019, p. 32).

Ainda que a “missão civilizatória” e a “formação para o mercado de trabalho”, a “formação para uma cidadania restringida e o controle social” fossem os objetivos de seus criadores, Costa observa que é preciso ter em mente as “apropriações pelos diferentes sujeitos sociais” e os “resultados produzidos”. Para os sócios beneméritos, o liceu gerava “status, reconhecimento social” e a possibilidade de “intervenção na vida pública”. Para os estudantes, era via de “ascensão social”. Ao mesmo tempo, a cultura popular era desvalorizada, e o trabalho manual e intelectual eram separados e hierarquizados (COSTA, 2007, p. 49-50 apud GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 74).

Oliveira faz uma observação, e é como ela que encaro o trabalho que estou desenvolvendo sobre o Conservatório de música:

Não cabe a este trabalho, olhar do atual momento que vivemos, com uma visão anacrônica para a história e deliberar sobre o quão conservador poderia ser o currículo do Lyceo. Apesar de carregar em todo seu processo de criação vestígios de uma sociedade machista, racista, classista e segregadora, a instituição é produto de seu tempo histórico e o objetivo desse trabalho debruça-se em compreender os processos educacionais que permearam a história do surgimento do Lyceo e as mudanças que a instituição sofreu ao abrir suas portas para o ensino das meninas (OLIVEIRA, 2019, p. 32).

As mulheres foram admitidas em 11 de outubro de 1881 no Liceu, no curso noturno de Belas-Artes. Foi organizada na ocasião a publicação *Polyanthéa comemorativa*, uma série de homenagens envolvendo homens e mulheres, contendo depoimentos em textos, frases ou poemas, “sobre a importância, a extensão e os limites da instrução profissional e da educação femininas” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 74; OLIVEIRA, 2019, p. 33). O Liceu foi uma das primeiras instituições formais de educação secundária e profissionalizante feminina, além das Escolas Normais. Os cursos oferecidos eram música, desenho e português (OLIVEIRA, 2019, p. 42).

Nas décadas de 1870 e 1880, no contexto da “emancipação gradual da escravidão”, a educação das crianças e adultos das camadas populares continuou fazendo parte dos projetos de reforma dos dirigentes de Estado e de outros setores da sociedade, inclusive presente nas “falas do trono” do Imperador (MARTINEZ, 1997, p. 27). Mas nesse momento, ela iria incluir especificamente os “ingênuos”, isto é, os filhos das escravizadas, que a partir da lei de

28 de setembro de 1871 eram considerados livres (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 75). Era necessário educar, disciplinar, moralizar, higienizar e civilizar a população egressa do cativeiro, livre e pobre, para “verem o trabalho como um dever”, para “aceitarem as relações capitalistas de produção” na reorganização e reordenamento desse trabalho (CUNHA, 2000, p. 145; p. 154). Pela lei, “as crianças libertas deveriam ser educadas pelos senhores de suas mães até a idade de 8 anos”. Após este período, elas poderiam ser entregues ao Estado para que este lhes enviasse a instituições de “educação primária e aprendizagem de ofícios”. Se continuassem na casa dos senhores, deveriam lhes prestar serviços até os 21 anos de idade (MARTINEZ, 1997, p. 28).

O movimento liberal reformista do período e a conjuntura política e social se traduziram em preocupações com a “implementação de indústrias e oficinas”, a oferta de “ensino primário gratuito e obrigatório à população”, a “eleição direta ou até mesmo o sufrágio universal”, e a “pequena propriedade agrícola” (MARTINEZ, 1997, p. 27). Dentre as correntes teóricas de pensamento nos anos 1870 estavam o “evolucionismo, positivismo, cientificismo, republicanismo”, fazendo parte das propostas de mudanças sociais dos reformistas (MARTINEZ, 1997, p. 32).

Neste período, se difundiram ideias de associar o ensino primário das crianças ingênuas ao agrícola, a fim de “suprir as fazendas com mão-de-obra” (MARTINEZ, 1997, p. 73 e 74). Dessa forma, a mão-de-obra descendente dos africanos permaneceria na lavoura, mas passando do domínio senhorial para o estatal (MARTINEZ, 1997, p. 77). Filhos de escravizados após a lei do ventre livre receberam sua escola profissional, a Escola Mista da Imperial Quinta da Boa Vista. Além do oferecimento de diversas oficinas, ensinava-se carpintaria, torno de metais e madeira, ferraria e serralheria, funilaria” (CUNHA, 2000, p. 118).

Outra iniciativa foi a criação da escola noturna de instrução primária para adultos, que teria como principal função a moralização de homens, tornando-os obedientes aos deveres impostos a eles pela sociedade (CUNHA, 2000, p. 137). Esta escola foi instituída em 1866, não tendo obtido sucesso na época, e em 1871 foi reinaugurada. Sua previsão era atender 120 alunos, mas recebeu 390 matrículas no primeiro ano (CUNHA, 2000, p. 137 e 138).

A associação da instrução primária com a profissional era um meio muito importante para as famílias pobres, pois o trabalho infantil era extremamente necessário como acréscimo de renda. Por este mesmo motivo, as escolas eram pouco frequentadas, pois os meninos

pobres não poderiam dedicar-se por anos ao estudo (MARTINEZ, 1997, p. 51). As crianças e jovens “populares, escravas, livres nacionais ou estrangeiras” estavam nas ruas, trabalhando como “‘moleques de recado’, vendedores ambulantes, criados e aprendizes”. Eles também eram presos por crimes de “vadiagem, crimes de roubo, furto, desordens, agressões físicas, injúrias e de capoeiragem” (MARTINEZ, 1997, p. 30).

Desde o Regulamento da Instrução Primária e Secundária de 1854 previa-se que os meninos indigentes menores de 12 anos que fossem encontrados “vagando pelas ruas” em estado de pobreza, vivendo em mendicância, e que não estivessem com roupas adequadas para frequentar as escolas, deveriam ser recolhidos em asilos criados pelo governo para esta finalidade. Até que fossem criados, os meninos seriam entregues aos párocos ou coadjutores, ou aos professores dos distritos, e o inspetor geral providenciaria o suprimento dos meninos com a aprovação do governo. Após receberem a instrução primária, eles seriam “enviados para as companhias de aprendizes dos arsenais ou de imperiais marinheiros, ou para as oficinas pública ou particulares”, sob fiscalização do juiz de órfãos. Aos meninos que se distinguissem, mostrando-se capazes de seguir em “estudos superiores” seria dado o “destino que parecer mais apropriado a sua inteligência e aptidão” (CUNHA, 2000, p. 115; MARTINEZ, 1997, p. 18).

O Asilo dos Meninos Desvalidos foi a primeira instituição criada com a finalidade de recolher os meninos de que se tratava o regulamento de 1854, mas isso só ocorreu em 1875 (CUNHA, 2000, p. 161). Os meninos entravam no Asilo com 6 a 12 anos, e não eram aceitos aqueles com “defeitos físicos que impedissem o estudo ou a aprendizagem de ofícios”. Em três anos, se não aprendessem o que se esperava, eram despedidos. Além dos desvalidos, “a instituição passou a ser solicitada por escalões burocráticos inferiores do aparelho do Estado e pelas classes médias empobrecidas”. O “mundo urbano e industrial” trazia exigências que “instavam a população a procurar os meios para que seus filhos ou protegidos fossem educados para um futuro melhor” (BARRETO LOPES, 1994, p. 144 apud CUNHA, 2000, p. 116).

O ensino no Asilo era composto de instrução primária, disciplinas diversas, como música vocal e instrumental, e ofícios de “tipografia, encadernação, alfaiataria, marcenaria, tornearia, entalhe, funilaria, ferraria, serralheria, courearia e sapataria”. Estes eram ensinados por mestres contratados. Após o término dos estudos, os aprendizes eram obrigados a permanecer por três anos no asilo trabalhando nas oficinas. O produto do trabalho era vendido e metade do valor recolhida na Caixa Econômica, entregue a ele no fim do período (CUNHA,

2000, p. 116). A outra metade era considerada pagamento pelo ensino. A religião tinha um peso importante nos estudos, e a disciplina era severa (CUNHA, 2000, p. 117).

As crianças que frequentavam o Asilo dos Meninos Desvalidos recebiam tratamento desumano. Uma mãe escreveu uma carta ao Imperador, em 1881, denunciando que eram “muito maltratados com rigorosos castigos”, que “andavam mal vestidos com roupa de algodão”, comendo “comida de gênero mais inferior que pode haver”. Aos meninos da banda, quando acabavam de tocar, davam-lhes “um pão seco e ruim”. Segundo a mãe, no lugar de “educação”, os meninos serviam “como negros escravos carregando pedras na cabeça”. Ela pedia a compaixão do imperador, pois as crianças não eram “criminosas” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 117). No “interior das quatro paredes do Asilo”, as crianças eram vítimas de tratamentos indignos, segundo esta e outras denúncias, contrariando o regulamento de 1875 da instituição, onde se lê que deveriam ter “vestuário e alimentação sã e confortável” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 118).

A Academia de Belas Artes e o Conservatório também foram citados por Cunha como instituições de ensino profissional, e é mesmo dentro deste contexto que elas serão tratadas ao longo deste trabalho (CUNHA, 2000, p. 118, 119). Segundo Gondra e Schueler, com este tipo de instituição se buscava construir “um discurso especializado em campos específicos”, com o propósito de se conquistar uma “independência científica e cultural em relação às metrópoles”, ainda que elas mesmas tenham sido desenvolvidas e buscassem estabelecer vínculos com as instituições congêneres europeias (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 153).

O ensino artístico nos moldes das academias de arte europeias foi inaugurado pela Academia Imperial de Belas Artes, em 1826. Nela se dava formação científica e humanística, e “treinamento no ofício com aulas de desenho de observação e cópia de moldes”. A academia organizava “exposições, concursos e prêmios, era responsável pela “conservação de patrimônio, criação de pinacotecas e coleções”, controlando a atividade artística e criando rígidos padrões de gosto. Os artistas formados pela academia tiveram um importante papel com a pintura histórica, ao construir “uma iconografia do império”, sobretudo durante a gestão de Pedro II.

Desde sua criação, a academia representou os esforços de D João VI a elevar o Brasil a Reino Unido a Portugal e Algarves, em 1815. Pela criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios com o decreto de 12 de agosto de 1816, se contratou uma missão artística francesa, que chegou no Brasil neste mesmo ano, liderada pelo pintor Lebreton (GONDRA;

SCHUELER, 2008, p. 150). Esta academia teria ensino de artes liberais e mecânicas, mas apenas a escola de artes foi fundada, iniciando em 1820. O objetivo da criação desta escola era substituir o aprendizado dos ofícios nas oficinas por uma escola “profissional gratuita”, onde não seria necessário pagar pelo aprendizado ou ser servo do mestre, trabalhando para ele sem receber (MARTINS, 2008, p. 96 e 97). No entanto, as escolas de educação profissional não romperam de forma definitiva com as “práticas pedagógicas que concentravam o conhecimento nas mãos do artesão, que dominava todo o processo de produção” (MARTINS, 2008, p. 97).

A Academia Imperial das Belas Artes durou de 1826 a 1889, tendo passado por uma reforma em 1831 e outra em 1855, e dentre os sete diretores, destacaram-se as administrações de Felix Taunay entre 1834 a 1851 e de Manoel de Araujo Porto Alegre, de 1854 a 1857. Debret foi o pintor mais importante da academia em seus primeiros momentos (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 151).

A academia colaborava também para formar trabalhadores para a indústria nacional. Após a reforma de 1855, os estatutos informavam que os alunos ingressavam nas aulas de matemáticas aplicadas e desenho geométrico, e após isso seguiriam para outras aulas “segundo o seu aproveitamento”. Segundo o artigo 138 de seus estatutos, seriam “admitidas quaisquer pessoas que as queiram frequentar, independente da matrícula, contanto que se sujeitem à polícia e disciplina do estabelecimento” (BRASIL, Relatório de 1855 p.16 [p.190]).

Tanto Academia de Belas Artes quanto o Liceu de Artes e Ofícios ensinavam “desenho, escultura, gravura, estatuária”. A principal diferença entre as duas instituições é que o Liceu formaria operários para produzirem mercadorias para o consumo material, enquanto que os formados pela Academia produziriam para o consumo simbólico, “fora do circuito imediato de acumulação de capital”, ligadas mais ao trabalhador autônomo e submetido ao mecenato. No entanto, o ensino da Academia e do Conservatório formou uma aristocracia do talento, mas era frequentado por alunos de classes econômicas menos favorecidas, isto é, pelo “povo” (CUNHA, 2000, p. 162).

Cunha cita que eram necessárias apenas primeiras letras para cursar a Academia, sem exigência de exames preparatórios, como em medicina, direito e nas escolas militares, que dependiam da demonstração de “posse de um capital cultural/escolar de longa e difícil obtenção”. Para Cunha, a “facilidade relativa de ingresso aos estudos das belas-artes” se

explicava por não garantir “privilégios ocupacionais aos seus possuidores, na burocracia do Estado”, ou mesmo de “atividades profissionais controladas por grupos corporativos, como era o caso típico da medicina” (CUNHA, 2000, p. 120).

No final do século XIX, seguindo para o início do XX, a educação profissional continuou sendo uma forma de inserir o “desvalido de fortuna” no meio social, alinhada a ideais de civilização, progresso, modernidade e democracia (SILVA, 2014, p.160). No entanto, embora o ensino de ofícios artesanais, manufatureiros e industriais tenha sempre sido associado à filantropia para órfãos, desvalidos, abandonados e expostos, com a difusão dos ideais capitalistas, a filantropia foi sendo substituída por um raciocínio capitalista de “cálculo dos custos e dos benefícios do ensino de ofícios para a formação da força de trabalho industrial-manufatureira”. Desta forma, esse ensino foi sendo transferido de “menores que não lhe podiam opor resistência” para os “filhos dos trabalhadores” (CUNHA, 2000, p. 182).

2 PROFESSORAS DE MÚSICA NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA

Este capítulo foi construído a partir de minha primeira etapa de levantamento de dados, realizada com o objetivo de entender quem eram, de forma geral, as professoras de música que atuavam no Rio de Janeiro durante o século XIX, se brasileiras ou estrangeiras, de qual estrato social faziam parte, o que as levava a trabalhar com a docência em música, que saberes ofereciam, que metodologias utilizavam, com quem e onde haviam estudado. Foi também por meio deste levantamento que cheguei a um conjunto de anúncios publicados por um grupo peculiar de professoras, que tinham em comum a formação desenvolvida no Conservatório de Música do Rio de Janeiro, e que acabou se tornando o foco central da tese.

Discorrerei aqui sobre este conjunto amplo e heterogêneo de professoras, sua formação e atuação, bem como a opção pela docência em música em relação às possibilidades de trabalho feminino em geral, a fim de compreender nos capítulos subsequentes como se inseriram profissionalmente as egressas do Conservatório, com suas similaridades, diferenças e singularidades.

2.1 A chegada de professoras imigrantes ao Rio de Janeiro e características gerais dos anúncios nos periódicos

A pesquisa foi realizada em periódicos do Rio de Janeiro de 1808 a 1889, disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Determinei como marco cronológico inicial a chegada da família real e a abertura dos portos às nações amigas em 1808 e a todas as nações em 1814, e isto se deu por vários motivos. Ainda que já houvesse uma rica prática musical no século XVIII¹, a chegada de D. João VI trouxe um profundo desenvolvimento para as artes em geral, e também para a música, sobretudo para usufruto da *boa sociedade*². O Estado construiu

¹ O Rio de Janeiro no século XVIII era um “centro urbano de grande opulência devido ao ciclo do ouro” (CARDOSO, 2006, p. 37). A prática musical, desenvolvida aos moldes da música europeia aristocrática, já ocorria em ambiente doméstico, e em espaços públicos, como em concertos, bailes e eventos organizados por sociedades privadas, inclusive havendo espetáculos operísticos (CARDOSO, 2006, p. 57, 60 a 63). Muitas destas atividades eram promovidas por negociantes que formavam uma “elite mercantil, comercial e financeira”. A burguesia rica utilizou o mecenato às artes como um caminho para competir com os proprietários de terras pela conquista de honrarias, mercês e títulos, bem como de privilégios políticos e isenções (CARDOSO, 2006, p. 46).

² Não se pode deixar de mencionar, é claro, que indivíduos pertencentes a todos os estratos sociais executavam música, e as trocas entre eles eram inevitáveis, “propiciando apropriações mútuas e novas significações” (LEME, 2006, p. 3). Havia as práticas e tradições dos africanos escravizados, os trabalhadores e trabalhadoras com seus cantos, as músicas executadas nas festas populares, como a Festa do Divino e mais tarde, a Festa da Penha, os pregões. Para além da música europeia, fosse sacra ou operística, também se ouviam “doces modinhas, brejeiros lundus, saltitantes polcas, batuques febris”. Como lembra Monica Leme, a música estava “presente no cotidiano de todos, do mais abastado, ilustre e titulado burguês ao mais humilde trabalhador” (LEME, 2006, p. 2). No

espaços e eventos para fruição musical, investiu na contratação de músicos nacionais, e trouxe artistas europeus de alto nível para atuarem na colônia (AMORIM, 2017).

A presença da família real, além provocar drásticas transformações na cidade, gerou um aumento substancial do número de habitantes e modificou intensamente seus costumes³, levando a uma demanda por lições particulares de música⁴ como parte da aquisição de hábitos refinados. O modelo artístico e pedagógico, bem como o repertório executado teria como referência a França (AMORIM, 2017, p. 48). As famílias mais abastadas também passaram a contratar músicos para bailes e reuniões sociais (MAGALDI, 2004, p. 6). Este processo se intensificou no Primeiro Reinado (1822-1831), aliando-se nesse período a importância das artes na constituição da nação brasileira (GARCIA, 2022, p. 36). De 1808 a 1831 afirmou-se bastante o papel político-pedagógico da música, e sua associação a ideais de ilustração, de “bom gosto”, característicos de nações civilizadas (GARCIA, 2022, p. 39).

Além dos músicos especialmente convidados pelo governo, a instalação da corte portuguesa no Rio de Janeiro, aliada à abertura dos portos, atraiu a imigração de estrangeiros, que vieram atuar em diversos setores profissionais, dentre eles o musical, e particularmente na docência. Ocorreu principalmente a entrada massiva de franceses, devido ao fim dos conflitos deste país com Portugal e à derrota de Napoleão Bonaparte em 1815 (AMORIM, 2017, p. 45; REIS, 2021, p. 2). Cristina Magaldi acredita que os imigrantes “ditavam a moda musical na capital imperial”. Foi por meio das lições e dos contatos estabelecidos com estes músicos

entanto, devido aos baixos índices de alfabetizados, e de uma pequena parcela da população ter conhecimento do código musical escrito, “os costumes musicais das camadas populares passaram a se tornar tradição pelas ‘mãos’ dos proprietários das casas editoras, auxiliados pela mediação de compiladores de repertório e músicos profissionais”. Por outro lado, havia o movimento na outra direção, pois os “iletrados da música” consumiam a música dos letrados por “leitura indireta”, hibridizando gêneros e estilos (LEME, 2006, p. 7).

³ Com a abertura dos portos, enquanto a maquinária, os itens industrializados, a porcelana fina e a moda masculina vinham da Inglaterra, a arquitetura, a moda feminina, a pintura, a literatura e a música no Rio de Janeiro eram inspiradas na França. Casas de ópera, teatros, salas de baile e de concerto foram construídas tendo como modelo instituições musicais parisienses. A rua do Ouvidor parecia uma rua de Paris (MAGALDI, 2004, p. XX).

⁴ Já o ensino musical com caráter profissional e utilitário não teve muitas alterações com a chegada da família real (GARCIA, 2022). Após a expulsão dos jesuítas, mestres de capela, instrumentistas, cantores e compositores de música sacra ligados a ordens religiosas e a irmandades eram ensinados nos seminários e em paróquias. Em 1784, organizou-se uma corporação de músicos, a irmandade da gloriosa virgem Santa Cecília, “que além de proteger e profissionalizar a essa classe de artistas, estabelecendo rígidas regras para o exercício da atividade musical, realizava, com uma ‘completa orquestra’, concertos em sua sede, a Igreja de Nossa Senhora do Parto” (CARDOSO, 2006, p. 68). Outros músicos práticos aprendiam seu ofício nos regimentos militares, e com mestres particulares (CARDOSO, 2006). Estes últimos provavelmente não ensinavam apenas aos profissionais, mas também a diletantes (CARDOSO, 2006, p. 68). Salvador José de Almeida e Faria (c.1732-1799), por exemplo, “teria sido o principal mestre do Padre José Mauricio Nunes Garcia”, mas possivelmente trabalhou em casas de famílias ricas, uma vez que ele chegou “a uma boa posição social, pois possuía dois imóveis na Rua da Cadeia”, bem como “sete escrav[izados]” (CARDOSO, 2006, p. 67). Salvador José teria sido também construtor de instrumentos musicais (PEREIRA, 2015, p. 76).

estrangeiros que muitos compositores brasileiros desenvolveram suas carreiras, como será visto adiante (MAGALDI, 2004, p. 6).

Finalmente, a permissão à criação de tipografias e da imprensa possibilitou a difusão e consolidação do ensino de música. Por um lado, os periódicos eram um importante veículo divulgador do oferecimento e demanda de aulas (AMORIM, 2017, p. 46), assim como do serviço de “executantes, arranjadores e copistas” (MAGALDI, 2004, p. 6). Por outro, houve um aumento da importação e produção no país de música impressa⁵, como compêndios, peças musicais para canto e outros instrumentos, sobretudo o piano. Mais uma vez, os imigrantes estrangeiros se destacaram neste comércio. Eles perceberam uma demanda e passaram a explorá-la, “oferecendo seus serviços especializados para proporcionar aos amantes da música de salão e da música operística os meios para estarem sempre *na moda*” (LEME, 2006, p. 6). Tais imigrantes estabeleceram “oficinas de gravação, de estamperia de música, litografias”, firmas de impressão de partituras, livros e periódicos musicais⁶. Havia ainda os periódicos que traziam partituras em seus suplementos⁷. Com o crescimento e desenvolvimento do mercado de música impressa, gêneros e estilos se consagraram, se construía um gosto musical, e a música foi se tornando uma mercadoria, algo que se podia adquirir e consumir (LEME, 2006, p. 5). Além da música impressa, estes comerciantes vendiam “instrumentos musicais, de sopro e cordas e, em especial, pianos”, de fabricação nacional ou importados⁸ (ZAMITH, 2011, p. 24).

Dentre os inúmeros instrumentos que haviam no país, o piano era usado tipicamente pela burguesia urbana e rural, em ambiente doméstico, sendo o preferido por propiciar o contato

⁵ No catálogo de J.C. de Müller e H. E. Heinen editado por J. Villeneuve e Comp., em 1837, havia “métodos, grandes estudos, música de câmara, peças para piano solo, dois pianos e piano a quatro mãos, arranjos diversos de óperas para piano e canto/piano, e, ainda, peças para dança, como contradanças, mazurcas, valsas, polonaises, galopadas e poucas quadrilhas”, que passaram a ser publicadas e amplamente comercializadas (ZAMITH, 2011, p. 28). Já em 1871, o catálogo da firma de Narciso e Arthur Napoleão, com 55 páginas, continha “artinhas, métodos, estudos, peças para banda, peças para dança, piano, piano a quatro mãos, flauta, hinos e vasto repertório para canto e piano agrupado por idioma – português, francês e italiano (ZAMITH, 2011, p. 28).

⁶ Sobre a atuação de músicos imigrantes na impressão musical ver LEME (2006) e LEME (2011).

⁷ Avelino Romero Pereira tem desenvolvido importante pesquisa sobre os suplementos musicais de periódicos. Ver PEREIRA (2016a), PEREIRA (2020), PEREIRA (2021).

⁸ Desde o século XVIII diversos instrumentos chegavam nos portos brasileiros. Dentre eles, estavam os “cravos de tocar grandes, cravos de tocar pequenos e as espinetas”, e não se descarta que tenham sido fabricados também no país (PEREIRA, 2015, p. 66). Há indícios que apontam para a circulação de pianos no Rio de Janeiro desde o final do século XVIII. No inventário do botânico Antonio Pereira Ferreira constava um “cravo pequeno de penas” e um “piano forte feito no Rio de Janeiro”, apesar da proibição a manufaturas, e da possibilidade de um equívoco de nomenclatura, podendo se tratar de um cravo (PEREIRA, 2015, p. 75). Na “Nova Pauta para Alfândega do Rio de Janeiro”, foram mencionados, além de cravos, harpas, órgãos, realejos, a presença de “pianos fortes” (PEREIRA, 2015, p. 78). Nos jornais, o anúncio mais antigo da venda de um pianoforte na *Gazeta do Rio de Janeiro*, localizado por Mayra Pereira, datava de 1809 (PEREIRA, 2015, p. 82). Para saber mais a respeito da circulação e importação de diversos instrumentos musicais para o Rio de Janeiro do período colonial ao final do Primeiro Reinado, ver PEREIRA (2013b). Para saber especificamente como se deu a transição entre a comercialização e utilização do cravo para o pianoforte, ver PEREIRA (2015).

com “culturas avançadas”, por meio do repertório possível de ser nele executado (MAGALDI, 2004, p. 9; ZAMITH, 2011, p. 55). O instrumento aos poucos foi substituindo os cravos e começou a ser comercializado em 1809 e 1810 (ZAMITH, 2011; PEREIRA, 2015), se tornando desde então peça essencial no mobiliário das residências de famílias da *boa sociedade*.

Segundo Monica Leme, o piano era usado pelo estrato social “instruído numa tradição cultural ocidental”, dominando um capital cultural que os distinguia, e os tornava capacitados para “decodificar a escrita musical” (LEME, 2006, p. 16 e 17). Era principalmente para este estrato social que se anunciavam as aulas de música, e por meio delas que se adquiria este capital cultural.

O piano era muito tocado pelas mulheres, e esta habilidade era considerada parte de uma educação refinada (ZAMITH, 2011, p. 55), exercendo um papel importante “no jogo de atração e conquista de um homem de alta posição”. O piano permitia o acesso a um vasto repertório europeu, que consistia muitas vezes em arranjos ou versões facilitadas de aberturas e árias de óperas (MAGALDI, 2004, p. 10 e 11). O instrumento também era usado para o improviso⁹, estabelecendo-se com isso uma relação informal com a música. Árias, duetos e coros de óperas podiam ser modificados, variados e recriados de acordo com o gosto do executante (MAGALDI, 2004, p. 12). Inicialmente caros, os pianos foram tendo valor mais acessível ao longo dos anos, se disseminando pela classe média (MAGALDI, 2004, p. 10; ZAMITH, 2011, p. 55).

Além das aulas particulares, da comercialização de periódicos, impressos musicais e instrumentos, os músicos imigrantes necessitavam para sua subsistência de conciliar estas atividades com aulas de diferentes saberes, como por exemplo, idiomas, sendo a regra a polivalência. Além disso, eles realizavam diferentes trabalhos artísticos, tais como a participação em “festa de igreja”, em “funções particulares” e em eventos teatrais, e poderiam inclusive desempenhar “tarefas extramusicais” (AMORIM, 2017, p. 47 a 50).

Dentro do universo de músicos estrangeiros que chegaram e passaram a oferecer aulas particulares de música, havia professoras. Estas mulheres, assim como os professores, também lecionavam em escolas domésticas que funcionavam em suas próprias casas ou eram contratadas em colégios de meninos e meninas, religiosos ou leigos. Nestas instituições, as

⁹ O músico português Raphael Coelho Machado, no anúncio da venda de seu tratado de harmonia, mencionou que sua obra contribuiria para o desenvolvimento da prática do improviso, pois nela se encontrariam “abundantes recursos para modular, preludiar, fantasiar e mesmo escrever [...] inspirações, libertando-se assim da dura necessidade de [...] só tocar os pensamentos alheios” (O CORREIO DA TARDE, 27 de setembro de 1851, ed. 1077, p. 4).

lições de música podiam integrar o currículo regular ou serem oferecidas à parte (AMORIM, 2017, p. 46).

Para me aprofundar sobre a atuação destas professoras, realizei um primeiro levantamento nas edições anuais do *Almanak Laemmert*, desde sua primeira edição em 1844 até o ano de 1889. Em seguida, passei a investigar os periódicos do Rio de Janeiro disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. O levantamento foi realizado por décadas, não por um sentido histórico baseado em rígidos e abstratos marcos temporais, mas pela organização dos dados e ferramentas de busca da própria Hemeroteca.

Escolhi como marco final o ano de 1889, devido à Proclamação da República. Ainda que se leve em conta que os sentidos históricos dos acontecimentos sejam muito mais complexos e ocorram de forma independente das transições de regime político, a chegada da República alterou especificamente o meio musical e o aprendizado profissional pela transformação do Conservatório de Música em Instituto Nacional de Música. Na ocasião, a instituição sofreu uma série de modificações em sua administração, estrutura pedagógica, corpo docente, admissão de alunos e alunas etc. Como o foco central da pesquisa se tornou a atuação na docência de egressas do Conservatório, considerei que seria importante entender sobre os eventos ocorridos nesta instituição até o final de sua existência, o que será discutido no Capítulo 4, bem como acompanhar as mudanças e permanências nas atuações das professoras, por meio de suas publicações, ao longo do mesmo período.

Iniciei a busca nos periódicos pelo termo *professora* de 1808 a 1830. Depois investiguei a expressão *lições de piano*, mas sem aspas, para incluir o instrumento musical nos resultados e limitar as ocorrências, sem que necessariamente as palavras viessem rigorosamente nessa ordem. Aproveitei seis ocorrências de 1821 a 1828 no *Diário do Rio de Janeiro*, uma da *Gazeta do Rio de Janeiro*, de 1817, e uma no *Jornal do Commercio*, de 1827. O primeiro anúncio de professoras ou mestras de música foi localizado no ano de 1817, justamente pouco tempo após a derrota de Napoleão Bonaparte e abertura dos portos brasileiros a todas as nações. Esse resultado não é inesperado, pois provavelmente o maior influxo de imigrantes, sobretudo franceses, passou a ocorrer a partir deste momento.

Em seguida, procedi à busca pelo termo *professora* nos anos de 1831 a 1869, e ampliei a investigação com os termos *discípula* e “*lições de piano*”, esta última com aspas, por serem estes os mais recorrentes nos anúncios com a palavra *professora*. Além destas, outras palavras foram acrescentadas conforme as necessidades trazidas pela pesquisa. De 1870 em diante, o volume de ocorrências apenas com o termo *professora* aumentou exponencialmente, somando mais de 10.000, o que inviabilizou qualquer possibilidade de expansão para além deste termo,

e dos periódicos *Jornal do Commercio* e *Gazeta de Notícias*. Estes dois periódicos foram escolhidos justamente por apresentarem o maior número de ocorrências.

Durante as décadas de 1830 e 1860, embora todos os periódicos disponíveis tenham sido consultados e todas as ocorrências utilizadas, os que trouxeram mais informações¹⁰ foram o *Jornal do Commercio*, *Correio Mercantil* e *Diário do Rio de Janeiro*, e nas décadas de 1870 e 1880, a *Gazeta de Notícias* e o *Jornal do Commercio*. As tabelas abaixo dão uma ideia deste quantitativo:

Tabela 1. Número de ocorrências¹¹ com a palavra-chave *professora* (1830-1869)

Periódico	Década			
	1830	1840	1850	1860
<i>Jornal do Commercio</i>	39	221	654	1266
<i>Correio Mercantil</i>	5	10	536	637
<i>Diário do Rio de Janeiro</i>	11	149	299	218

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO, CORREIO MERCANTIL, DIARIO DO RIO DE JANEIRO (1831 a 1869).

Tabela 2. Número de ocorrências com a palavra-chave *discípula* (1830-1869)

Periódico	Década			
	1830	1840	1850	1860
<i>Jornal do Commercio</i>	33	153	138	215
<i>Correio Mercantil</i>	9	2	216	124
<i>Diário do Rio de Janeiro</i>	6	38	103	324

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO, CORREIO MERCANTIL, DIARIO DO RIO DE JANEIRO (1831 a 1869).

Tabela 3. Número de ocorrências com a palavra-chave “*lições de piano*” (1830-1869)

Periódico	Década			
	1830	1840	1850	1860
<i>Jornal do Commercio</i>	13	162	191	311
<i>Correio Mercantil</i>	1	29	291	209
<i>Diário do Rio de Janeiro</i>	5	46	54	20

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO, CORREIO MERCANTIL, DIARIO DO RIO DE JANEIRO (1831 a 1869).

¹⁰ Há que se observar que o *Correio Mercantil* só estava disponível até o ano de 1868, e a *Gazeta de Notícias* a partir de 1875.

¹¹ Os números de ocorrências apresentados nas tabelas 1, 2, 3 e 4 dizem respeito ao que foi localizado durante os anos de 2018 a 2021 na Hemeroteca Digital. Como a base de dados é constantemente atualizada, é possível que uma maior quantidade de ocorrências possa ser encontrada no decorrer dos anos.

Tabela 4. Número de ocorrências com a palavra-chave *professora* (1870-1889)

Periódico	Década	
	1870	1880
<i>Jornal do Commercio</i>	3061	4724
<i>Gazeta de Noticias</i>	720	2415

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO, GAZETA DE NOTICIAS (1870 a 1889).

Um quadro com os nomes de mais de 200 professoras, os saberes por elas oferecidos, os anos de publicação na lista de professores de música do *Almanak Laemmert* e a primeira referência localizada nos periódicos entre 1817 a 1889 se encontra no Anexo A.

Foi necessário analisar com cuidado a menção a *professora* nas ocorrências, pois esta palavra era empregada com outros significados no período¹², para além da docência em música. Ser professora poderia caracterizar alguém que possuía domínio técnico e interpretativo de um instrumento ou da voz; conhecimento e execução do repertório considerado “mais digno”, ligado à tradição europeia; status no meio musical (GARCIA, 2022, p. 77-79), e sobretudo o exercício da atividade musical de forma profissional, como subsistência e principal fonte de renda, diferentemente daqueles considerados “amadores”¹³. As professoras aqui mencionadas

¹² Gilberto Garcia cita que na documentação da Irmandade de Santa Cecília, ligada à corporação do ofício de músico, as categorias “músico” e “professor de música” eram muitas vezes coincidentes, sem limites precisos (GARCIA, 2022, p. 76 e 77). Segundo o Compromisso da Irmandade, transcrito por Ayres de Andrade, o “Professor de Música” seria aquele que exercitaria a “Profissão de Músico”, como “cantor ou instrumentista”. Para serem admitidos na irmandade, os professores teriam que ter “verdadeira inteligência da Música”. Apesar disso, era parte integrante de ser “professor de música” a possibilidade de “ensinar a Profissão”, o que só poderia ser feito a “pessoas dignas de a exercitar e capazes de entrar em nossa Confraria” (ANDRADE, 1967, v. I, p. 78 e 79; GARCIA, 2022, p. 77). Assim como nas corporações, além do exercício do ofício em si estava implícita a necessidade de sua transmissão por meio das relações entre mestres e aprendizes.

¹³ Monica Vermes enfatiza que a distinção entre atividades musicais amadoras e profissionais não é simples, uma vez que “as instituições que permitiriam a profissionalização ainda estavam se consolidando” (VERMES, 2011, p. 1). Esta diferenciação entre *professores* e *amadores* também não se dava propriamente nos espaços de atuação, pois em determinadas circunstâncias os eventos musicais poderiam envolver ambas as categorias de músicos. Este era o caso das festividades religiosas, por exemplo, que será discutido adiante. Tampouco o nível técnico era um fator diferencial, pois havia *amadores* exímios em seus instrumentos, com performances elogiadas nos periódicos. A distinção era econômica e social, relacionada à hierarquização da sociedade e aos sentidos atribuídos ao conhecimento musical adquirido, concepções intencionalmente atualizadas e reproduzidas com base na Antiguidade grega, especialmente em Aristóteles (FUBINI, 2005). A música executada por *amadores* tinha o intuito de fruição, preenchimento de momentos de ócio, exteriorização de uma nobreza intelectual, refinamento, civilidade e bom gosto. Ser *amador* não era algo depreciativo, mas justamente a constatação de que o indivíduo assim denominado fazia parte da elite econômica, não precisava viver de música, mas a praticava para seu prazer. Já a prática dos *professores*, músicos de ofício, artesãos, tinha caráter funcional, utilitário, presente em cerimônias e solenidades ou para deleitar os ouvintes. A concepção de *professor* como músico com domínio técnico, proficiência e status no meio não era contraditória ao seu sentido de músico de ofício, pois havia um esforço entre os profissionais, assim como nas demais corporações de ofício embandeiradas, de nobilitar sua prática, de encarar o seu fazer como arte. Assim, entre os músicos profissionais sua atividade era considerada artística e consequentemente respeitada, mesmo que fosse uma visão negociada com a sociedade, que nem sempre os valorizava desta forma, inclusive por geralmente pertencerem social e economicamente a classes menos favorecidas.

são aquelas que efetivamente anunciaram lições de piano, canto, demais instrumentos e conhecimentos musicais, associados ou não ao ensino de outros saberes, ou que lecionavam em colégios públicos ou particulares.

Uma boa parte das ocorrências se constituiu de anúncios de aulas, onde constavam com maior ou menor frequência os nomes dessas mulheres, seus endereços residenciais ou de trabalho, saberes oferecidos, nacionalidade, nomes de composições, locais de formação, professores com quem estudaram, métodos utilizados, dentre outras informações. Além da divulgação dos serviços prestados, usualmente os anúncios eram publicados para informar eventualidades, como mudanças de endereço, interrupção de aulas por motivo de doença ou viagem ou o seu reinício etc.

Muitas das ocorrências a partir das décadas de 1870 e 1880 diziam respeito à instrução pública. Chamou a atenção a quantidade majoritária de anúncios anônimos nos periódicos diários, a partir da década de 1860, aumentando progressivamente até ser praticamente a regra na década de 1880¹⁴. Quando eles traziam o endereço de residência das profissionais, foi possível identificá-las por comparação entre as fontes, principalmente com as listagens de professores de piano e canto que integram as edições anuais do *Almanak Laemmert*. Nem todas anunciavam neste periódico, mas esta listagem se mostrou muito útil, pois fornecia nomes, endereços e saberes oferecidos por um número expressivo de músicos atuantes desde 1844. Este é o caso, por exemplo, de D. Maria da Conceição Mascarenhas Leitão, que por anos publicou anonimamente nos periódicos diários, mas nominalmente no *Laemmert*.

Em outras situações, em que as anunciantes davam como referência o endereço de um estabelecimento comercial, foi muito difícil saber de quem se tratava. Nos casos em que elas solicitavam deixar uma carta com iniciais na tipografia de um jornal, por exemplo, a identificação se tornou praticamente impossível. Muitas vezes, a própria loja de música divulgava os serviços, sem mencionar os nomes das profissionais.

Em relação ao número de publicações e a sua periodicidade, há muitas variantes. Algumas professoras anunciavam durante apenas um ano no *Almanak Laemmert*, ou só pude identificar um ou dois anúncios nos demais periódicos. Seguindo estas pistas, de forma indiciária (Ginzburg, 1989), pode-se imaginar que os anúncios não tenham sido localizados pelas ferramentas de busca, que as professoras também publicassem anonimamente ou que tenham mesmo anunciado por um curto período de tempo. Neste último caso, especialmente

¹⁴ Maria Celi Vasconcelos também percebe o mesmo em seu trabalho: “Uma década mais tarde, em janeiro de 1879, os anúncios, principalmente no *Jornal do Comércio*, caracterizam-se pelo anonimato, havendo poucos que mantêm ainda o nome do anunciante” (VASCONCELOS, 2005, p. 58).

em se tratando de mulheres imigrantes, elas podiam estar apenas de passagem no país. Outra opção seria a de não haver mais a necessidade de trabalhar ou lecionar especificamente. Mulheres solteiras que atuavam na docência por vezes abandonavam as atividades ao se casarem ou se tornarem mães. De acordo com os discursos hegemônicos, o trabalho feminino deveria ser seria uma “ocupação transitória, a qual deveria ser abandonada sempre que se impusesse a verdadeira missão feminina de esposa e mãe” (LOURO, 2017, p. 453).

Há que se considerar que a divulgação dos serviços das professoras também era realizada por outros meios, muitas vezes por indicação, sobretudo quando se conquistava certa notoriedade. A permanência em um mesmo endereço também não justificaria anúncios recorrentes, uma vez que as pessoas que precisassem dos serviços saberiam onde localizar a profissional. Além disso, não era barato anunciar com regularidade, tornando-se uma prática inviável para as mulheres com poucos recursos financeiros ou que não tivessem auxílio de alguém para financiá-los.

Por outro lado, há casos de professoras que anunciavam por 20, 30 anos seguidos no *Almanak Laemmert*. A Condessa Rozwadowska, por exemplo, divulgou suas aulas durante vinte e um anos sem interrupção (1858 a 1879), enquanto Anna Rosa Termacsics de Santo consta, com ausências em alguns poucos anos, pelo período de trinta e seis anos (1850 a 1853, 1857, 1859 a 1886). Nos demais periódicos, existiam casos de publicações quase diárias em um determinado ano, como as de Amalia Jacobson e Theodolinda Gerly.

Amalia Jacobson era uma cantora que havia sido contratada como prima dona da companhia lírica italiana, e teve seu contrato rescindido antes do término (CORREIO MERCANTIL, 27 de março de 1854, ed. 85, p. 2). Sua primeira publicação de oferta de aulas foi localizada na edição do *Correio Mercantil* do dia 6 de maio de 1854 (CORREIO MERCANTIL, 1854, ed. 124, p. 3). Depois desta, identifiquei o total de 111 anúncios em diferentes periódicos, de junho de 1854 a dezembro de 1855. A professora Theodolinda Gerly, analogamente a Amalia Jacobson, passou a divulgar lições de canto e piano após o término de seu contrato com a mesma companhia (CORREIO MERCANTIL, 7 de maio de 1858, ed. 122, p. 3). Foram 161 anúncios entre maio de 1858 a setembro de 1859, em 4 periódicos. Como se tratava de duas cantoras estrangeiras, que tiveram seus contratos encerrados, a frequência de publicações talvez se devesse à urgência de se reinserirem no meio profissional, para permanecer no Brasil ou conseguirem financiar o retorno ao país de origem.

Em relação aos endereços divulgados, pode-se perceber que algumas professoras permaneciam morando por anos no mesmo logradouro, podendo tratar-se nestes casos de moradias próprias. No entanto, mudanças de endereço eram mais habituais, o que

provavelmente mostra que boa parte destas mulheres moravam de aluguel. Há inclusive alguns anúncios que dão uma ideia dos tipos de moradias escolhidas e dos valores pagos por elas, como neste exemplo: “Uma senhora sem família, e que nunca está em casa, aluga por **diminuto preço** uma bonita **sala e alcova com entrada independente**, preferindo uma professora de piano [...]” (JORNAL DO COMMERCIO, 5 de maio de 1858, ed.121, p.4, grifos meus). Ou ainda neste: “Aluga-se um sobradinho com três janelas de frente, em casa de família, o qual está **muito próprio para professora de piano**, e não se admite senão **solteira ou viúva sem filhos** [...]” (JORNAL DO COMMERCIO, 26 de abril de 1868, ed. 116, p. 4, grifos meus).

Algumas professoras, quando se mudavam, escolhiam locais na mesma rua. É o caso de Madame de Mattos, que habitou em três numerações diferentes na rua de Matacavalos. A primeira mudança encontrada ocorreu da “rua de Matacavalos n.106 para a mesma rua n.150, canto da rua do Rezende” (JORNAL DO COMMERCIO, 23 de dezembro de 1848, ed. 353, p. 3). Quase um ano depois, após uma passagem pela “rua do Conde, na Cidade Nova, n.42” (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 27 de outubro de 1849, ed. 8238, p. 4), ela retornaria para a rua de Matacavalos, no número 70 (JORNAL DO COMMERCIO, 25 de dezembro de 1849, ed. 352, p. 3).

Como se nota neste exemplo, não era raro que uma professora trocasse de residência várias vezes, e permanecesse por pouco tempo em cada uma delas. É o caso de Mme Roechling, que fez vinte e uma mudanças, de 1847 a 1868. Ainda que não tenha conseguido maiores informações sobre o que levava estas mulheres a terem tantos domicílios diferentes, o anúncio do “sobradinho com três janelas de frente” mostrado acima é um indício que sugere que muitas delas possivelmente morassem sozinhas. Claudia Fonseca, ao falar sobre mulheres em dificuldades financeiras na virada do século XIX para o XX, ilustra uma situação que poderia ser semelhante à vivida por estas profissionais na segunda metade dos oitocentos. Pode-se pensar que um dos motivos, além do valor a pagar, fosse inclusive se desvencilhar de uma vizinhança indesejada:

a mulher sozinha, sem família e sem renda, errava de canto em canto em busca de um cômodo barato, senão gratuito. A cidade pululava de uma população itinerante. Além de inúmeros hotéis relativamente baratos que alugavam quartos numa base semipermanente, havia “pensões de família”. Mas os quartos mais baratos existiam em bairros e pensões muito pobres. Assim, não era impossível uma mulher “honesta” ir se alojar numa casa junto ou perto a pessoas de “caráter duvidoso” (FONSECA, 2017, p. 520).

Ao contrário das professoras que viviam sós, por vezes familiares divulgavam juntos seus serviços. Esse era o caso de maridos e esposas, como Alfredo e Amalia Strong (JORNAL

DO COMMERCIO, 15 de março de 1857, ed. 73, p. 3), de Eduardo Pons, professor de canto e flauta e Eletto S. de Pons, professora de piano (JORNAL DO COMMERCIO, 14 de agosto de 1871, ed. 224, p. 4), de “Joaquim Francisco Vieira e sua senhora Germana Vieira, professores de canto e piano” (JORNAL DO COMMERCIO, 20 de novembro de 1889, ed. 323 p. 5). Pais e filhas também anunciavam, como Mlle. e M. Galvani (JORNAL DO COMMERCIO, 10 de janeiro de 1844, ed. 9, p. 4), mães e filhas, como “Mme. Viúva Humbert e sua filha” (JORNAL DO COMMERCIO, ed. 278, de 8 de outubro de 1871, p. 1) e irmãs, como “as filhas do finado J. B. Klier”, um comerciante de instrumentos e música (JORNAL DO COMMERCIO, 8 de novembro de 1863, ed. 308, p. 3).

Outra característica dos anúncios era o idioma no qual foram redigidos. Havia aqueles em francês, como alguns de Mme. de Saint Julien (JORNAL DO COMMERCIO, 5 de agosto de 1843, ed.205, p.4), em inglês, como os de Mme. Grimaldi (JORNAL DO COMMERCIO, 16 de julho de 1855, ed. 195, p. 4). Em alguns anúncios os idiomas se misturavam, como o de Miss Gertrude M. Moseley:

Professora de Londres. Ladeira da Glória, 20. Miss Gertrude M. Moseley teaches English, French, German, music, drawing and painting in all styles, and all the usual branches of an accomplished education, according to the most approved European systems, in schools, families or at her own residence (JORNAL DO COMMERCIO, 20 de outubro de 1884, ed. 293, p. 5).¹⁵

O mesmo ocorreu no anúncio de Erminia Tecchi, nesse caso com o italiano:

Figura 1. Anúncio de Erminia Tecchi

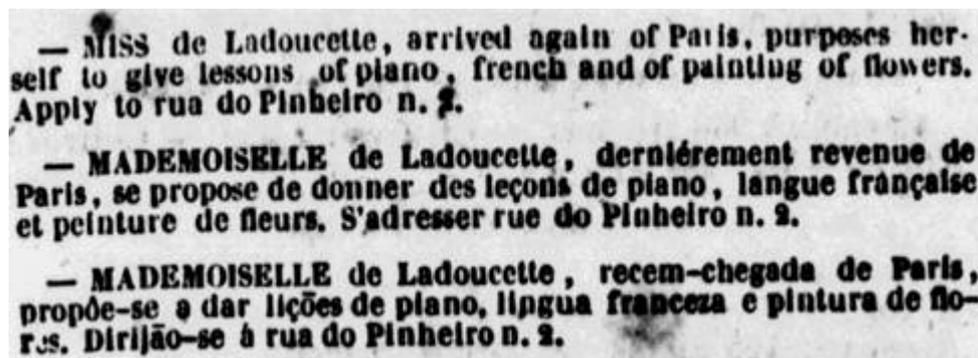


Fonte: JORNAL DO COMMERCIO, 2 de março de 1888, ed. 62, p. 5

¹⁵ “Professora de Londres. Ladeira da Gloria, 20. Srta Gertrude M. Moseley ensina Inglês, Francês, Alemão, música, desenho e pintura em todos os estilos, e todas as matérias de uma educação completa, de acordo com os sistemas europeus mais aprovados, em escolas, famílias e em sua própria residência”.

Às vezes as professoras anunciavam em 3 línguas diferentes, como Mme. de Ladoucette (JORNAL DO COMMERCIO, 9 de abril de 1842, ed. 95, p. 4):

Figura 2. Anúncio de lições de piano, língua francesa e pintura de flores por Mlle. De Ladoucette



Fonte: JORNAL DO COMMERCIO, 9 de abril de 1842, ed. 95, p. 4

Estes anúncios eram geralmente publicados por estrangeiras, podendo significar uma falta de domínio da língua local, ou mais provavelmente um atrativo para aqueles que valorizavam o contato de suas filhas com outros idiomas, ou acreditavam que as professoras estrangeiras seriam mais qualificadas que as nacionais.

Além da expressiva imigração que ocorreu com a abertura dos portos, o emprego de estrangeiras em atividades de instrução no Brasil aumentou desde a Missão Francesa em 1817, pois as famílias acreditavam que, através de seus serviços, se estaria oferecendo uma educação diferenciada, de maior qualidade a suas filhas, envolvendo o aprendizado de idiomas, literatura e artes (RIBEIRO, 2022, p. 53). Esta era uma alternativa ao envio dos filhos para a Europa, o modelo de civilidade na época (RITZKAT, 2000, p. 280). Pode-se exemplificar este interesse com o anúncio publicado por uma “família católica”, que precisava de uma “professora que lecionasse francês e piano, que entenda de modas e que dê atestado de sua conduta, **preferindo que seja estrangeira**” (JORNAL DO COMMERCIO, 6 de dezembro de 1887, ed. 340, p. 5, grifos meus).

A vinda destas senhoras estrangeiras propiciou o contato de mulheres brasileiras com outras experiências educativas (PAULA, 2022, p. 29). As professoras estrangeiras também tiveram um importante papel como disseminadoras de conhecimentos em locais em que a instrução pública não chegava, ao atuarem como diretoras de escolas particulares. Como visto no capítulo 1, as escolas eram estabelecidas pelo governo com base na demanda, e acabavam se distribuindo de forma geograficamente irregular. Além disso, muitas vezes eram estas

estrangeiras que promoviam o ensino doméstico para “meninas das camadas médias e alta da zona rural”, quando elas não eram enviadas a internatos no país ou na Europa (PAULA, 2022, p. 31).

2.2 Atuação profissional feminina: outras ocupações exercidas por mulheres imigrantes

Muitas mulheres que aportaram no Brasil eram jovens solteiras, mas também podiam ser casadas, viúvas, de meia idade ou idosas. Elas vinham de países europeus como Inglaterra, França e Alemanha, desacompanhadas ou sem seus parentes, e quando chegavam, precisavam encontrar uma ocupação que provesse sustento e moradia. Os motivos eram variados, conforme aponta Maria Celi Vasconcelos, podendo ser simples curiosidade, “necessidade de recomeçar a vida longe de vicissitudes e perseguições” e principalmente questões “morais e econômicas”, e nesse caso era de certa maneira vantajoso trabalhar longe de conhecidos ou familiares (VASCONCELOS, 2018, p. 291).

Dentre as motivações financeiras estava a impossibilidade de solteiras permanecerem sendo sustentadas por seus pais. De fato, quando pertencentes a famílias com muitos filhos e sem recursos em abundância, muitas não se casavam, pois o dote a ser pago era alto. Além disso, o contingente de mulheres era superior ao de homens em países flagelados por guerras ou devido a migrações para as colônias (VASCONCELOS, 2018, p.291, p. 296 e 297). Muitas vezes, os pais cuidavam para que suas filhas fossem letradas e tivessem uma sólida educação, já imaginando a possibilidade de atuarem como preceptoras caso não se casassem. Eles as direcionavam para as escolas de formação de professoras, e elas também desejavam entrar no mercado de trabalho usufruindo da posição qualificada conquistada (RITZKAT, 2000, p.273). De acordo com Quintaneiro, havia mais de 21.000 mulheres na Inglaterra em 1851, a maior parte solteira, trabalhando como professoras e governantas (QUINTANEIRO, 1996 apud VASCONCELOS, 2018, p. 297).

Em outras situações, as mulheres faziam parte de famílias com recursos, mas dificuldades como dívidas, morte de seus provedores, dentre outras, levavam à necessidade de trabalharem. Os conhecimentos adquiridos durante a formação acabavam sendo aplicados no exercício de um ofício remunerado. É o caso desta senhora, que

recentemente chegada da Suíça, casada, pertencente a uma família respeitável, dotada de uma brilhante instrução, discípula do conservatório de música de Genebra, oferece-se, **impelida por circunstâncias imperiosas,** para encarregar-se da educação completa de meninas em alguma fazenda do interior, pois que acha-se habilitada a lecionar piano e canto, as línguas francesa e alemã, a história e geografia, e **tudo quanto é concernente a uma apurada e fina educação [...]** (JORNAL DO COMMERCIO, 13 de agosto de 1859, ed. 223, p. 3, grifos meus).

O ofício de ensinar era um dos possíveis e socialmente aceitos para mulheres estrangeiras no país, sobretudo para aquelas que não tinham “outro talento” além de empregar os saberes adquiridos nos colégios europeus. Elas também apresentavam como diferencial o conhecimento de idiomas, sobretudo o francês, vantajoso por ser um dos mais procurados pelas famílias na educação feminina (VASCONCELOS, 2018, p. 289). Contudo, as imigrantes exerceram outras atividades laborais no Rio de Janeiro, atuando na moda, na costura, no comércio, e ainda como floristas, parteiras, artistas, cantoras, dançarinas, prostitutas dentre outras.

Em breve pesquisa com os termos *mme.* e *viúva*¹⁶ no *Almanak Laemmert*, nos anos de 1854 e 1855¹⁷, observei mulheres, muitas delas estrangeiras, trabalhando na instrução, como donas de colégios e professoras, profissões de saúde envolvendo o feminino, como enfermeiras¹⁸ e parteiras, negociantes e fabricantes de produtos diversos, modistas e costureiras e artistas (cantoras, bailarinas), conforme mostrado a seguir:

Quadro 2. Profissões femininas no *Almanak Laemmert* (1854-1855)

Ocupação profissional	Localização no <i>Almanak Laemmert</i>	
	1854	1855
Colégios para meninas	p. 347 a 349	p. 381 a 385
Parteiras	p. 374	p. 412 e 413
Enfermeiras	p. 374	
Professores de várias línguas	p. 380 e 381	p. 417 e 418

¹⁶ Estes termos foram escolhidos pela já falada presença marcante de estrangeiras, sobretudo francesas, no meio profissional. As casadas eram referidas como madame ou mme. Também as viúvas eram mencionadas como tal, sendo um termo propício para a localização de informações. Todos os nomes que surgiram nas páginas onde estavam as ocorrências foram considerados, inclusive os que se referiam a brasileiras, solteiras e casadas. Os nomes de solteiras e casadas eram geralmente precedidos por D. (Dona), algo impossível de ser usado como termo de busca.

¹⁷ Embora tenha sido uma escolha de certa forma arbitrária, selecionei estes anos a título de comparação de profissões exercidas por mulheres no período com os momentos de início de uma profissionalização feminina na instrução, em geral, e na música, com o Conservatório. Em 1854, com o Regulamento para a Instrução Primária e Secundária, se instituiu a formação de professoras e professores adjuntos, e em 1855, a reorganização do Conservatório de Música permitiu que alunas passassem a ser premiadas e tivessem uma maior atuação pública, como será visto adiante.

¹⁸ Maria Lucia Mott comenta que eram raros os anúncios de mulheres em ocupações na saúde para além de parteiras, e que teria localizado um único registro de enfermeira no *Almanak Laemmert* de 1852 (MOTT, 2005, p. 120). A menção a *enfermeira* foi por mim localizada no *Laemmert* de 1854 (p. 374).

Professores de desenho, pintura, bordados, etc.	p. 382	p. 418
Professores de várias ciências	p. 382	p. 419
Professores de música instrumental e vocal	p. 383 e 384	p. 420 e 421
Lojas de brinquedos para crianças	p. 455	p. 540
Armazéns e lojas de modas e fazendas francesas	p. 483 e 484	p. 535 e 536
Negociantes de objetos de história natural	p. 503	
Fábrica de café torrado e polvilho	p. 527	p. 585
Fábrica de camisas	p. 527	p. 585
Fábrica de coletes ¹⁹	p. 533	p. 592
Fábrica de flores de pano e de penas	p. 541	p. 601
Fábrica de enformar e lavar chapéus de palha de Italia e de todas as outras qualidades		p. 587
Modistas e costureiras	p. 551 e 552	p. 613 e 614
Artistas, cantoras do teatro lírico		p. 375
coristas, donas, bailarinas		p. 376
refinações de açúcar		p. 623
lojas de relógios de algibeira e de parede		p. 623

Fonte: ALMANAK LAEMMERT (1854 e 1855).

As imigrantes que trabalhavam como modistas e costureiras, por exemplo, concentraram suas residências e casas de comércio na rua do Ouvidor, onde havia o maior número de lojas de moda. Tais lojas de roupas e adornos despertavam o interesse de mulheres que ansiavam por se vestir como as francesas (REIS, 2021, p. 3). Segundo Maria Lucia Mott, as modistas tiveram um papel como “mediadoras culturais”, pois trouxeram inovações nas vendas a varejo e divulgaram “novos costumes e hábitos”, apesar de muitas vezes uma “reputação duvidosa” ter sido atribuída a elas (MOTT, 1994, p. 108). As modistas também ofereciam aulas, o que propiciou que mulheres brasileiras adquirissem conhecimentos e também atuassem nesse setor ao longo do século XIX (REIS, 2021, p. 5).

O trabalho com moda foi essencial para a inserção profissional de mulheres, uma forma de renda “aceita pela sociedade patriarcal”, pois a fabricação de roupas era considerada um conhecimento feminino, e por isso acessível e amplamente disseminado entre elas. Além de modistas, as estrangeiras também trabalhavam como comerciantes de “produtos ligados à moda e ao universo feminino”, sendo empresárias e donas de lojas de importados, ou de ateliês de costura. Elas empregavam outras mulheres livres como vendedoras ou costureiras, assim como escravizadas e forras (MONTELEONE, 2019a, p. 8).

¹⁹ Embora houvesse coletes masculinos, possivelmente trata-se aqui de “coletes para senhoras”, uma espécie de espartilho. Era o caso de Mme. Haugonté, que importava e vendia “um grande sortimento de coletes de todos os feitios [...] das melhores fábricas de Paris e feitios que estejam mais em moda”. Os preços variavam de “4\$, 5\$, 6\$, 7\$ a 12\$, e para cima, e de meninas de 2\$, 3\$, 4\$, 5\$ a 8\$” (JORNAL DO COMMERCIO, 12 de setembro de 1851, ed. 251, p. 4).

Dentro do meio, estabeleciam-se redes de solidariedade, mas também segregação e relações hierárquicas de poder ligadas a raça e classe. Estas rivalidades e diferenciações se davam sobretudo entre as estrangeiras, consideradas mais abastadas, e mulheres mais pobres, como negras e mestiças, livres e escravizadas que atuavam como costureiras (REIS, 2021, p. 11).

Os periódicos também mostravam uma participação feminina ativa, principalmente de imigrantes, como parteiras²⁰ (MOTT, 2005, p. 118). As mulheres realizavam a maior parte dos partos no século XIX, e os médicos cirurgiões só eram chamados em casos excepcionais e mais graves, apesar de, após a instituição da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro em 1832, pouco a pouco, os obstetras terem reclamado para si a responsabilidade pela assistência às parturientes (MOTT, 2005, p. 120). As parteiras atuaram no Brasil muito antes das médicas, dentistas farmacêuticas, advogadas e engenheiras. Estas profissões só podiam ser desempenhadas após a conclusão de cursos superiores, vedados às mulheres até a década de 1880²¹.

Antes da chegada das parteiras estrangeiras, havia as “comadres”²², “aparadeiras”, ou “parteiras leigas”, mulheres que aprendiam a partejar por transmissão oral, empiricamente, com as mais velhas e experientes, na própria prática e de forma artesanal, e não tinham acesso a conhecimentos científicos. As “comadres” eram muito conhecidas pela população, e também atuavam como “curandeiras”. Os partos eram inclusive acompanhados de simpatias e rezas (MEDEIROS, 2015, p. 1 e 2). Segundo Anayansi Brenes, as comadres eram majoritariamente “mulatas ou brancas e portuguesas e pertenciam aos setores populares” (BRENES, 1991, p. 135).

Após a lei de 3 de outubro de 1832, que organizou as “Academias médico-cirúrgicas”, ou Faculdades de Medicina no Rio de Janeiro e na Bahia, curandeiros e sangradores foram proibidos, e só os formados no curso poderiam “curar, ter botica ou partejar”. Além disso, um

²⁰ As parteiras atuavam como sangradoras, aplicavam vacinas, cuidavam da saúde da mãe e do recém-nascido, aconselhavam sobre a vida sexual e contracepção feminina, forneciam tratamentos ginecológicos, alojamentos para parturientes e mulheres doentes, alugavam amas-de-leite, e procediam à “redistribuição” de recém-nascidos, “nem sempre dentro da legalidade” (MOTT, 2005, p. 126). Apesar de estarem proibidas desde 1876, “de exercer qualquer função além de fazer partos e prestar os primeiros cuidados aos recém-nascidos”, muitas parteiras infringiam as leis (MOTT, 2005, p. 127).

²¹ O curso de Medicina foi aberto à frequência de mulheres em 1881. Ambrosina de Magalhães, após ser aprovada nos exames preparatórios, foi a primeira aluna matriculada (HAIDAR, 2008, p. 226). Em maio do mesmo ano, Augusta Castellões, ex-aluna do Conservatório de Música, também iria fazer sua matrícula (GAZETA DE NOTÍCIAS, 17 de maio de 1881, ed. 132, p. 1).

²² As aparadeiras assistiam as mulheres na gestação, parto, puerpério, bem como seus recém-nascidos. Elas eram de confiança das mulheres, e “eram consultadas sobre temas vários, como cuidados com o corpo, doenças venéreas, praticavam o aborto ou mesmo colaboravam com o infanticídio” (BRENES, 1991, p. 135).

“curso particular para as parteiras”, ministrado pelo professor de partos, passaria a ser oferecido. Para o ingresso, as aspirantes deveriam ser maiores de dezesseis anos, “saber ler e escrever corretamente”, e “apresentar um atestado de bons costumes passado pelo Juiz de Paz da freguesia respectiva” (BRASIL, 1832, s. n.).

Apesar da lei, pessoas previamente autorizadas poderiam continuar em exercício. Outras que quisessem obter licença deveriam ser avaliadas por meio de exames, e os títulos expedidos no exterior poderiam ser verificados e validados (BRASIL, 1832, s. n.). Os pedidos de validação de diploma só passaram a ocorrer a partir de 1840, e desde então as aprovações passaram a constar nos anúncios das parteiras nos periódicos. Em 9 de maio de 1840, houve a solicitação de Verônica Pascal, em 1844 a de Felicité Moise, e em 1846 a de Clementina Pereira Sonjean, M. Gault e Felicité de Hautesseville. Dentre 1840 e 1863, 23 parteiras fizeram a solicitação (MEDEIROS, 2014, p. 14 e 15).

Estas parteiras estrangeiras, em sua maioria francesas, cujos diplomas foram aprovados pela Faculdade de Medicina, precisavam conquistar uma clientela, antes atendida somente pelas “comadres”. Elas anunciavam seus serviços com cruces brancas ou placas de metal com seu nome e profissão nas portas de suas casas, distribuíam folhetos, e publicavam na imprensa. As parteiras diplomadas eram mais procuradas por famílias abastadas, que se preocupavam com uma formação mais científica, com a aquisição de diplomas e por estarem legalmente autorizadas, e com o fato de serem estrangeiras e falarem outros idiomas. Já as “aparadeiras” atendiam a uma clientela mais pobre, ou eram procuradas por aquelas pessoas que se importavam com o fato de serem brasileiras, experientes, e justamente por não terem diploma, além de suas “técnicas, costumes”, as relações subjetivas, a “dedicação desinteressada”, a “prática rotineira”, a tradição no atendimento e os menores valores cobrados (MOTT, 2005, p. 125 e 126).

De acordo com Dilce Jorge, de 1834 a 1900, 20 parteiras teriam se formado no curso de parteiras (MEDEIROS, 2015, p. 2). Já Maria Lucia Mott teria computado 13 parteiras formadas entre 1834 e 1876 (MEDEIROS, 2015, p. 4). Comparando ano a ano o número de parteiras informado pelas duas pesquisadoras, Helber Medeiros encontrou resultados na maioria discrepantes, coincidentes apenas nos anos 1834, com a diplomação de Mathilde Durocher, 1853, 1857 e 1876 (MEDEIROS, 2015, p. 5).

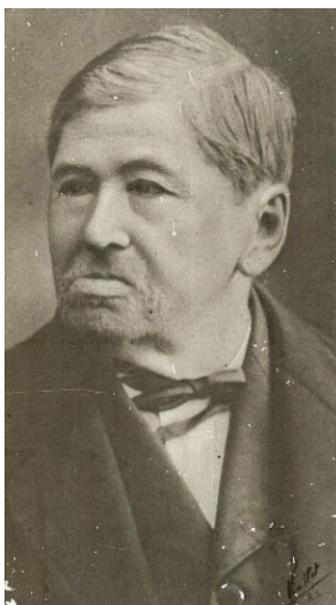
A francesa Maria Josephina Matilde Durocher (1808-1893) foi, segundo Anayansi Brenes, “a mais célebre entre as parteiras”. Ela foi recebida como membro titular da Academia Imperial de Medicina em 1871 (BRENES, 1991, p. 139). Em 50 anos de atividade, Durocher chegou a realizar “mais de cinco mil partos” (MOTT, 1994, p. 102). Ela atendia a “mulheres

brancas e negras, livres e escravas, ricas e pobres”, e em 1883 se apresentaria como parteira da Casa Imperial no *Laemmert* (MOTT, 2005, p. 129). Mathilde Durocher fez um requerimento pedindo “matrícula na aula de Partos”, deferido pela Congregação em 10 de março de 1834, e o professor Felizardo Joaquim da Silva Morais foi designado para examiná-la. A parteira teria se formado no mesmo ano (MEDEIROS, 2014, p. 16).

Na opinião de Maria Lucia Mott, mais do que um caráter de excepcionalidade, a vida de Mathilde Durocher se aproximava da de outras mulheres que atuaram como parteiras no século XIX, bem como das costureiras e modistas “que cruzaram o Atlântico para fazer a América, e ainda das escritoras que em pleno regime escravista chegaram a expor suas ideias contra a escravidão” (MOTT, 1994, p. 102).

A própria Durocher foi modista antes de se tornar parteira. Ela veio ainda criança para o Brasil com sua mãe, Anne, costureira e florista, em 1816, por questões econômicas e políticas, junto aos mais de 300 imigrantes franceses que aportaram entre 1808 e 1820 (MOTT, 1994, p. 103 e 104). Após a morte de Anne, Mathilde Durocher manteve sua loja de modas por três anos, encerrando as atividades por dívidas, e devido ao assassinato equivocado de seu companheiro, o comerciante francês Pedro David, deixando-a viúva com dois filhos. A partir de então, ela passou a se dedicar à parturiação, adotando roupas em estilo masculino, dizendo serem mais confortáveis, e por inspirarem moral, dando mais confiança às suas pacientes (MOTT, 2005, p. 110 a 116). No entanto, como se vê abaixo, além dos trajes, sua própria aparência era masculinizada.

Figura 3. Marie Josephine Mathilde Durocher



Fonte: Academia Nacional de Medicina.

Manter os cabelos curtos²³ era algo nada habitual para as mulheres oitocentistas, e o hirsutismo²⁴, ainda que não fosse incomum, podendo significar inclusive “força”, “poder” e “fibra” (TELLES, 2016, p. 103), contribuía para o aspecto viril. Em uma sociedade patriarcal e machista, as feições masculinas de Durocher e uma certa fealdade, aliados obviamente a sua competência, possivelmente a ajudavam a ter a credibilidade dos homens e de suas pacientes, e de certa forma a protegia dos perigos das ruas em saídas à noite para atender as parturientes.

2.3 O trabalho exercido por mulheres africanas e brasileiras

As mulheres imigrantes europeias atuavam profissionalmente como comerciantes, modistas, costureiras, artistas, parteiras, professoras. Todavia, as brasileiras também trabalhavam em diversos serviços, remunerados ou não. Apesar dos discursos que defendiam que a mulher deveria ser educada para o casamento e a maternidade, adquirindo conhecimentos para serem boas administradoras do lar e da criadagem, estes ideais se aplicavam majoritariamente a mulheres da *boa sociedade*, e nem sempre os conhecimentos adquiridos por elas levavam apenas a este destino. Por outro lado, o trabalho feminino no Brasil do século XIX, para as já faladas imigrantes, bem como para brasileiras de camadas médias, baixas e africanas ou brasileiras escravizadas era a norma.

De acordo com o recenseamento²⁵ da população brasileira realizado em 1872, no Município Neutro, entre mulheres de todas as idades, havia 92.153 livres, brasileiras e

²³ A partir da década de 1870 deu-se ênfase às costas das mulheres, com o uso das “anquinhas” ou *poufs* nas saias dos vestidos e os penteados ondulados, em cascata, usando-se ainda “tranças, [...], fivelas, coroas de ouro e diamantes”, que “transformavam os penteados das mulheres em verdadeiras obras de arte a serem apreciados de costas em bailes, nas missas e procissões, na rua do Ouvidor ou em jantares da corte” (MONTELEONE, 2019b, p. 27 e 28). O cabelo costumava ser grande, e amarrado em “tranças, cocós, cabelo solto, penteados elaboradíssimos, seguros ou completados por pentes” (MONTELEONE, 2019b, p. 29), e ainda se usavam “cachinhos feitos artificialmente, muitas vezes por cabeleireiros franceses, que caíam pelas orelhas das moças” (MONTELEONE, 2019b, p. 30).

²⁴ Exemplos de mulheres com bigodes podem ser encontrados na pintura e literatura luso-brasileira no século XIX. Segundo Patricia Telles, a pilosidade facial significava sensualidade, ou mesmo “um sinal de força, de poder”, e a expressão “cabelos nas ventas” seria “usada para designar mulheres ‘de fibra’” (TELLES, 2016, p. 103). Para saber mais sobre mulheres com pelos no rosto, ver TELLES (2016).

²⁵ No censo de 1872, as ocupações foram classificadas em profissões liberais, que consistiam em religiosos regulares e seculares, juristas (juízes, advogados, notários e escrivães, procuradores e oficiais de justiça), médicos, cirurgiões, farmacêuticos, parteiras, professores e homens de letras, empregados públicos, e artistas. Havia os militares, marítimos, pescadores e capitalistas e proprietários. Dentre as profissões industriais e comerciais, havia os manufatureiros e fabricantes, e os comerciantes, guarda-livros e caixeiros. Nas profissões manuais ou mecânicas, estavam as costureiras e os diversos operários (em metais, tecidos, edificações, couros e peles, tinturarias, vestuários, chapéus e calçados). Havia as profissões agrícolas (lavradores e criadores), as pessoas assalariadas, que seriam os criados e jornaleiros, e os serviços domésticos (BRASIL, 1872).

estrangeiras, e 24.053 escravizadas, e dentre estas, 43.183 e 18.795 trabalhavam, respectivamente. Mesmo levando-se em conta um total de livres e escravizadas que incluía aquelas que não estavam em idade produtiva, ou seja, crianças pequenas ou muito idosas, aproximadamente 53,34% trabalhava, mais da metade. É preciso observar que o somatório não correspondia precisamente aos números totais informados pelo censo, conforme mostrado na tabela:

Tabela 5. Mulheres com e sem trabalho

	Com trabalho	Sem trabalho	Total	Total no censo
Mulheres livres	43.183	49.017	92.200	92.153
Mulheres escravizadas	18.795	5.205	24.000	24.053
Total	61.978	54.222	116.200	116.206

Fonte. BRASIL. Recenseamento do Brasil em 1872. Município Neutro (volume 5).

Dentre as profissões liberais com presença feminina havia 50 religiosas regulares, restringindo-se a estrangeiras e solteiras, 54 parteiras, 313 professoras e 218 artistas. Havia também 1.023 mulheres como capitalistas e proprietárias e 436 comerciantes. Nas profissões manuais ou mecânicas, eram 10.208 costureiras e 9 estavam nas fábricas de vestuário e 2 na de chapéus. Nas profissões agrícolas havia 5.343 lavradoras, e entre as assalariadas, 1.252 criadas. Os números mais expressivos se encontravam no serviço doméstico, onde 24.278 mulheres trabalhavam. Pela tabela geral de ocupações publicada no censo, constata-se que as funções de parteira, costureira, operárias de vestuário e chapéus eram exclusivamente femininas (BRASIL, 1872, s.p.). Em relação às mulheres escravizadas, havia 4 artistas, 1.384 costureiras, 2.488 lavradoras, 788 criadas e 14.134 trabalhando em atividades domésticas, como se pode ver na tabela abaixo:

Tabela 6. Profissões exercidas por mulheres de acordo com o recenseamento de 1872

Profissões	Mulheres brasileiras livres			Mulheres estrangeiras livres			Mulheres escravizadas
	solt.	cas.	viu.	solt.	cas.	viu.	
Religiosos				50			
Parteira	12	1	11	5	7	18	
Professores e homens de letras	142	91	36	25	9	10	

Artistas	81	33	16	38	24	26	4
Capitalistas e proprietários	368	119	425	37	21	53	
Comerciantes, guarda livros e caixeiros	74	22	20	223	64	33	
Costureiras	5790	1188	807	1185	854	384	1381
Lavradores	3184	1325	595	148	51	40	2488
Operarias de vestuário	1			5	2	1	
Operarias de chapéus				1		1	
Criados e jornaleiros	423	60	89	505	110	65	788
Serviço doméstico	12436	2798	1449	3987	2772	836	14134
Sem profissão	32960 [ileg]	7896	2449	2394	2727	591	5205

Fonte: BRASIL. Recenseamento do Brasil em 1872. Município Neutro (volume 5).

Na tabela acima se pode perceber que, enquanto havia no total apenas 54 parteiras e 313 professoras, o número de costureiras passava dos 10.000, e de mulheres envolvidas nos serviços domésticos era maior que 24.000, contando-se apenas as mulheres livres. Somando-se às escravizadas, este quantitativo subia para cerca de 38.000. O número de mulheres livres trabalhando como costureiras era bem maior ao de escravizadas, assim como em todas as outras ocupações, mesmo em atividades domésticas. Isto condiz com o processo de transição do trabalho escravo para o assalariado, ocorrido nas décadas de 1870 e 1880 no Rio de Janeiro. Sandra Graham observa que

a partir da década de 1860, o trabalho doméstico foi se tornando cada vez menos território de escrav[izad]os²⁶. Mulheres livres, brasileiras ou imigrantes, e escrav[izad]as forras associavam-se às escrav[izad]as restantes para suprir a demanda de criadas, de tal forma que, já em 1872, pode-se calcular em cerca de dois terços as mulheres livres no serviço doméstico do Rio de Janeiro (GRAHAM, 1992, p. 21).

Os números de mulheres solteiras eram sempre maiores em todas as profissões, com exceção de capitalistas e proprietárias, que eram majoritariamente viúvas e brasileiras. Observa-se que o estado civil das escravizadas não foi informado no censo. Com exceção das donas de fábricas de chapéus e das religiosas, que eram estrangeiras, as demais ocupações tinham, nesse período, a participação de brasileiras e estrangeiras, e não havia nenhuma exclusiva a brasileiras ou a escravizadas. Embora o número de professoras particulares, comerciantes, modistas e

²⁶ Adapte as citações que usam a palavra *escravo* pela *escravizado*, pois esta não é uma condição inerente ao sujeito. Ele não é escravo, mas foi escravizado.

parteiras estrangeiras inicialmente fosse maior, ao longo do século XIX as brasileiras também começaram a exercer estas atividades, devido ao aprendizado com as imigrantes, e no caso das parteiras, também ao curso oferecido pela Faculdade de Medicina. Por outro lado, o trabalho doméstico e a costura, amplamente exercido por escravizadas e brasileiras pobres, passou a contar com imigrantes, sobretudo portuguesas.

As mulheres livres e pobres, assim como as escravizadas, contribuíam para o acúmulo de capital, produzindo e reproduzindo a força de trabalho, isto é, gerando e mantendo de forma não remunerada os trabalhadores para o capitalismo²⁷ (FEDERICI, 2019). Dentre estas atividades estavam as tarefas domésticas, como lavar, cozinhar, limpar, costurar, bem como a gestação e criação dos filhos. Em geral, estes afazeres eram muito pesados, cansativos, e demandavam grande esforço físico. O cuidado com as roupas, por exemplo, incluía lavá-las, alvejá-las, secá-las, passá-las, confeccioná-las e consertá-las por meio da costura e do bordado. Ao lado da cozinha, dispndiam-se nelas várias horas diárias (MONTELEONE, 2019a, p. 1 e 2; GRAHAM, 1992, p. 54).

²⁷ Fez parte da constituição do capitalismo na Europa uma desvalorização do trabalho exercido pelas mulheres. Com isso, se criou uma “nova ordem patriarcal”, uma nova divisão social do trabalho, por meio de uma relação social hierárquica de dependência entre os sexos, onde homens subjugarão e inferiorizaram mulheres e suas atividades com base no poder conferido pelo salário (FEDERICI, 2019, p. 18). O corpo feminino se tornou uma “máquina de produção de novos trabalhadores” (FEDERICI, 2019, p. 26). Segundo Federici, ele seria “o principal terreno de sua exploração e resistência”. Ele “foi apropriado pelo Estado e pelos homens, forçado a funcionar como um meio para a reprodução e a acumulação de trabalho” (FEDERICI, 2019, p. 34). Esta “reprodução da vida e da força de trabalho” foi excluída das relações contratuais e assalariadas estabelecidas. A tais atividades, juntamente àquelas exercidas pelos escravizados, se creditou uma “inferioridade natural”, apesar de ambas terem sido fundamentais para o acúmulo de capital, segundo Marx, o “processo fundacional do capitalismo” (FEDERICI, 2019, p. 12 e 13, p. 26).

Dentro do sistema capitalista se instituiu uma população sem direitos, formada por mulheres e escravizados, por meio do uso da “máxima violência”. O capitalismo tirou proveito deste trabalho não remunerado, não só para gerar e manter o fornecimento de força de trabalho, como para o barateamento do custo da produção. Além disso, as mulheres passavam a ser, elas mesmas, consumidoras dos bens de produção, apesar de não serem consideradas como trabalhadoras (FEDERICI, 2019, p. 14 e 18). O capitalismo está necessariamente ligado ao racismo e sexismo. Ele combina contraditoriamente “promessa de liberdade” com “coação generalizada”, “promessa de prosperidade” com “penúria generalizada”, para isso “difamando a ‘natureza’ daqueles a quem explora: mulheres, sujeitos coloniais, descendentes de escrav[izados] africanos, imigrantes deslocados pela globalização (FEDERICI, 2019, p. 37).

Diferentemente do capitalismo, no feudalismo tanto a reprodução do trabalho quanto a produção dos bens contribuíam para o sustento das famílias. Atividades que eram realizadas por mulheres não eram desvalorizadas, e eram realizadas em cooperação com outras mulheres. Esta sociabilidade e solidariedade feminina se constituía em “fonte de poder e de proteção”. Além disso, homens e mulheres se uniam para enfrentar os senhores feudais (FEDERICI, 2019, p. 52 e 53).

Quando migravam do campo para as cidades, ainda que pertencessem a camadas mais empobrecidas, as mulheres pouco a pouco foram tendo acesso a ocupações que seriam consideradas masculinas posteriormente. Havia mulheres trabalhando como “ferreiras, açougueiras, padeiras, candeieiras, chapeleiras, cervejeiras, cardadeiras de lã e comerciantes” (SHAHAR, 1983, KING, 1991 apud FEDERICI, 2019, p. 64). No século XIV, havia professoras escolares, e ainda médica e cirurgiãs, podendo alcançar grande reputação em certos casos, chegando a competir com homens que haviam se formando em universidades (FEDERICI, 2019, p. 64).

Além de exercidas sem pagamento pelas moças da família ou por suas escravizadas, estes serviços podiam ser realizados por mulheres contratadas por remuneração geralmente ínfima, ou em troca de casa e comida. De acordo com os discursos hegemônicos e regras sociais imputadas por uma sociedade patriarcal, estas tarefas eram desvalorizadas por serem “femininas”, tidas como improdutivas e naturalmente inferiores, sendo encaradas como um “recurso natural”, ou um “serviço pessoal” (FEDERICI, 2019, p. 18).

A execução do serviço doméstico fazia parte da educação de meninas escravizadas e de camadas mais pobres, desde a infância. Sandra Graham mostra que, independentemente de cor ou condição jurídica, isto é, se livre ou escravizada, estas mulheres muitas vezes trabalhavam lado a lado, em tarefas similares (GRAHAM, 1992, p. 18). Elas aprendiam muito cedo habilidades para se tornarem criadas, mucamas, cozinheiras, arrumadeiras, carregadoras de água, lavadeiras, passadeiras, damas de companhia, amas de leite, copeiras, costureiras, rendeiras, quitandeiras, floristas, doceiras, vendedoras de frutas e verduras nas ruas, ou para trabalharem nas lavouras (OLIVEIRA, 2019, p. 34 e 35; MONTELEONE, 2019a, p. 2; GRAHAM, 1992, p. 18).

Figura 4. Vendedora de frutas no Rio de Janeiro (c. 1869)



Fonte: INSTITUTO MOREIRA SALLES. Fotografia de Alberto Henschel.

As vestimentas de mulheres de camadas altas exigiam muitos cuidados, porque “apresentar-se socialmente com roupas adequadas fazia parte de um sistema de distinção social profundamente entranhado na sociedade do século XIX”. Ao contrário do esforço feminino de muitas despendido em sua manutenção, os trajes luxuosos, rebuscados e desconfortáveis simbolizavam que outras poucas não estariam empenhadas “em nenhuma espécie de trabalho produtivo e pertencia[m], por conseguinte, à classe privilegiada, à classe ociosa” (SOUZA, 1987, p. 125 apud MONTELEONE, 2019a, p. 2). O cuidado com as vestimentas femininas era sobretudo o que demandava mais tempo e o número maior de criadas. Era a mulher que ostentava, por meio de suas roupas e adereços, a condição social superior de sua família (MONTELEONE, 2019a, p. 2).

As mucamas acompanhavam suas senhoras ao saírem nas ruas ou para se banharem no mar, podiam enviar e trazer recados, assim como fazer pequenas compras. Elas também negociavam com vendedores ambulantes por meio das portas e janelas das casas, ajudavam as senhoras a se vestir, lavavam e passavam suas roupas, as penteavam e abanavam. As mucamas ou criadas ainda carregavam água, e mesmo após a instituição do sistema de coleta de resíduos, deveriam esvaziar e limpar urinóis (GRAHAM, 1992, p. 50, 55 e 56).

Embora fosse pouco valorizado e mal remunerado, o trabalho como criada doméstica era favorável a mulheres livres pobres como uma forma de terem “uma maneira estável de viver, com abrigos, roupas, comidas e eventualmente remédios, fornecidos pela patroa”. Entretanto, elas ocupavam “posições subalternas e degradantes”, e eram “vistas pelos patrões como disponíveis sexualmente” (MONTELEONE, 2019a, p. 2). No caso das escravizadas, elas viviam em condições precárias e insalubres, vestindo-se e alimentando-se mal. Suas famílias podiam ser desfeitas pela venda de seus integrantes a outras pessoas (RIBEIRO, 2019, p. 277). Elas sofriam violência, incluindo sexual, maus tratos, e não tinham muitas possibilidades de ascensão social (RIBEIRO, 2019, p. 280).

Havia algumas escravizadas, em geral as favoritas e mais protegidas, que raramente saíam das casas e eram muito supervisionadas, enquanto outras faziam a maior parte de seu trabalho nas ruas, longe do olhar de seus senhores. Porém, estar em casa nem sempre era mais seguro do que ir para a rua, pois o ambiente externo, apesar de insalubre e perigoso, trazia autonomia e liberdade (GRAHAM, 1992, p. 45). Submetidas a seus patrões, de quem não podiam discordar, as criadas podiam ser vítimas de agressões físicas e abusos sexuais, bem como serem acusadas de roubos. O isolamento, ao invés de trazer proteção, as deixava vulneráveis. Já nas ruas, não obstante a sujeira, a multidão de passantes, as pavimentações irregulares, os trajetos realizados portando pesadas cargas, como roupas e mercadorias

adquiridas ou vendidas, e calçarem tamancos desconfortáveis ou mesmo estarem descalças, as criadas podiam se locomover de acordo com suas experiências, definindo caminhos preferenciais, formando uma “paisagem conhecida de sons, cheiros e imagens familiares” (GRAHAM, 1992, p. 58 e 64).

Além do trabalho doméstico, milhares de mulheres brancas pobres, negras e mestiças livres, libertas, forras e escravizadas trabalhavam como costureiras. A despeito de as costureiras realizarem um serviço “mais mecanizado” do que as modistas, ele era essencial, pois eram elas quem de fato confeccionavam as roupas. Enquanto modistas decidiam sobre cortes e feitios, as costureiras cortavam e costuravam, e uma mesma profissional poderia desempenhar ambos os papéis, como se pode ver no exemplo abaixo. As modistas costumavam publicar seus nomes nos jornais, diferentemente das costureiras (REIS, 2021, p. 5 a 7).

Figura 5. Anúncio de Mme. Julia Giraud como costureira e modista



Fonte: JORNAL DO COMMERCIO, 4 de abril de 1856, ed. 93, p. 3.

2.4 Professoras e preceptoras brasileiras, perfil social das professoras de música e remuneração das lições

Como visto no Capítulo 1, a lei de 1827 determinou saberes diferenciados para meninas e meninos na instrução básica, e conquanto não estivesse expressamente proibida pelo Regulamento de 1854, a educação secundária pública no Colégio Pedro II foi frequentada apenas pelo sexo masculino por quase todo o século XIX. Os cursos superiores, que formavam médicos, engenheiros e advogados não contavam com a presença feminina até a década de 1880. Algumas meninas de camadas populares tinham acesso à instrução primária, mas muitas eram educadas principalmente para o exercício de atividades domésticas, incluindo a costura e o bordado. Jovens pertencentes à *boa sociedade* adquiriam conhecimentos refinados com professoras e preceptoras, e de forma gradativa a partir da segunda metade do século XIX tinham sua formação complementada em colégios de meninas primários e secundários de

iniciativa particular, com o intuito primordial de fazerem bons casamentos, e serem esposas e mães exemplares.

O ensino de música nas casas mais abastadas era considerado parte de uma educação desenvolvida preferencialmente no lar, com base em moldes europeus. As meninas de classes altas e de famílias burguesas aprendiam canto e piano para “encantar serões familiares e recepções em sociedade” (PERROT, 2007, p. 94). Nos salões das casas, durante os saraus, jantares e festas, as mulheres eram submetidas a avaliações e opiniões alheias, suas condutas eram atentamente observadas, e por isso, elas precisavam saber como se comportar em público, de forma educada e polida, como se apresentar diante das visitas e recebê-las adequadamente (D’INCAO, 2017, p. 228). Esta instrução visava a manutenção da condição social da família, ou mesmo melhorá-la com uma boa aliança matrimonial. Segundo Maria Ângela D’Incao, “o casamento entre famílias ricas e burguesas era usado como um degrau de ascensão social ou uma forma de manutenção do status”. Neste “projeto familiar de mobilidade social”, as mulheres casadas e bem instruídas ganhavam importância, por meio de “sua postura nos salões, como anfitriãs, e na vida cotidiana, em geral, como esposas modelares e boas mães” (D’INCAO, 2017, p. 229).

Homens públicos, tais como comerciantes ricos, profissionais liberais, grandes proprietários e funcionários do governo de alta posição passaram a depender do “sucesso da família”, e em particular, das mulheres a sua volta, para “manter seu elevado nível e prestígio social já existentes”, ou mesmo para “empurrar o *status* do grupo familiar mais e mais pra cima”. A imagem de suas mulheres dentro do grupo de convívio significava “um capital simbólico importante” para o homem, ainda que a autoridade familiar permanecesse em suas mãos (D’INCAO, 2017, p. 229).

A música era um saber muito apreciado e demandado em aulas particulares, mas também era oferecido em colégios de meninas, cuja formação visava “moldar moças de boa estirpe” (AMORIM, 2017, p. 55). Humberto Amorim divide os saberes ofertados nestes colégios entre os que compunham a “formação básica”, que seriam “ler, escrever, contar, e se possível dominar línguas estrangeiras”; os “afazeres domésticos”, integrando “cozer, coser, bordar, manejar a casa etc.”; e as atividades “recreativas e/ou artísticas”, como “dançar, desenhar, cantar, tocar instrumentos musicais, fazer enfeites e flores etc.” (AMORIM, 2017, p. 57).

Geralmente não se esperava que estas moças de classes favorecidas precisassem trabalhar de forma remunerada, pois seriam sustentadas por seus maridos. Ficaria reservado a elas o cuidado da casa, dos filhos, e dos criados, ainda que estas tarefas estivessem longe de ser poucas em quantidade e exigência. June Edith Hahner comenta que

Nas cidades, mulheres de elite, mesmo permanecendo restritas ao lar, chegaram a dirigir o cotidiano dos casarões, as chamadas “casas-grandes”, cheios de parentes, agregados e escravos. Elas supervisionavam pessoalmente [...] as necessidades de um lar bastante autossuficiente. Responsabilizavam-se pela saúde da família e pelo cuidado dos idosos. Encarregavam-se de uma grande quantidade de obrigações religiosas e ainda instruíam seus dependentes. Como era grande o movimento de vendedores ambulantes à sua porta, as senhoras também podiam participar de pequenas transações comerciais sem pisar fora de casa. Apesar de alguns visitantes homens descreverem as donas de casa como pessoas que passavam seus dias bordando, fazendo renda, arrumando flores, tocando música ou preparando sobremesas que deliciavam seus convidados, elas tinham muito mais o que fazer no cotidiano dos seus lares (HAHNER, 2018, p. 47).

Todavia, na prática, não era isso que acontecia. Muitas mulheres se viam desamparadas quando o esposo morria precocemente, precisando criar e sustentar seus filhos e filhas. É comum presenciar nos periódicos as viúvas e seus filhos dando seguimento aos negócios do marido falecido, seja em fazendas, comércios os mais variados, lojas de música, editoras, colégios. O reverendo Robert Walsh, capelão do embaixador britânico, observou muitas viúvas de fazendeiros gerindo sozinhas suas fazendas e escravizados, na província de Minas Gerais, em fins de 1820. Segundo Hahner, “de fato, na viuvez, ficavam suspensas algumas das restrições legais²⁸ impostas sobre mulheres casadas, e as viúvas passavam a ser consideradas ‘chefe de família’” (HAHNER, 2018, p. 47).

As jovens que perdiam o pai ou que se tornavam completamente órfãs, mesmo que pertencessem a famílias de posses, também ficavam muitas vezes desassistidas, sem ter quem olhasse por elas e as sustentasse. Além da morte, seus pais poderiam ter tido algum revés financeiro, como dívidas, falência ou sofrido alguma desgraça que os teria arruinado. Havia ainda as “solteironas”, pois não eram todas as moças que conseguiam se casar após a puberdade (RITZKAT, 2000, p. 272 e 273). Elas poderiam fazer parte de famílias numerosas, cujos pais não conseguiam mantê-las sem que contribuíssem para a renda da casa. Assim como ocorria na Europa, no Brasil as “jovens oriundas da aristocracia, empobrecidas ou desprovidas da sorte do casamento frequentemente se empregavam nas casas de ricas famílias” (RITZKAT, 2000, p. 271). Órfãs e viúvas poderiam continuar obtendo sua subsistência por meio do lucro gerado pelo trabalho de seus escravizados de ganho (RIBEIRO, 2019, p. 279), mas se elas

²⁸ De acordo com o Código Filipino, compilado em Portugal em 1603 e efetivo no Brasil até a promulgação do Código Civil em 1916, o marido era o “cabeça do casal”. Esta lei impunha diversas restrições às mulheres, como a submissão à autoridade do marido, a negação ao direito de comercializar e alienar propriedade sem seu consentimento, dentre outras. Entretanto, com a sua morte, a viúva passaria a “chefe da casa”, permitindo-se que elas assumissem os negócios da família, para a preservação do patrimônio (HAHNER, 2018, p. 50).

necessitassem trabalhar, só contavam com os recursos intelectuais adquiridos em sua educação, apesar de restrita em relação à masculina.

Em camadas médias e altas, de acordo com Guacira Louro, era tolerável que moças solteiras trabalhassem até o momento do casamento. Apenas para solteironas e viúvas, o trabalho por mais tempo era considerado aceitável (LOURO, 2017, p. 453). Dentre as possibilidades, o magistério era encarado como “digno e adequado” (LOURO, 2017, p. 465), sendo “uma boa alternativa a um casamento forçado ou a profissões menos prestigiadas, como costureiras, governantas, e parteira, por exemplo” (VILLELA, 2000, p. 122). Para mulheres com algum nível de instrução, a melhor oportunidade que se apresentava era a de professora ou preceptora, em suas residências, nas casas das famílias ou em escolas particulares e públicas (MONTEIRO, 1998, p. 63; OLIVEIRA, 2019, p. 35).

A professora húngara Anna Termacsics de Santo aconselhava as mulheres a “cultivarem o espírito” por meio da instrução, pois ela poderia ser revertida em meio honesto de sobrevivência:

Cultivai vosso espírito e vosso coração, que vós vos tornareis necessárias a suas melhores e maiores simpatias. Ajudai ao homem em todos os seus trabalhos sérios da vida, e sede seu adjutório com vosso próprio desenvolvimento para fins nobres, e para convencê-lo que sois circumspecta. Vendei vossas joias, se for necessário restringir vossa economia; aplicai o vosso tempo despendido em visitas inúteis, em enfeites, na cultura de vosso espírito, e então responderá sua alma em vosso valor, e os laços que vos prendem durarão por tempos e farão de vós companheiras para a eternidade. **Educai vossas filhas para a vida prática, e assim dotá-las-eis melhor do que com fortuna. Se elas se casarem pobres, poderão educar seus filhos; se os credores lhes tirarem tudo, nenhum meirinho poderá lançar mão desse capital, e a educação será seu pão e o gozo de sua vida.** [...] Com os dinheiros que se empregam em enfeites, antes comprei livros; do que serve andar enfeitada com a cabeça vazia? Brilhais antes com a vossa conversação do que com vossas saias (A.R.T.S., 1868, p. 123-125, grifos meus).

No entanto, as condições de trabalho com o magistério eram “precárias e desvantajosas” para mulheres (MONTEIRO, 1998, p. 63). Como “o sustento da família cabia ao homem”, além de ser considerado um atributo de sua “masculinidade”, o trabalho feminino era tido como “provisório e transitório”, resultando em baixos salários (LOURO, 2017, p. 453). A professora Anna Termacsics de Santo mostrava, em sua obra escrita em 1868, que o trabalho feminino era mal pago porque ao homem eram dadas muitas possibilidades, e às mulheres apenas algumas, gerando concorrência entre elas. Quando os salários baixavam, “se uma não se quer sujeitar a esse preço, mil outras anuem, e o trabalho da mulher é barato pela grande abundância que existe” (A.R.T.S., 1868, p. 20).

Anna Rosa, além de imigrante, fazia parte de um grupo seletivo de mulheres brancas e letradas. Sem negar a sua constatação de uma realidade, nas entrelinhas desta crítica estava o desejo de desempenhar profissionalmente mais do que a docência, e a reivindicação ao acesso a carreiras eminentemente masculinas, que demandavam o ingresso em cursos superiores (RIBEIRO, 2019, p. 281). Inclusive se verá adiante que os valores pagos a professores do sexo masculino por lições de música não apresentavam grandes variações em relação ao das professoras.

A despeito de não ser tão bem remunerado, o magistério representava “o ponto de partida possível no momento histórico vivido” e, ao mesmo tempo, seu exercício trazia as vantagens de “uma certa liberdade”, bem como “a possibilidade de adquirir conhecimentos” (VILLELA, 2000, p. 122). Embora formado por um grupo heterogêneo, se pode dizer que, dentre as opções de trabalho feminino no período, a docência e a preceptoria ocupavam posições hierarquicamente altas em termos de prestígio em relação a outras ocupações, inclusive por envolver mulheres intelectualizadas, socialmente distintas e de educação refinada, provenientes de camadas abastadas.

Um exemplo real, bem ilustrativo da intenção da educação de jovens de famílias privilegiadas da sociedade e o que ela poderia representar na prática, isto é, a sua aplicabilidade como forma de subsistência, foi o de Carlota Milliet, cantora brasileira da Academia e Ópera Nacional. Ela era filha do conceituado médico Geraldo José da Costa Leal, um amigo de Paula Brito. O famoso editor dizia conhecer a musicista “desde a sua infância”, era “respeitador de sua família”, e “entusiasta” de seu “gênio” e “talento” (MARMOTA FLUMINENSE, 24 de agosto de 1858, ed. 980, p. 2). O pai de Carlota falecera em janeiro de 1857 (CORREIO MERCANTIL, 12 de janeiro de 1857, ed. 12, p. 3), e no ano seguinte, ela perdia seu marido (BRASIL COMMERCIAL, 28 de junho de 1858, ed. 101, p. 3).

Carlota Milliet passou a empregar os conhecimentos adquiridos em sua educação para alavancar a carreira de cantora lírica, e posteriormente de professora de piano e canto (CORREIO MERCANTIL, 20 de novembro de 1861, ed. 306, p. 3). No dia de seu benefício, em 16 de agosto de 1858, alguns meses depois do falecimento de Alfredo Milliet, a cantora foi objeto de uma crítica realizada na *Marmota Fluminense*, por Paula Brito. Nela, o autor narrou os “mimos” recebidos pela beneficiada naquela noite, complementando que “em tudo o que lhe fizeram para animar o gênio, e dar vigor ao desânimo, sobretudo em quem, como a sra. D. Carlota, **não tem por si senão o seu mérito e o favor de uma ou outra personagem da corte, que a distingue e considera**” (MARMOTA FLUMINENSE, 24 de agosto de 1858, ed. 980, p. 2, grifos meus).

Paula Brito mostrou claramente que Carlota Milliet, com pai e marido falecidos, não tinha outros recursos para além do auxílio de conhecidos e de seu próprio trabalho, fruto de sua educação. Em setembro de 1861, em outro benefício da cantora, voltou-se a noticiar nos jornais a mesma contingência relacionada a Carlota. Apesar do comentário um tanto dramático ser uma estratégia discursiva para comover os leitores e aumentar o público do concerto, e consequentemente a arrecadação em favor da cantora, também se evidencia que o trabalho realizado por uma mulher de família bem-posicionada socialmente era considerado um infortúnio, passível de despertar piedade ou desprezo: “Faz amanhã no teatro lírico seu benefício²⁹ a sra. Carlota Milliet com a *Norma* e um ato dos *Puritanos*. **Nascida e educada para uma vida bem diferente daquela que a força das circunstâncias a compeliram encetar**, a ilustre artista solicita o favor do público para seu benefício” (JORNAL DO COMMERCIO, 29 de setembro de 1861, ed. 269, p. 1, grifos meus).

O caso de Carlota Milliet está longe de ser uma exceção. O anúncio abaixo traz um outro exemplo:

Atenção. Uma **senhora casada, professora, de boa família e obrigada por circunstâncias, decidiu-se a valer-se de sua esmerada educação**, e aceitar algumas meninas internas para lecionar português, francês, contas, **piano, canto** e tudo o mais que constitui a educação física e moral de uma menina, e também recebe duas cativas para aperfeiçoar em cortar e fazer vestidos e toda outra costura, grátis; [...] (JORNAL DO COMMERCIO, 20 de janeiro de 1864, ed. 20, p. 3, grifos meus).

Este último é um exemplo ainda mais explícito:

Lições de piano. Uma senhora brasileira de **esmerada educação, de família muito conhecida** e ex-discípula do maestro Achille Arnaud, **achando-se hoje necessitada**, propõe-se a dar, tanto em casas particulares como em colégios, lições de piano e de flores de diversas qualidades e de couro, por um novo sistema muito fácil e rápido [...] (JORNAL DO COMMERCIO, 24 de setembro de 1872, ed. 266 p. 5, grifos meus)

No exercício da docência, mulheres imigrantes e brasileiras, com mais ou menos recursos financeiros e intelectuais ofereciam lições de diferentes saberes. Jovens, idosas, solteiras, viúvas, ou mesmo casadas, cujos maridos não ganhavam o suficiente para suprir as necessidades da família, iriam anunciar seus serviços nos periódicos. Professoras de idiomas, gramática nacional, aritmética, bordados, música publicavam juntamente a senhoras que se

²⁹ Os *benefícios*, recorrentes no século XIX, eram concertos organizados pelos próprios músicos para angariar recursos para si, para outras pessoas ou para diversas finalidades. As despesas para sua organização eram deduzidas da renda arrecadada (AUGUSTO, 2018, p. 63).

ofereciam para tomar conta de crianças, para fazer companhia a outras senhoras, para passar, engomar ou cozinhar.

Muitas professoras e preceptoras eram brancas e letradas, imigrantes ou brasileiras de camadas altas que sofreram um revés financeiro. Pertencentes a famílias abastadas, elas teriam sido educadas por mestres e mestras estrangeiros de renome, por familiares, ou eram autodidatas. Outras integravam camadas médias, e determinados saberes, como culinária, costura e bordados podiam inclusive ser oferecidos por mulheres de estratos mais pobres, inclusive por analfabetas, conforme exemplo de professora requisitada para um colégio de meninas, citado no capítulo 1, item 1.10.2. Escravizadas não faziam parte deste grupo, nem eram consideradas como iguais por serem mulheres. Contudo, isso não exclui que negras e mestiças livres e libertas tenham sido professoras, devido ao novo ordenamento da sociedade desde a segunda metade do século XIX (RIBEIRO, 2022, p. 47), e isso será visto adiante, ao tratarmos das alunas do Conservatório de Música e sua inserção neste grupo.

Em relação à faixa etária, havia anúncios publicados por idosas, como este: “Se alguma família quiser uma professora **idosa** para educação de suas filhas, habilitada em [...] música de piano e canto, queira anunciar onde pode ser procurada” (JORNAL DO COMMERCIO, 8 de dezembro de 1857, ed. 337, p. 4, grifos meus). Também se demandava por mulheres de meia idade: “Deseja-se engajar para uma família estrangeira, residente perto da cidade, **uma senhora de meia idade**, para acabar a educação de uma menina de 13 anos, é preciso que ela seja professora de piano [...]” (JORNAL DO COMMERCIO, 10 de março de 1858, ed. 67, p. 4, grifos meus).

Encontram-se publicações nos periódicos de aulas oferecidas por solteiras, casadas e viúvas. Em geral, solteiras ou viúvas, que não tivessem família, eram preferidas para residir nos locais em que trabalhavam, como colégios e fazendas ou mesmo para fazerem mudanças de cidade, como neste exemplo: “Alguma senhora capaz, **solteira ou viúva**, que queira seguir para a vila de Lorena, província de S. Paulo, a fim de encarregar-se da educação de três meninas, ensinando-as a ler, escrever, contar, música, piano, dança e trabalhos de agulha [...]” (JORNAL DO COMMERCIO, 10 de outubro de 1854, ed. 281, p. 3, grifos meus).

O mais comum, porém, era que as professoras circulassem pelo espaço público, acompanhadas ou não, como no caso de Candida Francisca de Andrade:

Candida Francisca de Andrade, professora de música, piano e canto, **continua a lecionar por casas particulares, tanto no centro da cidade como por Andaraí, Rio Comprido, S Cristóvão e Botafogo**; pode ser procurada na loja de músicas do Sr Canongia, rua do Ouvidor n.111, ou na do Conde n.24

(JORNAL DO COMMERCIO, 13 de fevereiro de 1868, ed. 44, p. 4, grifos meus).

Maria Luiza Vieira também se disponibilizava a dar aulas em determinadas localidades:

Piano. Lições para principiantes a 25\$ mensais, **unicamente nas imediações de Catumbi, Santa Teresa, rua do Riachuelo, Paula Matos, e Rio Comprido**. Mlle. Maria Luiza Vieira, professora. Recados por escrito, entregues nos seguintes pontos: Rua do Riachuelo, n.209 (depósito de pianos). Rua do Aqueduto, n.28 (farmácia). Rua do Catumbi, n.25 (padaria). Rua da Conciliação, n.14 (JORNAL DO COMMERCIO, 14 de janeiro de 1885, ed. 14, p. 5, grifos meus).

Lecionar exclusivamente e morar em um colégio ou em determinada casa de família, para mulheres que tivessem essa disponibilidade, trazia como vantagens a diminuição de deslocamentos pela cidade, com ou sem companhia³⁰ e a redução de gastos pessoais. Era possivelmente o que pretendia esta anunciante: “Uma professora, tendo longa prática de lecionar, propõe-se ao ensino de primeiras letras, aritmética, e diferentes trabalhos de crochê, bordados de fantasia, e um pouco de piano, **deseja achar um colégio em que resida [...]**” (JORNAL DO COMMERCIO, 28 e 29 de março de 1853, ed. 87, p. 3, grifos meus).

Uma modalidade específica de docência, em que um diferencial era justamente a exigência de morar na casa das alunas e alunos era a preceptoria. Ela era considerada uma função prestigiada, pois a profissional costumava ser admitida por recomendação, muitas vezes ser trazida especialmente da Europa, receber bons ordenados, e ter suas despesas reduzidas. Tais vantagens tornavam este serviço dispendioso, e por isso as preceptoras eram contratadas quase exclusivamente pelas famílias da *boa sociedade* (VASCONCELOS, 2005, p. 49 e 75).

Por outro lado, por morarem na casa de seus patrões, estas preceptoras ficavam sexualmente vulneráveis, ou podiam ser reduzidas a “simples criadas”. Algumas, vindas diretamente do exterior para trabalharem em alguma família específica, poderiam ser enganadas com promessas de “fortuna fácil”, vendo-se, na realidade, em “sérias dificuldades financeiras em um país estranho, com muitas dívidas e nenhum apoio” (RITZKAT, 2000, p. 274). Além

³⁰ Juristas alertavam para a “impropriedade de uma mulher honesta sair só”. No final do século XIX, era até estimulado que mulheres mais abastadas frequentassem as ruas em ocasiões e lugares específicos, como “teatros, casas de chá, ou mesmo passeando nas novas avenidas”, com a condição de estarem “sempre acompanhadas” (SOIHET, 2017, p. 365). Uma mulher acompanhada se distinguia daquelas que, por terem “menos meios” iriam enfrentar “sozinhas os riscos da rua” (GRAHAM, 1992, p. 31). Para as mulheres de classes pobres, e para as que precisavam trabalhar, deixar de frequentar as ruas, ou fazê-lo apenas acompanhadas era uma exigência “impossível de ser cumprida” (SOIHET, 2017, p. 365).

disso, as preceptoras eram consideradas mulheres diferentes das outras, ficando deslocadas socialmente e vivendo à margem (MONTEIRO, 1998 apud VILLELA, 2000, p. 119).

Outras mulheres que viviam à margem da sociedade eram as solteiras de mais idade, chamadas “solteironas”. Elas eram humilhadas e estigmatizadas por não terem seguido seu “destino natural”, não se encaixando no modelo familiar preconizado, e muitas vezes viviam sós. Além da solidão, seu prestígio e *status* social caía mais ainda com a necessidade de trabalhar, mesmo que como professoras e preceptoras (RITZKAT, 2000, p. 272 e 277).

Professoras sem família, além das dificuldades financeiras, podiam enfrentar momentos de desamparo e solidão. Uma estratégia usada era a publicação de anúncios pedindo companhia de outras senhoras em situação análoga, o que contribuiria inclusive na divisão dos gastos: “Uma senhora que dá lições de bordados deseja achar uma senhora professora de piano, **que esta vá morar na sua companhia, concorrendo com a metade das suas despesas; [...]**” (JORNAL DO COMMERCIO, 14 de junho de 1859, ed. 163, p. 4, grifos meus).

Mesmo que o trabalho feminino, especialmente a docência, fosse aceitável, além de problemas financeiros, solidão, humilhações e estigmatizações, essas mulheres eram constantemente questionadas quanto a sua moralidade sexual e respeitabilidade social, e isso lhes impunha um pesado fardo psicológico (VILLELA, 2000, p. 119). Os julgamentos morais colocavam as mulheres que se viam na necessidade de trabalhar em uma situação difícil, pois o risco de serem consideradas prostitutas era sempre iminente (FONSECA, 2017, p. 516). Um dos motivos para tais julgamentos era o fato de as professoras executarem por dinheiro tarefas que seriam consideradas naturais à mulher, como a educação dos filhos, fragilizando o limite rígido entre o que seria trabalho remunerado e deveres domésticos (MONTEIRO, 1998, p. 64), entendidos como “recursos naturais”, improdutivos e externos à lógica capitalista, como diria Silvia Federici (FEDERICI, 2019, p. 18).

Diferentemente das solteiras, o termo *viúva* seria quase o equivalente moral a “decência e pudor”, de acordo com Ritzkat. A “honradez de sua conduta” costumava ser atestada por “cartas de recomendação”, elaboradas por famílias onde as viúvas tivessem trabalhado (RITZKAT, 2000, p.276). Apesar dos entraves morais, não era totalmente impeditivo que as preceptoras solteiras encontrassem um marido, ou que as viúvas se casassem novamente, desde que não fosse com alguém da casa em que estivessem trabalhando (RITZKAT, 2000, p. 277).

O conto *A pianista*, publicado em duas edições do *Jornal das Famílias*, de autoria de Machado de Assis (PEREIRA, 2020, p. 115), ilustra o perfil social e as questões morais vividas por professoras de música. O autor constrói uma narrativa que trazia como elementos a beleza, o recato e honestidade, bem como as dificuldades financeiras de uma jovem de 22 anos,

características que não seriam incomuns entre moças solteiras que ofereciam lições de piano no século XIX.

Malvina era “alta, formosa, morena e modesta”, que “fascinava e impunha respeito”. As lições de piano eram “o único recurso que tinha para sustentar-se e a sua mãe, pobre velha”, que também havia trabalhado toda a vida, uma vez que o irmão falira o pai, um “advogado sem carta”, e este morreu pobre sem deixar nada para elas. O filho as abandonara, e a pianista era “o único amparo de sua velha mãe”. A menina era estimada pelas famílias de suas discípulas, pela “distinção de suas maneiras, a delicadeza de sua linguagem, a beleza rara e fascinante”, e principalmente pela “boa fama de mulher honesta acima de toda a insinuação”. Ela era convidada a frequentar jantares e saraus, “não só como pianista, mas ainda como conviva elegante e simpática, sendo que ela sabia pagar com a mais perfeita distinção” (JORNAL DAS FAMILIAS, setembro de 1866, ed. 9, p. 257 e 258).

Malvina se tornou professora da filha de Tiberio Valença, um senhor que aspirava ascender socialmente por meio do enlace de seus filhos com pessoas de “famílias afidalgadas”. Enquanto a professora se tornava amiga e confidente da menina, ela e Tomaz, filho de Tibério, se apaixonaram. A fim de dar ênfase à moral da mestra, Machado de Assis afirmava que Malvina “até então se conservara isenta de paixões”, mas “não pôde resistir a esta. Amou perdidamente o rapaz” (JORNAL DAS FAMILIAS, setembro de 1866, ed. 9, p. 259 e 260). Quando o romance fora descoberto, o pai os rejeitou, despedindo a professora, justificando que sua modéstia era “apenas uma rede que ela arma para apanhar um casamento rico”, e enviou o filho para a Bahia (JORNAL DAS FAMILIAS, setembro de 1866, ed. 9, p. 261- 265). Apesar do afastamento, os dois acabaram se casando à contragosto do pai (JORNAL DAS FAMILIAS, setembro de 1866, ed. 9, p. 266- 269; ed. 10, p. 289-291). Machado de Assis defendia sua personagem até o fim, pois conclui seu conto atestando a sinceridade e fidelidade da professora em seu amor, fazendo com que Tibério tivesse seus próprios planos de enriquecimento frustrados e reconhecesse que a jovem não havia casado com por interesse financeiro (JORNAL DAS FAMILIAS, setembro de 1866, ed. 10, p. 291-300). O escritor expunha a ironia e o ridículo das tramas sociais, pois as mesmas pessoas que julgavam moralmente jovens trabalhadoras em seus interesses, eram aquelas que tinham maior ambição de enriquecer sem trabalhar, usando o matrimônio como estratégia política e econômica e como meio ascensão social.

A atuação das professoras, principalmente as solteiras, era marcada por ambiguidades e contradições. Ao mesmo tempo em que elas eram extremamente vigiadas e supervisionadas, sua atuação fora de casa lhes trazia autonomia. Embora fossem vistas como mulheres que

“falharam” em seu destino social, geralmente tinham uma maior instrução e eram financeiramente autossuficientes, gozando de vantagens e liberdades atribuídas majoritariamente aos homens (LOURO, 2017, p. 466). Esperava-se delas, pela substituição das mães na responsabilidade da educação de filhos e filhas uma conduta maternal, “respeitável”, “pura”, praticamente “assexuada”. Mas a condição de solteiras e assalariadas era vista como ameaça constante “aos valores e à estrutura familiar” (VILLELA, 2000, p. 119). Elas também combinavam “características da nobreza, pela educação, com as da classe operária, pela independência” (MONTEIRO, 1998, p. 64).

Os acordos entre professoras, preceptoras e seus contratantes eram realizados de forma direta, fora da esfera do controle estatal, e por isso eram marcados pela informalidade, gerando condições de trabalho e remunerações bastante variadas. Os anúncios permitem que se faça uma ideia destas prescrições e dos valores pagos pelas famílias. Determinadas especificações publicadas demonstravam, em certos casos, o interesse por profissionais com altas qualificações, com formação consistente e aprofundada e a possibilidade de boas remunerações. Em outras situações, os valores muito baixos, trocas de lições por outros serviços ou mesmo por alimentação e moradia evidenciavam a existência de pessoas que se sujeitariam às disposições propostas.

Neste último caso estariam professoras que respondessem ao anúncio abaixo: “Uma senhora precisa de outra sra. que não traga nem filhos nem escravos, e que seja professora de piano, para ensinar a outra sra. que toca alguma coisa dando-se-lhe **casa e comida** [...]” (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 12 de dezembro de 1846, ed. 7380, p. 4, grifos meus). Ou a este: “**Dá-se um bom cômodo**, e de muito sossego, a uma boa professora de piano, só com a obrigação de ensinar a tocar piano à dona da casa [...]” (JORNAL DO COMMERCIO, 18 de julho de 1865, ed. 198, p. 4, grifos meus).

No anúncio a seguir, a vulnerabilidade de uma professora idosa e viúva a impelia a trabalhar um maior número de horas, mesmo recebendo pouco por isto: “Uma professora **idosa e viúva** precisa alcançar mais quatro ou seis discípulas de música de piano e canto, sendo em sua casa dará as lições por **mediocre quantia**, também dá lições de crochê, bordados etc.” (JORNAL DO COMMERCIO, 3 de junho de 1865, ed. 153, p. 4, grifos meus). Neste outro, além do pagamento ser novamente com casa, cuidado com as roupas e alimentação, e um pequeno ordenado, outras características podem ser observadas:

Professora. Para uma fazenda de serra abaixo, muito perto de uma das estações da estrada de ferro de D. Pedro II, **precisa-se de uma senhora de qualquer cor ou nacionalidade, e maior idade, desimpedida de homem e de família,**

e que esteja habilitada para ensinar a uma menina as primeiras letras, doutrina, costura, alguns trabalhos de agulha, e mais tarde **piano: dá-se-lhe casa, sustento, trata-se da sua roupa, e não se pode pagar grande ordenado;** trata-se na rua de S. Bento n.32, armazém (JORNAL DO COMMERCIO, 30 de abril de 1866, ed. 119, p. 4, grifos meus).

O anunciante pedia alguém para ensinar os saberes preconizados pelas leis de 1827 e 1854, acrescido de aulas de piano. Era grande o número de imigrantes que trabalhavam ensinando diversos saberes, incluindo a música, e muitas vezes isto era um atrativo para as famílias. Mas no caso deste contratante, não se fazia questão de uma professora estrangeira, mas de que fosse maior de idade e vivesse só, isto é, não tivesse marido nem filhos, pois seria necessário habitar na fazenda.

O que chamou mais atenção foi o fato de que a pretendente poderia ser de “qualquer cor”, o que mostra, por um lado, que tais conhecimentos não eram inacessíveis a mulheres negras e mestiças, ainda que estas pertencessem majoritariamente a classes menos privilegiadas, ao *povo mais ou menos miúdo*. Como visto no Capítulo 1, “primeiras letras, doutrina, costura” e “alguns trabalhos de agulha” eram saberes que poderiam ser adquiridos nas escolas públicas primárias e nas particulares subvencionadas, assim como por meio de modalidades não-formais e informais de ensino. Por outro lado, o fato deste contratante específico não se importar com a cor ou a nacionalidade da professora mostra que provavelmente, em outras circunstâncias, tais atributos seriam um impedimento³¹.

Havia professoras que pediam em troca de suas lições mais do que moradia e comida, mas ainda assim faziam *promoções*, caso lecionassem para um determinado número de alunas de uma mesma família, conforme publicou esta anunciante:

Professora Habilitada. Dá-se lições de gramática, geografia explicada nas cartas e no globo, história, **música, piano, canto**, muitas variedades em trabalhos de agulha, e **ensina-se quatro meninas pelo mesmo preço que se**

³¹ Cátia Damasceno estudou como se deu o processo metafórico de substituição das menções a cor por “noções morais de ‘boa aparência’” em anúncios para trabalho doméstico em jornais das décadas de 1930 a meados de 1950 (DAMASCENO, 2013, p. 1). Ela observou um caráter atípico e excepcional em alguns, onde não se fazia questão de cor, ou mesmo se preferia pessoas de cor. Damasceno entendeu que estes casos reforçavam, “por oposição, o padrão de anúncio vigente à época”, isto é, onde se delineava a preferência por pessoas brancas, principalmente portuguesas ou de outras nacionalidades europeias (DAMASCENO, 2013, p. 4). Há outros estudos que mostram que o racismo no recrutamento de trabalhadores e trabalhadoras expresso disfarçadamente na “boa aparência” não se restringiu à primeira metade do século XX, mas chegou aos nossos dias. Este é o caso da tese de Alberto Paim (2016), que traz os “efeitos do racismo no julgamento da boa aparência nos processos de seleção de pessoal”, revelando um “viés racial no acesso ao mercado de trabalho”, determinando “oportunidades, desenvolvimento pessoal e escolhas profissionais em função da cor da pele”. Segundo Paim, “o julgamento racista sobre a boa aparência persiste nas práticas de recursos humanos influenciando o julgamento e a escolha de candidatos” (PAIM, 2016, p. 14 e 15).

ensinam três; na rua da Ajuda n.55 (JORNAL DO COMMERCIO, 18 de setembro de 1860, ed. 259, p. 3, grifos meus).

A mesma profissional, em outra publicação, fazia uma variação da oferta:

Professora habilitada e com prática de muitos anos de ensinar oferece o seu préstimo às famílias que, **tendo mais de uma menina e aprendendo mais de um ramo, se fará abatimento nos preços**. Ensina as primeiras letras, as quatro operações aplicadas, gramática, geografia explicada nas cartas e no globo, história, **música, piano e canto**, e diversos trabalhos de agulha, flores etc.; na rua da Ajuda n.55 (JORNAL DO COMMERCIO, 2 de maio de 1861, ed. 120, p. 4, grifos meus).

Enquanto alguns anúncios traziam especificações para o contrato, há publicações que parecem demonstrar um certo grau de liberdade da profissional para estabelecer suas próprias disposições, escolhendo onde queria ensinar, por quanto tempo, quantas alunas desejava, o nível de instrução que gostaria que tivessem e quanto pretendia receber pelas aulas. Estas profissionais geralmente gozavam de maior prestígio e status no mercado, devido a uma formação artística mais longa, aprofundada e especializada, ou estavam melhor posicionadas, possuindo boas relações de sociabilidade.

D. Leocadia Augusta de Araújo Pimentel, por exemplo, só lecionaria piano para “meninos e meninas, não sendo maiores de 12 anos” (CORREIO MERCANTIL, 20 de maio de 1866, ed. 138, p. 4). Já Mlle. Gassier só aceitava principiantes de piano: “Mlle. Amelie Gassier, aprovada pelo conselho de instrução pública da corte, leciona francês, português e piano (**somente a principiantes**), em casas particulares [...]” (JORNAL DO COMMERCIO, 22 de agosto de 1873, ed. 232, p. 5, grifos meus). Por outro lado, Mme. Viúva G. Humbert e sua filha, além de ensinarem “piano, canto, português, francês e desenho”, detalhavam que “para piano **não aceitam principiantes**” (JORNAL DO COMMERCIO, 8 de outubro de 1871, ed. 278, p. 1, grifos meus).

Algumas mulheres, mesmo necessitando trabalhar, não deixavam que isso transparecesse em seus anúncios, e se promoviam dizendo que estavam apenas acatando as solicitações de suas alunas: “Mme. Gasparoni, em vista das reiteradas solicitações que tem tido por parte de algumas diletantes, e em vista do lisonjeiro acolhimento que lhe fez a imprensa desta corte, resolveu definitivamente aceitar discípulas de aperfeiçoamento de canto [...]” (GAZETA DE NOTICIAS, 20 de junho de 1878, ed. 168, p. 3). O mesmo ocorreu com Judith Ribas, “filha e irmã de músicos notáveis”, “exímia pianista”, que “desde menina revelou-se insigne virtuose, tomando parte em vários concertos que artistas de nome organizaram no Porto, sua cidade natal” (GAZETA DE NOTICIAS, 25 de outubro de 1887, ed. 298, p. 1). Ela teria

chegado em 1869 no Rio de Janeiro, e depois de um concerto no *Club Fluminense*, estava se conservando “completamente retirada”, até que,

Ultimamente, porém, cedendo às instâncias da Sociedade de Quartetos, consentiu em tomar parte no programa de um dos seus concertos. O seu reaparecimento foi saudado com entusiasmo e deu resultado o ver-se a **distinta virtuose obrigada a angariar algumas discípulas**, que lhe manifestaram o desejo de receber os seus provecos ensinamentos, e dedicar-se ao ensino da arte que com tanto brilho cultivava (GAZETA DE NOTICIAS, 25 de outubro de 1887, ed. 298, p. 1).

Mesmo que algumas professoras se sujeitassem a receber moradia e alimento, “mediócras quantias” ou fizessem *promoções* em suas lições, muitas cobravam, e os valores eram diferenciados para ensinar em suas casas, na de famílias residentes na corte ou nos “arrabaldes”. Pode-se ter uma ideia dos pagamentos por aluno estabelecidos por algumas professoras, ainda que não seja possível estimar a sua remuneração mensal, uma vez que não há como saber a quantidade total de alunos atendidos. Os preços cobrados (e não efetivamente pagos, pois havia negociação) podem ser comparados a alguns pedidos por professores particulares e à remuneração indicada pelo governo no Regulamento de 1854 para professores públicos, por meio dos quadros abaixo:

Quadro 3. Remuneração mensal³² de professoras particulares por aluno

Professora	Ano	Saberes oferecidos	Aulas por semana	Local das aulas	Pagamento mensal	Referência
Condessa Rozwadowska	1858	piano, canto e composição	2	Fora de casa	40\$000	<i>Laemmert</i> , Notabilidades, 1858, p. 25
Rosa Maria da Conceição de Moura	1864	piano	?	Em sua casa	16\$000	<i>Jornal do Commercio</i> , 21 de julho de 1864, ed.202, p.3
Leocadia Augusta de Araújo Pimentel	1866	piano	3	Em sua casa	5\$000	<i>Diario do Commercio</i> , 7 de julho de 1866, ed.6, p.4
			2	Fora de casa	10\$000	
Uma senhora brasileira	1867	música, piano e canto nacional, italiano e francês,	?	Em sua casa	12\$000	<i>Jornal do Commercio</i> , 22 de maio de 1867, ed.141, p.2

³² A título de comparação, em anúncio da Casa de Modas de Pereira da Silva, na Rua da Quitanda n.11, sobrado, informava-se a venda de “tudo quanto pertence a modas para senhoras”. Dentre os produtos, importados da França, haviam “cortes de seda pretos com babados”, vendidos a 70\$000, 80\$000 e 90\$000; “chapéus de seda”, que custavam de 12\$000 a 20\$000, “vestidos de seda prontos”, de “fazenda muito rica”, que custavam 40\$000, 50\$000, 60\$000 e 80\$000, e carteiras, 4\$000, 5\$000 e 6\$000. Na mesma página do jornal anunciava-se o valor de 30\$000 para assistir a uma récita de ópera no Teatro Lírico Fluminense em um camarote de 1ª ordem. Cadeiras na plateia custavam 2\$000 (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 23 de julho de 1857, ed. 199, p. 4).

		solfejos e vocalização				
Fanny Boureau	1869	piano e canto	3	Em sua casa	10\$000	<i>Jornal do Commercio</i> , 11 de junho de 1869, ed.161, p.3
Mme. Chouin	1873	piano	[3]	Fora, na corte	24\$000	<i>Jornal do Commercio</i> , 18 de maio de 1873, ed.137, p.6
			[3]	Fora, nos “arrabaldes”	36\$000	

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO (1864 -1873); DIARIO DO COMMERCIO (1866); ALMANAK LAEMMERT (1858)

Quadro 4. Remuneração mensal de professores particulares por aluno

Professor	Ano	Saberes oferecidos	Aulas por semana	Local das aulas	Pagamento mensal	Referência
“um hábil professor”	1849	piano	?	Colégios e casas particulares	6\$000	<i>Correio Mercantil</i> , 6 de maio de 1849, ed.123, p. 4
“um professor”	1849	piano	?	Colégios e casas particulares	8\$000	<i>Correio Mercantil</i> , 25 de setembro de 1849, ed. 260, p. 3
J. S. Arvellos	1860	Piano e canto	2	Em sua casa	8\$000	<i>Jornal do Commercio</i> , 3 de dezembro de 1860, ed. 334, p. 3
			3	Em sua casa	10\$000	
			[3]	Em casa particular	24\$000	
“professor”	1868	piano	?	Em sua casa	15\$000	<i>Jornal do Commercio</i> , 24 de maio de 1868, ed. 84, p. 3

Fonte: CORREIO MERCANTIL (1849), JORNAL DO COMMERCIO (1860, 1868).

Quadro 5. Remuneração mensal de professores adjuntos, públicos de instrução primária e secundária pelo Regulamento de 1854

Professor	Ordenado anual	gratificação	Valor aprox. por mês
Adjunto de 1º ano	240\$000		20\$000
Adjunto de 2º ano	300\$000		25\$000
Adjunto de 3º ano	360\$000		30\$000
Adjuntos aprovados	600\$000		50\$000
Escolas de primeiro grau	800\$000	200\$000	83\$330
Desenho, música, dança e ginástica do CPII	600\$000	200\$000	66\$660
Línguas vivas do CPII	800\$000	400\$000	100\$000
Línguas mortas, alemão e outras matérias do CPII	1000\$000	600\$000	133\$330

Fonte: BRASIL, 1854.

Observa-se que os preços das lições eram geralmente menores se fossem realizadas na residência da professora. Havia, entretanto, uma grande variação de valores. Enquanto D. Leocadia Pimentel cobrava 5\$000 por três lições semanais em sua casa e 10\$000 por duas lições fora dela, a condessa Rozwadowska pedia 40\$000 em 1858 por duas lições na corte, mas para locais fora da cidade haveria “aumento de preço”. Mme. Chouin também estabelecia valores maiores para lecionar em locais mais distantes. O seu preço em 1873 era de 2\$000 por lição de piano na corte, mas de 3\$000 “nos arrabaldes”, e somente “onde passam os bondes”³³ (JORNAL DO COMMERCIO, 18 de maio de 1873, ed. 137, p. 6).

Comparativamente, apesar de não ter realizado pesquisa exaustiva sobre aulas particulares de música oferecida por pessoas do sexo masculino, com base em algumas informações localizadas pode-se dizer que não era muito expressiva a diferença de valores para as anunciadas por mulheres. Se pode dizer, também, a partir do quadro 4, que a remuneração mensal dos professores adjuntos em formação, equivalia a aproximadamente o dobro ou triplo da remuneração média por um aluno particular, considerando-se o valor de 10\$000. Se um professor particular conseguisse oito alunos, seu ordenado seria parecido a de um professor público de primeiro grau. Contudo, encontra-se nos periódicos e nos discursos políticos a denúncia de que estas remunerações eram baixas. Já entre os professores do Colégio de Pedro II, o pagamento variava de acordo com a disciplina ensinada. Professores de disciplinas mais práticas (GARCIA, 2022), que não participavam da avaliação de alunos nos exames gerais para admissão a cursos superiores recebiam menos do que os da instrução primária. Já os de alemão, latim, grego e demais saberes, excetuando-se inglês, francês e italiano, recebiam os maiores salários do magistério primário e secundário em geral.

É possível que professoras mais conhecidas e prestigiadas, com número maior de alunos tivessem melhores remunerações mensais. A condessa Rozwadowska receberia por apenas dois alunos o equivalente ao ordenado de um professor da instrução primária. Pode-se imaginar que o público por ela atendido era provavelmente pertencente à elite. Amelia Anaís da Silva Costa³⁴, por exemplo, foi uma professora que se tornou muito conhecida e bem reputada na década de 1880, tendo cumprimentado a família imperial em agosto de 1883 (GAZETA DE NOTICIAS, 7 de agosto de 1883, ed. 219, p. 1), no mesmo mês, teve a presença dos mesmos em concerto

³³ Os bondes facilitaram o deslocamento e possibilitaram a ida das professoras para locais mais distantes do centro da cidade. O aparecimento dos bondes puxados por mulas foi uma das melhorias pelas quais a cidade passou a partir da década de 1860, assim como a canalização de água, que passou a ser disponibilizada em torneiras nas esquinas e em milhares de lares (GRAHAM, 1992, p. 38), a estrada de ferro, navegação a vapor, iluminação pública, dentre outras (VILLELA, 2000, p. 115).

³⁴ Amelia Anaís da Silva Costa foi professora de música do Instituto dos Surdos-Mudos (PEREIRA, 2021, p. 9).

vocal e instrumental de alunas por ela organizado no Conservatório de Música (GAZETA DE NOTICIAS, 10 de agosto de 1883, ed. 222, p. 2). Ela dava como referência para ser procurada os endereços de barões e baronesas:

Amelia A. da Silva Costa, professora aprovada pela instrução pública, leciona piano, canto e francês em casas particulares. Para informações, em casa da Exma. família do sr. **barão de Laguna**, na rua do Haddock Lobo n.66, Exma. **baronesa do Bambuhy** rua dos Invalidos n.66, Van Tuyi, rua Direita n.8, Bevilacqua rua dos Ourives n. 43 (GAZETA DE NOTICIAS, 20 de maio de 1883, ed. 140, p. 6, grifos meus).

O anúncio de uma outra professora, Sophia Emery, também mostrava bem a que parcela da população se destinavam suas aulas de música:

Mme. Sophia Emery, professora de piano e canto, continua suas lições de piano, canto, desenho, línguas etc., recomendando-se aos srs. pais de família para suas filhas durante as presentes férias, ou para aquelas que, deixando o colégio, quiserem ainda praticar em casa **qualquer dessas matérias próprias de uma senhora de alta sociedade**. Queiram dirigir-se por carta fechada à rua dos Ourives n. 43, sobrado (JORNAL DO COMMERCIO, 8 de dezembro de 1863, ed. 338, p. 2, grifos meus).

Neste outro anúncio, anônimo, novamente se evidencia o público-alvo a ser atingido:

Professora de música, canto e piano. Se **alguma casa rica** precisar de uma mestra interna para meninas, habilitada para dar uma educação completa, queira procurar na rua de S. Januario n. A, que achará uma portuguesa idosa que afiança sua capacidade por atestados dos mesmos pais das meninas que educou (JORNAL DO COMMERCIO, 31 de outubro de 1858, ed. 300, p. 3, grifos meus).

Uma professora que possivelmente lecionava para membros da elite, e que acumulou valiosos e numerosos pertences, era Mme. Mathilde Brillani. A professora de “piano, canto e harmônica”, quando viajou “temporariamente” para a Europa em outubro de 1869, retornando meses depois, em junho de 1870 (JORNAL DO COMMERCIO, 3 de junho de 1870, ed. 151, p. 3), pôs seus bens a leilão, talvez para financiar a viagem. Uma grande quantidade de lotes foi organizada, assim como um catálogo para dar detalhes sobre a “fina e grande variedade de móveis”, “delicada profusão de ornamentos”, “objetos todos de gosto e luxo”, além das “peças de importância” descritas a seguir:

ricos sofás forrados de brocatel de seda, étagères de xarão, mesas de centro, rica coleção de quadros, bonitos espelhos, magníficas figuras de bronze, castiçais de dito (obras todas artificiais), uma riquíssima e variada escolha de objetos de fantasia, candelabros com pingentes, tapetes, cortinas, mesas elásticas, camas, cortinados, aparelhos ricos de porcelana para almoço e jantar, grande quantidade de louças, porcelanas, cristais, etc,etc. Um **rico**

Harmonium, um **soberbo piano de cauda de Pleyel**, peças estas todas de importância e vindas direta e exclusivamente para o uso particular desta exímia e conhecida professora. Bem como **um outro piano de meio armário também de Pleyel**, o que tudo será vendido sem a mínima reserva de preço, juntamente **com a melhor e mais rica coleção que existe de músicas de óperas inteiras para piano e canto, como Norma, Trovador, Elixir de Amor, operetas do Alcazar, ditas bufas, Grã Duchesse, Barbe-Bleu etc. Coros sacros e profanos, árias, cavatinas, trios, duetos, valsas e polcas**. Enfim, havendo seguramente talvez **perto de seis mil exemplares e álbuns alguns ricamente encadernados** [...] (JORNAL DO COMMERCIO, 16 de outubro de 1869, ed. 287, p. 3, grifos e itálicos meus).

Em contrapartida, a professora rio-grandense Maria Fausta Lopes de Faria (JORNAL DO COMMERCIO, 20 de setembro de 1869, ed. 261, p. 1) que vivia na companhia de outra professora por ter saído da casa do marido (JORNAL DO COMMERCIO, 27 de maio de 1864, ed. 147, p. 2), teve seus pertences leiloados pelo juízo de órfãos ao falecer em 1869. Constavam apenas:

13 colheres de prata, sendo 6 para sopa, 6 para chá e 1 para açúcar, e 1 par de brincos de ouro, tudo avaliado em 48\$240; um **harmoniflute portátil, um metrônomo, 10 livros de música e 24 livros diversos** por 20\$; uma escrivanhinha usada, um toucador com mesa de pedra e um espelho, uma estante pequena, e 22 peças de roupa de uso de senhora, por 17\$ [...] (JORNAL DO COMMERCIO, 19 de dezembro de 1869, ed. 351, p. 5, grifos e itálico meus).

Fazendo-se uma comparação entre os pertences destas professoras que foram anunciados, pode-se ter uma ideia da diferença de poder aquisitivo entre elas, o que ilustra um dos aspectos, nesse caso de caráter socioeconômico, da heterogeneidade do grupo de professoras de música neste período.

2.5 Professoras de música no Rio de Janeiro de 1808 a 1889: formação, atuação e saberes oferecidos

O levantamento realizado nos periódicos disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, de 1808 a 1889 deu a conhecer as atuações de mais de 200 professoras de música. As suas vivências e práticas eram bastante diversas. Havia aquelas que ofertavam lições em sua casa ou em colégios, de diferentes e variadas áreas de conhecimento, e dentre elas a música, como também as que se dedicavam ao ensino musical de forma aprofundada, abrangendo outros instrumentos além do piano e do canto, bem como solfejo, contraponto, harmonia e composição. Algumas atuavam como cantoras, outras como instrumentistas,

participando de óperas, concertos, saraus, festividades, em teatros, salões e nas igrejas. Havia também autoras de obras literárias e de composições musicais. Procurei ao longo desta seção apresentar algumas destas profissionais elencando características que apresentavam em comum, a fim de que se possa conhecê-las nominalmente, e para tornar mais familiar a complexidade e pluralidade das práticas musicais femininas ligadas à docência.

2.5.1 Professoras de música particulares

Muitas professoras particulares ofereciam aulas de diferentes saberes, como primeiras letras, literatura e caligrafia, cálculo elementar, história e geografia, línguas, desenho e pintura, bordados e costura, além de música. Pesquisas sobre a docência na Europa e no Brasil vêm mostrando que não havia uma especialização profissional tão rígida no século XIX, e por isso o exercício de atividades musicais diversificadas e até extramusicais, assim como o ensino de diferentes áreas de conhecimento não era algo incomum (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 159; AMORIM, 2017). Inclusive, como observa Maria Celi Vasconcelos, o ensino de diversos saberes era vantajoso para as famílias, que preferiam contratar apenas um profissional para orientar os filhos em todos os conhecimentos desejados, assim como para as professoras, pois as remunerações eram melhores (VASCONCELOS, 2005, p. 75).

De uma forma geral, os saberes oferecidos estavam em conformidade com os previstos na lei de 1827 e o Regulamento de 1854, e com as prendas domésticas e habilidades artísticas cada vez mais requisitados pela *boa sociedade* a partir de meados dos oitocentos, segundo moldes europeus (HAHNER, 2018, p. 55 e 56). É bom lembrar que, no contexto do ensino doméstico, os saberes ensinados, metodologias empregadas e o tempo de aprendizado eram acordados com os senhores das casas, e seguiam as suas preferências (VASCONCELOS, 2005, p. XVI). A demanda por esta educação era um importante campo de trabalho para as professoras, ainda que elas ficassem sujeitas a condições e determinações estabelecidas pelas famílias. Muitas professoras anunciavam anonimamente, mas é possível conhecer algumas, bem como os saberes que ofereciam, como pode ser visto no quadro abaixo:

Quadro 6. Professoras e saberes oferecidos

Nome	Saberes	Referência
Madame Eugene Ladoucette	piano, francês, desenho e bordar / piano, francês e pintura de flores	<i>Jornal do Commercio</i> , 19 de junho de 1838, ed. 135, p. 4 / <i>Jornal do</i>

		<i>Commercio</i> , 7 de abril de 1842, ed. 93, p. 4
Mme. de Saint Julien	desenho, piano, língua francesa e literatura, história natural, geografia antiga e moderna / línguas francesa, inglesa, italiana e portuguesa, história, geografia, piano, desenho e pintura	<i>Jornal do Commercio</i> , 7 de agosto de 1843, ed. 207, p. 4 / <i>Jornal do Commercio</i> , 23 de janeiro de 1852, ed. 23, p. 4
D. Maria da Conceição Mascarenhas Leitão	canto e piano, bordados de branco, matiz, ouro, crochê, ponto chinês e estufo, ler, escrever e contar/ canto e piano, bordados de matiz, estufo, ponto chinês, branco, ouro e crochê	<i>Jornal do Commercio</i> , 15 de agosto de 1852, ed. 225, p. 4 / <i>Jornal do Commercio</i> , 24 de janeiro de 1854, ed. 24, p. 3 / <i>Laemmert</i> , 1854, p. 384
Mme. Sophie Emery	piano, línguas francesa, inglesa e portuguesa, todos os trabalhos de agulha / piano e canto, português, francês, inglês, desenho e bordados	<i>Jornal do Commercio</i> , 8 de agosto de 1856, ed. 219, p. 4 / <i>Jornal do Commercio</i> , 21 de junho de 1857, ed. 169, p. 3
D. Rosa Albertina de Mello Figueiredo	português, francês, desenho e música, desenho a cabelos, e toda a qualidade de bordados, (ainda os mais difíceis), crochê, tricô, flores e trabalhos de miçanga, etc.	<i>Jornal do Commercio</i> , 16 de janeiro de 1858, ed. 15, p. 4
D. Rita Maria da Conceição Teixeira	língua francesa, música e desenho	<i>Correio Mercantil</i> , 12 de fevereiro de 1861, ed. 43, p. 3
Francisca Pinheiro de Aguiar	piano, canto e flauta, primeiras letras, pelo sistema do <i>Bacadafá</i> , trabalhos de agulha	<i>Jornal do Commercio</i> , 30 de junho de 1866, ed. 180, p. 3
Maria Domingas dos Reis Netto Valeriani	música e piano, línguas portuguesa e italiana, bordados em ouro e prata, todas as costuras e mais prendas que se exigem para uma boa educação / piano, italiano e trabalhos de agulha	<i>Jornal do Commercio</i> , 26 de setembro de 1867, ed. 268, p. 3 [anônimo reconhecido pelo endereço] / <i>Jornal do Commercio</i> , 17 de outubro de 1867, ed. 289, p. 3
Mlle. Lucia Francioli	línguas francesa e italiana, geografia, história, aritmética, caligrafia, princípios de piano, canto e toda sorte de bordados	<i>Jornal do Commercio</i> , 28 de março de 1868, ed. 88, p. 3
D. Barbara Rufina da Silva Gomes dos Santos Pereira	música, piano, canto e as matérias de instrução primária	<i>Jornal do Commercio</i> , 23 de fevereiro de 1869, ed. 53, p. 4
Mme. Viuva G. Humbert e sua filha	piano, canto, português, francês e desenho / piano, canto, português, francês, aritmética, geografia, desenho etc.	<i>Jornal do Commercio</i> , 8 de outubro de 1871, ed. 278, p. 1 / <i>Jornal do Commercio</i> , 16 de fevereiro de 1872, ed. 47, p. 6

Marie Castagnier Ferrez	português, francês, trabalhos de agulha e piano	<i>Jornal do Commercio</i> , de 7 de junho de 1871, ed. 157, p. 5
Mme. Prayon	francês, piano, e trabalhos de agulha / francês, português, geografia, história, aritmética, piano e trabalhos de agulha	<i>Jornal do Commercio</i> , 2 de dezembro de 1873, ed. 333, p. 5; <i>Jornal do Commercio</i> , 1 de dezembro de 1872, ed. 334, p. 8
D. Maria de Mello	piano, qualquer trabalho de agulha, especialidade de frutas e flores de cera, ditas de couro e diversos bordados	<i>Jornal do Commercio</i> , 25 de dezembro de 1873, ed. 356, p. 1
D. Isabel Maria de Araujo Sampaio	português, francês, geografia, piano e canto	<i>Jornal do Commercio</i> , 18 de março de 1875, ed. 77, p. 6
Mme. Mathilde Glaussen	línguas inglesa, francesa e alemã, piano, desenho e pintura a óleo	<i>Jornal do Commercio</i> , 15 de abril de 1875, ed. 104, p. 7
Mme. Aline Morren	línguas, piano e princípios de desenho etc. / francês, inglês, piano, desenho e trabalhos de agulha (coroas, mortuárias de contas e flores)	<i>Jornal do Commercio</i> , 30 de julho de 1876, ed. 211, p. 6 <i>Jornal do Commercio</i> , 8 de maio de 1879, ed. 127, p. 7
Mme. Helena Ganz	piano, desenho, pintura a óleo, e de língua alemã	<i>Jornal do Commercio</i> , 12 de setembro de 1876, ed. 254, p. 4
Francisca Gonzaga	piano, canto, francês, geografia, história e português / piano	<i>Gazeta de Noticias</i> , 13 de janeiro de 1880, ed. 13, p. 3 <i>Gazeta de Noticias</i> , 7 de junho de 1884 ed. 159 p. 2
D. Theresa Leopoldina de Araujo Jacobina	português gratuitamente, francês, piano e música, e todos os trabalhos de agulha	<i>Jornal do Commercio</i> , 18 de abril de 1882, ed.107, p.5
Mlle. Köhler	francesa, inglesa, e alemã, piano, geografia e história / francês, inglês, português, piano, ginástica, higiene, desenho, geografia, etc.	<i>Jornal do Commercio</i> , 29 de março de 1884, ed. 89, p. 5 <i>Jornal do Commercio</i> , 30 de janeiro de 1885, ed. 30, p. 5
Maria Emilia. L. Gabina	português, francês, história, geografia, piano e canto / português, francês e piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 29 de abril de 1884, ed. 119, p. 5 <i>Jornal do Commercio</i> , 22 de março de 1885, ed. 81, p. 5
Miss Hoschke	piano e canto, desenho e pintura (aquarela e a óleo), e bem assim do curso de humanidades	<i>Jornal do Commercio</i> , 20 de junho de 1889, ed. 170, p. 4
Mme. Vincent	francês, inglês, alemão, piano e canto, assim como as matérias do ensino primário e secundário. Prepara para os exames	<i>Jornal do Commercio</i> , 1 de março de 1885, ed. 60, p. 5

Viúva S. Lyra da Silva	francês, português, história, geografia, cosmografia, princípios de física, piano, etc. / francês, português, aritmética, história, geografia, cosmografia, piano e canto	<i>Jornal do Commercio</i> , 13 de agosto de 1885, ed. 224, p. 5 <i>Jornal do Commercio</i> , 16 de maio de 1886, ed. 135, p. 8
Viúva D. Olympia da Costa	música, piano e primeiras letras. Faz leitura em português e francês, para as pessoas impossibilitadas de ler	<i>Jornal do Commercio</i> , 26 de dezembro de 1885, ed. 362, p. 5
Gertrude. M. Moseley	desenho, pintura a óleo e aquarela, e bem assim inglês, alemão, francês, música etc. / English, French, German, music, drawing and painting in all styles, and all the usual branches of an accomplished education, according to the most approved European systems	<i>Jornal do Commercio</i> , 28 de fevereiro de 1886, ed. 59, p. 6 <i>Jornal do Commercio</i> , 20 de outubro de 1884, ed. 293, p. 5
Judith Carvalho	curso primário e secundário, música e piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 26 e 27 de abril de 1886, ed. 116, p. 5
Elisa Carolina de Oliveira	instrução primária para meninos e meninas, trabalhos de agulha, bordados em branco, ouro desenho, piano, música e solfejo	<i>Gazeta de Noticias</i> , 4 de janeiro de 1888, ed. 4, p. 4
Emma Young	inglês, francês, português, piano, canto e desenho	<i>Gazeta de Noticias</i> , 18 de julho de 1888, ed. 199, p. 4
Carolina de Francken	alemão, francês, inglês, piano, canto, história, geografia, aritmética e desenho	<i>Jornal do Commercio</i> , 12 de junho de 1889, ed. 162, p. 5

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO (1838-1889), CORREIO MERCANTIL (1861-1873); GAZETA DE NOTICIAS (1880-1888).

Observa-se que os conhecimentos mais ofertados além da música eram a leitura e escrita, idiomas, história e geografia, costura e bordados diversos, trabalhos manuais com miçangas, confecção de flores e frutas, desenho e pintura. Chama a atenção que, a partir de 1875, quatro professoras anunciaram lições de pintura a óleo. O fato de Mlle. Köehler ter oferecido, dentre outros saberes, aulas de ginástica e higiene, Mme. Vincent “preparar para os exames”, ambas em 1885, e em 1888, Elisa Carolina de Oliveira dar “instrução primária para meninos e meninas” evidenciava as mudanças que estavam ocorrendo na instrução nas últimas décadas do século XIX. Mlle. Köehler incorporava saberes preconizados pelos médicos higienistas, Mme. Vincent possivelmente instruía suas alunas para os exames preparatórios, exigidos na admissão aos cursos superiores, o que só passou a ocorrer timidamente na década de 1880. Elisa de Oliveira dizia dar instrução primária a meninos e meninas, não especificando

se individual ou coletivamente. Não obstante, esta última possibilidade era viável, uma vez que a lei de 1879 de Leôncio de Carvalho permitia o ensino misto de crianças até os 8 anos.

Outras professoras, em sua maioria estrangeiras, associavam o ensino musical ao de idiomas, ainda que se possa notar algumas brasileiras. Os idiomas mais frequentes eram o inglês, italiano e principalmente o francês, conforme se pode observar no quadro a seguir:

Quadro 7. Professoras de idiomas estrangeiros

Nome	Saberes	Referência
Madame Eugenia Lagarde	francês, inglês, piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 23 de julho de 1855, ed. 202, p. 3
Mme. Sophie Raffard Emery	piano, francês	<i>Jornal do Commercio</i> , 29 de julho de 1855, ed. 207, p. 3
Madame Anna Rosa Termacsics dos Santos	piano e canto, e vários idiomas	<i>Jornal do Commercio</i> , 18 de maio de 1858, ed. 134, p. 3
Mme. Ersilia Agostini Palha	canto, francês e italiano	<i>Jornal do Commercio</i> , 12 de dezembro de 1861, ed. 342, p. 4
Mme. Gilienska	piano, línguas alemã, francesa e inglesa	<i>Jornal do Commercio</i> , 9 de janeiro de 1865, ed. 9, p. 4
Madame de Barry	piano, canto e línguas	<i>Jornal do Commercio</i> , 12 de março de 1867, ed. 71, p. 3
Mme. Chouin	português, francês e piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 2 de setembro de 1863, ed. 242, p. 3
Mme. Luiza Giglio	piano, canto, francês, inglês e italiano	<i>Jornal do Commercio</i> , 10 de março de 1867, ed. 69, p. 3
Candida Francisca de Andrade	música, piano, canto nacional, italiano e francês, solfejos por todas as regras	<i>Jornal do Commercio</i> , 8 de janeiro de 1867, ed. 8, p. 3
Amelia A. da Silva Costa	francês e piano / piano, canto e francês	<i>Jornal do Commercio</i> , 13 de fevereiro de 1868, ed.44, p.4 <i>Gazeta de Noticias</i> , 20 de maio de 1883, ed. 140, p. 6
Mme. Fany Boureau	piano e canto, francês	<i>Jornal do Commercio</i> , 7 de março de 1869, ed. 65, p. 3
Mme. Jackson	piano, francês e inglês	<i>Jornal do Commercio</i> , 13 de junho de 1872, ed. 164, p. 6
Mlle. Amelie Gassier	francês, português e piano (somente a principiantes)	<i>Jornal do Commercio</i> , 22 de agosto de 1873, ed. 232, p. 5
Mme. Palliser	Piano, canto, inglês e francês	<i>Jornal do Commercio</i> , 18 de janeiro de 1874, ed. 18, p. 6

Mme. Friedlein	piano, canto e línguas	<i>O Mercantil</i> , 20 de janeiro de 1877, ed. 6, p. 3
Mlle. Burgain	piano, canto, francês etc.	<i>Jornal do Commercio</i> , 24 de março de 1877, ed. 83, p. 6
Mme. Lacosta	piano, canto e francês	<i>Gazeta de Noticias</i> , 15 de setembro de 1877 ed. 255, p. 4
Mme. S. Moussier	francês, inglês, piano e canto	<i>Gazeta de Noticias</i> , 2 de outubro de 1877, ed. 272, p. 2
Mme. V. Tanière Heck	piano, canto e francês	<i>Jornal do Commercio</i> , 23 de maio de 1879, ed. 142, p. 5
Mlle. Rosalba Becci	piano, canto, italiano e francês	<i>Jornal do Commercio</i> , 28 de setembro de 1880, ed. 270, p. 5
Mme. de Mattos	piano, canto e francês	<i>Gazeta de Noticias</i> , 17 de dezembro de 1884, ed. 362, p. 4
Viúva D. Malvina Browne	português, francês, inglês, piano, etc.	<i>Jornal do Commercio</i> , 23 de setembro de 1885, ed. 265, p. 8
Viúva D. Clara Hasselmann	português, francês e piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 8 de novembro de 1885, ed. 311, p. 7
Mme. Viúva Prayon	francês, português e princípios de piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 15 de julho de 1886, ed. 195, p. 7

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO (1831 a 1886); GAZETA DE NOTICIAS (1877, 1884); O MERCANTIL (1877).

Poucas professoras anunciavam aulas exclusivamente de música e bordados. Localizei duas, Mlle. Alexandrina Reiners de Lacourt, filha de Mme. Reiners de Lacourt, e Maria da Conceição Mascarenhas Leitão, embora esta última pudesse ser considerada também uma professora de diversos saberes, como já mencionado. A primeira professora ensinava no colégio da família os “estudos do piano e diversos trabalhos de fantasia, como flores artificiais de todas as qualidades, bordados, tapeçarias etc.” (JORNAL DO COMMERCIO, 25 de março de 1847, ed. 84, p. 3). Nos anúncios da segunda, é notável a descrição minuciosa dos tipos de bordados, e este aspecto caracterizaria de forma muito particular os seus anúncios: “Uma senhora estrangeira, professora de canto e piano, **bordados de matiz, estufo, ponto chinês, branco, ouro e crochê**, [...], dirija-se à rua da Misericórdia n. 114, 1º andar” (JORNAL DO COMMERCIO, 24 de janeiro de 1854, ed. 24, p. 3, grifos meus).

Maria da Conceição publicava anonimamente na maior parte das vezes, mas o teor do texto e o endereço informado possibilitaram sua identificação no *Almanak Laemmert* do ano de 1854 (p. 382), na listagem de professoras de bordados, acompanhada dos registros de Mlle. Reiners de Lacourt, e de Mme. Tanière, que não era professora de música: “D. Maria da Conceição Mascarenhas Leitão, **bordados de matiz, estufo, ouro branco ponto chinês e crochê**, r. da Misericórdia 114, 1º andar”. Seu nome também figurava na lista de professores

de música, na página 384 do mesmo periódico. Além disso, em anúncios posteriores, ela finalmente se identificaria (JORNAL DO COMMERCIO, 18 de abril de 1858, ed. 73, p. 3).

A única professora que de quem localizei anúncios especificamente de lições de piano, canto e desenho foi Carolina de Azevedo Carvalho Siqueira Varejão. A publicação também informava que “na mesma residência tiram-se retratos a óleo com a maior perfeição” (JORNAL DO COMMERCIO, 26 de maio de 1863, ed. 144, p. 4). Como dito, lições de pintura a óleo passaram a ser mais divulgadas a partir da década de 1870.

2.5.2 Professoras de música em colégios

Há um bom número de professoras de música atuantes em colégios de meninas, ou mesmo sendo diretoras destes estabelecimentos, ao longo de todo o período estudado. Algumas eram contratadas, outras trabalhavam nos negócios da própria família. Dentre as contratadas, uma boa parte morava no local de trabalho. Humberto Amorim, detendo-se em sua pesquisa nos anúncios de 1808 a 1822, identificou Catharina Jacob como diretora de um colégio de meninas que oferecia, dentre as matérias pagas à parte, música, dança e desenho. Roza Clara de Almeida era uma mulher viúva que ensinava em sua casa “ler, escrever, contar, cozer, bordar, marcar, tocar, dançar” (AMORIM, 2017, p. 55).

Além destas, Mariana Leocadia Pereira de Loureiro, “natural de Lisboa”, estabeleceu um colégio de meninas em sua casa, localizada na rua da Cadeia, n. 30, e aceitava pensionistas para aprenderem a “ler, escrever, c[on]tar, coser, bordar, de toda a sorte, cantar por música, tocar piano, e ler francês”, tudo “por preço cômodo” (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 13 de agosto de 1821, ed. 11, p. 87).

Mlle. Furcy lecionava canto, piano, leitura, escrita, francês, inglês, geografia, história, aritmética. Ela era ajudada por H. Furcy, que dava lições de desenho e de “guarda livros” (DIARIO MERCANTIL, 6 de outubro de 1830, ed. 45, p. 4). Mme. Balbi era professora de música em um colégio localizado na rua da Alfândega n.62. Ela informava ter chegado ao Brasil acompanhando a Marquesa de Loulé, irmã de D. Pedro I. De acordo com a diretora, Balbi ensinava “com toda a perfeição e melindre” (CORREIO MERCANTIL, 19 de julho de 1831, ed. 155, p. 4).

Mme. de Geslin recebia alunas externas em sua casa, e ensinava a “ler, escrever, coser e bordar; a história, a geografia, a aritmética, o francês, a esfera, etc.”. Também eram dadas “lições particulares de escrituração mercantil e desenho”. O anúncio dizia ainda que “Mde. de Geslin ela mesma ensinará a música vocal, por um método que obteve, em França, os mais

prontos e brilhantes resultados” (JORNAL DO COMMERCIO, 28 de abril de 1837, ed. 94, p. 4).

Maria Theodora de Almeida, portuguesa, viúva, não ofertava aulas de música, mas seu registro aqui tem um particular significado. Ela foi professora de primeiras letras da freguesia de Paquetá até pedir licença por motivos de saúde em 1843 (JORNAL DO COMMERCIO, 12 de janeiro de 1843, ed. 11, p. 1). Em 8 de janeiro de 1844, já restabelecida, Maria Theodora abriu um colégio de meninas na rua do Fogo n.91, oferecendo “instrução elementar e prendas necessárias a uma senhora”, e informando os “compêndios apropriados à instrução de meninas”³⁵, e seus autores. Dentre estes, estava o “Compêndio de música prática composto pelo Sr. professor Francisco Manoel da Silva, de quem a anunciante teve a honra de ser discípula” (JORNAL DO COMMERCIO, 6 de janeiro de 1844, ed. 5, p. 4). Esta foi a menção mais antiga localizada do nome de uma aluna de Francisco Manoel da Silva.

Mme. de Saint Julien, francesa, recém-chegada no Brasil, dirigiu um colégio de meninas da Rua do Rosário, n.140 (JORNAL DO COMMERCIO, 14 de agosto de 1843, ed. 214, p. 4). Em menos de um mês, ela colocou uma “pessoa muito capaz de reger só o seu colégio uma parte do dia”, para que pudesse continuar a dar aulas particulares de língua francesa, história, geografia, desenho e música (JORNAL DO COMMERCIO, 12 de outubro de 1843, ed. 271, p. 4). Mme. de St. Julien anunciou a venda do estabelecimento dois meses depois de assumir a direção, alegando estar “constantemente doente no Rio de Janeiro” (JORNAL DO COMMERCIO, 26 de outubro de 1843, ed. 285, p. 4).

Rita Maria da Conceição Teixeira era “professora pública de terceira classe da província” e dirigia sua escola na rua Fresca de S. Domingos n. 27. Ela recebia pensionistas e meias pensionistas, e oferecia as “matérias do ensino primário”, assim como “língua francesa, música e desenho, à vontade dos srs. pais de família” (CORREIO MERCANTIL, 12 de fevereiro de 1861, ed. 43, p. 3). Ersilia Agostini Palha, também era diretora de um colégio, no Rio Comprido n.7, e anunciava aulas particulares de música (JORNAL DO COMMERCIO, 15 de janeiro de 1865, ed. 15, p. 3).

Dentre as professoras que trabalhavam em estabelecimentos familiares, encontra-se a atuação de Mlle. Alexandrina Reiners de Lacourt, com lições de “piano e diversos trabalhos de

³⁵ Os outros compêndios mencionados por Maria Theodora de Almeida foram: “*Rudimentos aritméticos*, o *Resumo caligráfico*, o *Diálogo Ortográfico*, a *Civilidade cristã*, o *Parnasso juvenil em poesias morais* e o *Compêndio de doutrina cristã*, composições do sr. professor Antonio Maria Barker. Também o compêndio de gramática de língua nacional, composto pelo Sr. professor Antonio Alvares Pereira Coruja, os *Elementos Aritméticos* pelo Sr. professor Felizardo Joaquim da Silva Moraes, o *Método elementar de língua francesa*, pelo Sr. professor Carlos Delamare” (JORNAL DO COMMERCIO, 6 de janeiro de 1844, ed. 5, p. 4, itálicos meus).

fantasia, como flores artificiais de todas as qualidades, bordados, tapeçarias, etc.” (JORNAL DO COMMERCIO, 25 de março de 1847, ed. 84, p. 3). Mlle. Pauline Poucel também lecionava piano no estabelecimento dirigido por Mme. Poucel, provavelmente sua mãe (CORREIO MERCANTIL, abril de 1851, ed. 101, p. 4). Mme. Rémond, filha de M. Roosmalen, ensinava “música, que compreende a harmonia e a composição” no Lyceu Roosmalen (CORREIO MERCANTIL, 30 de agosto de 1856, ed. 239, p. 2). D. Guilhermina Tollstadius era professora de desenho e piano no Colégio Tollstadius (JORNAL DO COMMERCIO, 30 de maio de 1880, ed. 150, p. 5). Emilia R. F. Dias era a professora de 1ª classe do curso primário, de música e piano do Lyceu de S. Cristóvão, onde o diretor era Souza Dias (JORNAL DO COMMERCIO, 5 de janeiro de 1886, ed. 5, p. 5).

Havia musicistas prestigiadas ou esposas de importantes professores, lecionando em colégios. A Condessa Rozwadowska deu aulas no Colégio de Santa Cecília, na rua do Ouvidor, n.35 (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 2 de janeiro de 1858, ed. 2, p. 4). A sra. Bevilacqua, esposa de Isidoro Bevilacqua, importante editor musical, conhecido professor italiano, mestre de música das princesas Isabel e Leopoldina, filhas de D. Pedro II (LAEMMERT, 1858, p. 489), era professora no Colégio Conceição, no Largo do Capim n. 77 (JORNAL DO COMMERCIO, 5 de janeiro de 1852, ed. 5, p. 3). A brasileira Leopoldina Amelia Goldschmidt, esposa do professor de alemão do Colégio de Pedro II, Berthold Goldschmidt, dava aulas de piano no Colégio Santa Rita de Cássia (JORNAL DO COMMERCIO, 6 de janeiro de 1869, ed. 6, segunda folha, p. 2).

No Colégio de Santa Presciliana, na rua da Imperatriz n. 133, havia um “curso de música, de piano e canto dirigido por Mme. Theodolinda Gerly, ex-discípula do conservatório de Milão”. O curso também admitia “alunas ainda que não sejam do colégio” (CORREIO MERCANTIL, 31 de maio de 1864, ed. 150, p. 3). No ano seguinte, o colégio se mudaria para o número 105 da mesma rua, e o anúncio informava que a diretora seria “coadjuvada por hábeis e distintos professores”, dentre eles, Mme. Gasser³⁶ (CORREIO MERCANTIL, 3 de janeiro de 1865, ed. 3, p. 4).

Dentre as senhoras que habitavam em seus locais de atuação, tem-se o nome de Mme. Félice Smith, professora de piano, que morava no colégio de Mme. Reiners de Lacourt (LAEMMERT, 1853, p. 383). Não encontrei nada sobre esta professora nos demais periódicos.

³⁶ Em abril de 1859, esta professora anunciava aulas de piano: “Professora de piano. Mme. A. Gasser, tendo ainda algumas horas vagas, oferece seu préstimo aos Srs. Pais de família e diretores de colégio; para mais informações, dirijam-se ao Caminho Velho de Botafogo n. 7, ou à rua do Ouvidor n. 86” (JORNAL DO COMMERCIO, 16 de abril de 1859, ed. 104, p. 4).

No colégio de meninas da Mme. viúva Tanière, residia Mme. Lucas, a professora de canto e piano da instituição (JORNAL DO COMMERCIO, 10 de agosto de 1859, ed. 220, p. 3). A sra. Marie Brown morava no colégio da Mme. Grivet, na rua dos Arcos n. 56, e provavelmente ali lecionava, pois anunciava aulas particulares de “piano, canto e harpa” (JORNAL DO COMMERCIO, 6 de janeiro de 1867, ed. 6, p. 2).

Patricia Amorim de Paula identificou em sua pesquisa outras professoras que trabalharam em colégios. Candida Francisca de Andrade teria sido professora do Colégio Braga e do Colégio Costa Pereira, Clara Freese Tiberghien, diretora e professora do Colégio das Laranjeiras para meninas, Claudina de Paula Menezes, professora pública primária para o sexo feminino da 2ª cadeira na freguesia de S. José, Francisca Pinheiro de Aguiar Barros, diretora e professora do Colégio de Santa Cecília em São José de Além Paraíba, Madame Prayon, diretora de colégio com seu mesmo nome, Maria Constança de Mesquita e Souza, diretora e Professora do Colégio de Nossa Senhora da Glória, Maria José de Albuquerque Camara, diretora e professora do Colégio Camara para meninas, Sophia Emery, professora no Colégio da baronesa de Geslin e Rita Maria da Silveira, diretora e professora do Colégio União Infantil (PAULA, 2022, p. 116).

Destaco ainda as professoras de instituições no Rio de Janeiro. Adèle Marie Louise Sigaud, cega, filha do médico Francisco Xavier Sigaud, fundador e 1º diretor do Imperial Instituto de Cegos, foi professora neste local durante praticamente toda a sua vida. Ela deu aulas de “primeiras letras, aritmética, gramática”, além de “música vocal e piano” (LAEMMERT, 1858, p.100; JORNAL DO COMMERCIO, 26 de abril de 1857, ed. 113, p. 2), tendo se aposentado em 1894 (O TEMPO, 25 de abril de 1894, ed. 1129, p. 1). D. Rosa Albertina de Mello Figueiredo, também trabalhava no instituto, como “mestra de costura e mais trabalhos próprios das alunas” (ALMANAK LAEMMERT, 1865, p. 83), e anunciou aulas de música em 1858 no *Jornal do Commercio*:

D. Rosa Albertina de Mello Figueiredo, professora do imperial Instituto dos Meninos Cegos, dá lições por casas particulares de português, francês, desenho e música, desenho a cabelos, e toda a qualidade de bordados, (ainda os mais difíceis) crochê, tricô, flores e trabalhos de miçanga, etc.; para informações, na rua Nova do Conde n.106, ou na casa de sua residência, na mesma rua n.95 S. A (JORNAL DO COMMERCIO, 16 de janeiro de 1858, ed. 15, p. 4).

Elisa Pinto de Miranda, aluna do Instituto dos Meninos Cegos, obteve licença para “retirar-se do mesmo Instituto, a fim de servir de professora de piano no colégio particular

dirigido por D. Rosa Maria Hayden” (GAZETA DE NOTICIAS, 18 de julho de 1882, ed. 197, p. 2).

Leonor Tolentina de Castro Fazenda, de quem se falará detalhadamente no Capítulo 5, foi professora de rudimentos e canto para o sexo feminino do Conservatório de Música, nomeada por portaria em 7 de agosto de 1867 (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 18 de abril de 1887, Notação 2180). Ela lecionou até 1890, quando seria despedida por ocasião da mudança do Conservatório para Instituto Nacional de Música (JORNAL DO COMMERCIO, 23 de janeiro de 1890, ed. 23, p. 2). Leonor de Castro também anunciou como professora de canto e piano no *Almanak Laemmert* em 1871 (p. 475), 1872 (p. 508) e de 1886 a 1889.

Maria Caetana Menezes Costa foi professora de piano do “colégio das órfãs” da Imperial Sociedade Amante da Instrução de 1864 a 1866 (LAEMMERT, 1864, p. 406; 1865, p.395; 1866, p. 381). Ela anunciou aulas particulares e em colégios em 26 de julho de 1863, além de divulgar “uma classe que abriu em sua casa, rua de Matacavallos n. 114”, onde dava aulas “pelo preço dos colégios” (JORNAL DO COMMERCIO, 26 de julho de 1863, ed. 205, p. 4). A professora viajou para Paranaguá em maio de 1866 (CORREIO MERCANTIL, 6 de maio de 1866, ed. 124, p. 3) e lá faleceu. Não localizei informações sobre sua morte, mas a amiga de Maria da Costa, a dramaturga Maria Ribeiro, mandou celebrar uma missa em agosto de 1867 por sua alma (CORREIO MERCANTIL, 31 de agosto de 1867, ed. 240, p. 4).

2.5.3 *Professoras de cursos de música, diferentes instrumentos e saberes musicais*

Algumas professoras publicavam propostas de aulas coletivas de música. Uma delas era Madame de Balbi. Para que pudesse utilizar a metodologia para iniciantes de seu professor Massimino, ela apontava a necessidade de ter uma classe de “oito, nove pessoas [ou] mais, que não saibam música, pois o método de ensino não se pode aplicar-se a uma, ou duas pessoas somente”. Ela inclusive oferecia como alternativa o método “ordinário”, “às pessoas que estiverem na impossibilidade de se poder reunir” (JORNAL DO COMMERCIO, 26 de março de 1831, ed. 180, p. 3).

José Joaquim dos Reis e sua filha Leopoldina Josepha dos Reis, abriram um estabelecimento musical em sua residência, onde pretendiam dar aulas de “música, piano e violão francês a meninas, ou a qualquer senhora que deles se queira utilizar”. A mensalidade seria de 4\$000. Eles iniciariam logo que tivessem de “doze a quinze alunas”. Não sei se de fato o curso foi realizado (JORNAL DO COMMERCIO, 11 de janeiro de 1840, ed. 12, p. 4).

Uma professora de nacionalidade francesa, que não se identificou, se oferecia para ensinar música vocalmente “a algumas meninas de 5 até 10 anos de idade, em um curso professado das 5 às 7 horas da tarde”. Assim como no curso oferecido por José Joaquim dos Reis e sua filha, esta professora ensinava guitarra, um instrumento pouco usual nos anúncios de aulas para meninas (CORREIO MERCANTIL, 31 de janeiro de 1849, ed. 29, p. 4).

Em agosto de 1859, Anna Rosa Termacsics de Santo comunicava que “abriu um curso para meninas, nas segundas, quartas e sextas-feiras das 5 até as 8 horas da noite” (CORREIO MERCANTIL, 23 de agosto de 1859, ed. 231, p. 4). D. Rita Maria da Silveira, em janeiro de 1866, desejava estabelecer um “curso de música”, com até “12 discípulas” (JORNAL DO COMMERCIO, de 10 de janeiro de 1866, ed. 10, p. 3). A professora Candida Francisca de Andrade tinha a intenção de abrir uma “classe de música, piano e canto para meninas, na rua da Floresta n. 29, em Catumbi, das 4 horas da tarde em diante” (JORNAL DO COMMERCIO, 29 de abril de 1868, ed. 119, p. 3).

A grande maioria das professoras anunciavam aulas de canto e piano. Entretanto, algumas ofereciam lições de outros instrumentos e disciplinas musicais. Dentre os instrumentos, encontravam-se as aulas de harpa e de harmônio³⁷, um “pequeno órgão a palhetas de metal, [...] adequado à música sacra” (MACHADO, 1855, p. 147), muito utilizado nas igrejas. É notável o número de professoras de harpa que ofereceram seus serviços nas primeiras décadas do século XIX. O anúncio de professora mais antigo que identifiquei se referia justamente a uma delas, Madame Clementiny. Além deste instrumento, ela também dava lições de música vocal, piano e língua francesa. Madame Clementiny prometia inclusive dar um concerto para “não deixar dúvida alguma sobre a sua suficiência na arte” e tocaria uma “harpa-piano”, uma “nova invenção” (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 6 de agosto de 1817, ed. 63, p. 4; AMORIM, 2017, p. 50). Mademoiselle Francisca Joly também era professora de harpa (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 28 de janeiro de 1822, ed. 23, p. 90). Md. Victorina Danteuil era “professora de música de Paris”, e dava lições de “piano, harpa e cantoria” (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 22 de abril de 1828 ed. 17, p. 67).

Anos mais tarde, em maio de 1840, Mme. de Storr anunciava aulas de música e harpa, mas permaneceu poucos meses no Rio de Janeiro (JORNAL DO COMMERCIO, 9 de maio de 1840, ed. 122, p. 4). Mme. Belloc, assim como Mme. de Storr, era professora de harpa (JORNAL DO COMMERCIO, 19 de janeiro de 1856, ed. 19, p. 3). Além de lecionar, ela tocava este instrumento acompanhada de Adèle Sigaud ao harmônio durante as cerimônias de primeira

³⁷ No *Diccionario Musical* de Raphael Coelho Machado não há a definição de Harmônio, mas de Harmônica (MACHADO, 1855, p. 85) e órgão expressivo ou órgão-harmônico (MACHADO, 1855, p. 147).

comunhão das alunas do colégio de Mme. Tanière (JORNAL DO COMMERCIO, 12 de outubro de 1860, ed. 283, p. 3). Em janeiro de 1867, Sra. Marie Brown oferecia aulas de piano, canto e harpa (JORNAL DO COMMERCIO, 6 de janeiro de 1867, ed. 6, p. 2). Luiza Guido também ofereceu harpa e piano (JORNAL DO COMMERCIO, 12 de outubro de 1888, ed. 285, p. 7).

Rita Maria da Silveira anunciou em janeiro de 1866 aulas de piano, canto e harmônio (JORNAL DO COMMERCIO, 10 de janeiro de 1866, ed. 10, p. 3). Mme. Brillani publicou no *Almanak Laemmert* aulas de piano, canto, harmonia e “harmônica”³⁸ (LAEMMERT, 1858, p. 489). Francisca Pinheiro de Aguiar, além de professora de piano e canto, era compositora, e dava aulas de um instrumento pouco difundido entre as mulheres, a flauta (JORNAL DO COMMERCIO, 8 de janeiro de 1855, ed. 8, p. 4).

O solfejo, embora fizesse parte da música vocal, poderia sugerir uma atividade mais analítica, de compreensão das estruturas melódicas, assim como a harmonia era ensinada para a análise dos encadeamentos de acordes, como ferramenta para a composição, uma atividade criativa. O oferecimento de tais saberes poderia demonstrar a busca por um alunado interessado em obter um conhecimento musical mais investido e aprofundado, ou mesmo visando a profissionalização. Logo, assim como o solfejo e a harmonia, a oferta de lições de contraponto e composição para as mulheres da *boa sociedade* seria menos usual. Como o ensino particular de música para mulheres da elite costumava ter um objetivo de preparação para fruição musical, e ser parte de uma educação refinada, para exposições sociais, não havia tanta demanda para lições de composição. Apesar disso, da mesma forma que muitas mulheres se tornaram escritoras, várias delas compunham, por diletantismo ou mesmo fazendo desta atividade uma parte de sua carreira profissional.

O professor Januario da Silva Arvellos, por exemplo, publicou um anúncio que deixava explícita sua disponibilidade em atender a dois públicos distintos de interessados. Para um deles, os “amadores”, Arvellos oferecia o ensino de canto e piano por um “novo método repentino, aprovado pelos conservatórios de Paris e de Milão”, que possibilitava o aprendizado por “dois meses ou 60 lições”. Para o outro, formado por “aquelas pessoas que desejam aplicar-se a esta tão bela arte”, ele ensinaria “grátis o aperfeiçoamento, música a fundo, harmonia e contraponto” (JORNAL DO COMMERCIO, 3 de dezembro de 1860, ed. 334, p. 3). Interessante notar que o aprofundamento musical seria gratuito, assim como o professor forneceria ainda

³⁸ Harmônica, atualmente, seria uma espécie de gaita de boca. Mas, segundo o *Diccionario Musical* de Raphael Coelho Machado, “Harmonica” seria um “instrumento moderno de tecla e vento como o órgão, de sons maviosos, porém o seu maquinismo ainda fraco e imperfeito”. O instrumento seria equivalente ao órgão expressivo (MACHADO, 1855, p. 85).

“piano grátis em sua casa”. Isso demonstra o interesse de Arvellos na transmissão da prática musical profissional, sujeitando-se a fazê-la sem remuneração, e corrobora ainda mais a hipótese de que os interessados no estudo aprofundado não pertenceriam a classes abastadas.

Dentre as professoras, Mlle. Valerie de Montreuil divulgava aulas de solfejo, piano e canto (JORNAL DO COMMERCIO, 11 de setembro de 1853, ed. 252, p. 4), assim como Mme. Mercurin (JORNAL DO COMMERCIO, 11 de janeiro de 1879, ed. 11, p. 5). e Mme. Clicquot (JORNAL DO COMMERCIO, 28 de abril de 1886, ed.117, p.7). Mme. Rémond, filha de M. de Roosmalen, ensinava música, “que compreende a harmonia e a composição” no colégio de sua família (CORREIO MERCANTIL, 30 de agosto de 1856, ed. 239, p. 2). Em outubro de 1856, no anúncio do colégio constavam lições de piano, harmonia, solfejo e canto (CORREIO MERCANTIL, 11 de outubro de 1856, ed. 280, p. 3).

Candida Francisca de Andrade, professora brasileira e compositora, oferecia aulas de solfejos em janeiro de 1867:

Música, piano e canto. Uma professora brasileira propõe-se a lecionar música, piano, canto nacional, italiano e francês, **solfejos por todas as regras**, por método muito fácil e preço cômodo, por casas particulares e colégios, quem de seu préstimo se quiser utilizar pode procurar na rua dos Barbonos n.102, das 4 horas da tarde em diante (JORNAL DO COMMERCIO, 8 de janeiro de 1867, ed. 8, p. 3, grifos meus).

Este anúncio era anônimo, mas pelo endereço, é possível saber de quem se tratava: “A professora de música, piano e canto, **Candida Francisca de Andrade**, tendo algumas horas disponíveis, aceita discípulas por casas particulares, também leciona em casa de sua residência, das 5 horas da tarde em diante, **na rua dos Barbonos n. 102**” (JORNAL DO COMMERCIO, de 26 de fevereiro de 1867, ed. 57, p. 2, grifos meus).

A Condessa Rozwadowska foi a única professora que divulgou aulas de contraponto, provavelmente com o intuito de ensinar as suas discípulas a composição, além da execução de um instrumento ou o canto. Em princípio ela anunciou anonimamente, durante o ano de 1854 (JORNAL DO COMMERCIO, 28 de maio de 1854, ed. 136, p. 3), e em 1857 passou a se identificar: “A condessa Rozwadowska. Professora de piano, canto, e contraponto, terá no começo da estação algumas horas disponíveis para as senhoras que se quiserem aproveitar de suas lições para si ou suas filhas” [...] (JORNAL DO COMMERCIO, 22 de abril de 1857, ed. 109, p. 4). Dois meses mais tarde, a intenção do ensino de composição se confirmaria: “A condessa de Rozwadowska leciona piano, canto e composição [...]” (JORNAL DO COMMERCIO, 16 de junho de 1857, ed. 164, p. 3).

2.5.4 Professoras compositoras, métodos utilizados e produzidos

A atuação de compositoras no século XIX tem se tornado cada vez mais conhecida nos últimos anos. Pesquisadores como Angela Portela (2005), Vanda Freire e Angela Portela (2010 e 2013), Carolina Murgel (2017), Patricia Amorim de Paula (2022) e Avelino Romero Pereira (2019, 2020), dentre outros, vêm se dedicando ao seu estudo, trazendo importantes contribuições. Em sua pesquisa sobre quadrilhas, Rosa Zamith identificou dezenove compositoras, quatorze brasileiras e cinco estrangeiras residentes no Brasil (ZAMITH, 2011, p. 48). Patricia Amorim de Paula localizou 117 nomes de compositoras, e 637 obras por elas compostas (PAULA, 2022, p. 126 e 127). São números bastante expressivos, mas provavelmente eles estão distantes da realidade, uma vez que havia aquelas que se davam a conhecer, revelando seus nomes ao publicar suas composições, e outras que preferiam o anonimato.

Como dito, embora o aprendizado de música por mulheres de classes sociais elevadas não demandasse necessariamente um aprofundamento, não fosse realizado com intuito profissionalizante, e fosse até bem visto que não se relacionasse a uma necessidade financeira, elas não estavam impedidas de compor e mesmo de publicar suas obras. A comercialização destas composições não restringia nem mesmo as crianças. Em 1844, a imprensa de música de P. Laforge vendia a 120 rs. uma “bonita valsa de duas partes para piano” intitulada *A Esmeralda*, “composta por uma jovem de 8 anos” (JORNAL DO COMMERCIO, 24 de agosto de 1844, ed. 223, p. 4). Como se vê neste anúncio, não era imprescindível, contudo, que elas se expusessem. Já aquelas que divulgavam seus nomes dependiam de se consolidar no mercado musical, como uma das estratégias usadas para sua sobrevivência (PEREIRA, 2020, p. 117).

A imprensa dava visibilidade e projeção pública às mulheres compositoras. Sua atuação não era uma novidade nem tinha caráter excepcional. Elas eram nomeadas lado a lado dos homens, como “fenômeno habitual e conhecido” (PEREIRA, 2020, p. 105 e 113). Porém, esta atuação passou por um apagamento na historiografia musical, possivelmente pela desconsideração deste repertório pelos musicólogos, que entendiam que a música de salão ou praticada em espaços privados era “menor”, de “caráter efêmero” e superficial, teoricamente exigindo “pouco estudo”. Tais considerações levaram a um conhecimento parcial do passado, que necessita ser revisitado a partir de novas abordagens. O espaço privado, por exemplo, mesmo que não abrigasse centenas de pessoas como um teatro, poderia ser coletivo, pois havia a música compartilhada em bailes e saraus nos salões, que talvez tenham até “tido mais peso

para as identidades sociais que os espaços amplos dos teatros e salas de concerto” (PEREIRA, 2020, p. 113).

Nesta seção, me deterei nas composições de mulheres que sabidamente anunciaram lições de piano, canto e instrumentos. Mas ao longo do levantamento de dados, identifiquei a divulgação de composições de outras, umas mais, outras menos conhecidas e estudadas, das quais não localizei envolvimento com a docência, e que apenas citarei brevemente. D. Maria G. de N. e Castro compôs a modinha para piano e canto *Estrella pallida e triste*, e o arranjo para canto e piano de *Recorda-te, alma minha gentil, que te partiste* (JORNAL DO COMMERCIO, 9 de fevereiro de 1868, ed. 40, p. 2). Carolina Levethian compôs a valsa *Venetia*, recomendada por ser “original e de fácil execução” (JORNAL DO COMMERCIO, 21 de novembro de 1888, ed. 325, p. 7). Cinira Polonio divulgou a valsa *As margens do Amazonas* (GAZETA DE NOTICIAS, 26 de setembro de 1879, ed. 265, p. 4), Leontina Gentil, a polca *High-Life*, “delicada e dançante” (GAZETA DE NOTICIAS, 15 de fevereiro de 1889, ed. 46, p.4). Localizei a mazurka *Aurora* e a valsa *Porvir*, de Octavia Hansch (JORNAL DO COMMERCIO, 2 de março de 1884, ed. 62, p. 9), a polca *Todos gostam de mim*, de Rosa Neves de Andrade (JORNAL DO COMMERCIO, 25 de fevereiro de 1885, ed. 56, p. 5), a polca *Brincando*, as quadrilhas *Travessa* e *Palpitante*, de Ernestina India do Brazil (GAZETA DE NOTICIAS, 16 de novembro de 1886, ed. 322, p. 4), a valsa *Simpatia é quase amor*, da “distintíssima amadora” Marianna Barroso, vendida na “imperial imprensa de música da Viúva Filippone & Filha” (JORNAL DO COMMERCIO, 15 de abril de 1888, ed. 106, p. 5), as polcas *Já te conheço*, *Une pensée!*, *Não se pode ser bonito*, as valsas *Rosina*, *Inclination*, *Le chemin de l’amour*, a quadrilha *Buliçosa*, todas de Rosina Schroeder dos Santos (JORNAL DO COMMERCIO, 30 de novembro de 1888, ed. 334, p. 7)

Dentre as professoras, Maria Theodora de Almeida compôs em 1841 uma obra em homenagem a D. Pedro II, o *Cântico dedicado à coroação* (JORNAL DO COMMERCIO, 15 de julho de 1841 ed. 179, p. 4). Mme. de Mattos anunciou a valsa para piano *As saudades de minha pátria*, oferecendo-a a “uma sua discípula” (JORNAL DO COMMERCIO, 19 de fevereiro de 1851, ed. 50, p. 4). Outra composição de Mme. de Mattos, a quadrilha *Russiana*, foi localizada por Avelino Pereira no *Jornal das Senhoras* (PEREIRA, 2020, p. 114).

A reimpressão da valsa *A Flor da Esperança*, “composta por uma senhora”, foi anunciada em 15 de maio de 1853, por ter-se “esgotado a 1ª edição”, e estava sendo vendida por 500 réis em diversas lojas, como a de Raphael Coelho Machado, a de Cardozo e Coelho, a de Phillipone, no escritório do *Periódico dos Pobres* e na tipografia do teatro de S. Pedro d’ Alcântara (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 15 de maio de 1853, ed. 131, p. 4). Tanto a sua

reimpressão quanto a quantidade de lojas comercializando a obra demonstram a sua provável popularidade. Ela pode ser encontrada em formato digital em diversos acervos, e consta na impressão o nome de sua criadora e a data da composição: Francisca Pinheiro de Aguiar, no dia 16 de janeiro de 1853.

Figura 6. Parte da 1ª página da valsa *A Flor da Esperança*, de Francisca Pinheiro de Aguiar.



Fonte: AGUIAR, F. P. Acervo Casa do Choro

No dia 27 de agosto de 1853, a valsa *Os Poetas Brasileiros*, também de autoria de Francisca Pinheiro de Aguiar, seria tocada por “um diletante” no benefício de Clotilde Favrichon, no salão do Teatro Provisório. De acordo com o comentarista, que assinou como “O velho Favrichonista”, a autora da composição era “muito conhecida como um dos nossos grandes talentos em música” (JORNAL DO COMMERCIO, 27 de agosto de 1853, ed. 237, p. 2). Isto corrobora a observação de Avelino Pereira sobre o prestígio destas mulheres no meio musical, e o equívoco no julgamento de suas atuações como excepcionalidades. O concerto acabou ocorrendo no dia 5 de setembro de 1853 (JORNAL DO COMMERCIO, 5 de setembro de 1853, ed. 246, p. 4).

A Condessa de Rozwadowska deu início à divulgação de suas aulas de forma anônima. Todavia, ela sempre se intitulou como “artista compositora”, isto é, fazia questão de informar que, para além da docência, também estava envolvida em atividades de execução e de criação.

No dia 25 de novembro de 1856, Rozwadowska tocou uma “grande valsa de bravura para piano”, de sua autoria, no concerto em benefício de “um homem de letras”, no salão da *Phil’Euterpe*, com a presença da família imperial (CORREIO MERCANTIL, 23 de novembro de 1856, ed. 322, p. 4). Provavelmente a valsa executada seria *Les manes de Strauss a Rio*, que foi posta à venda, assim como a *Polca Treze de Junho de 1857*³⁹ (JORNAL DO COMMERCIO, 16 de junho de 1857, ed. 164, p. 3), também conhecida como *Polca do Cometa*. Esta obra teria sido executada em 21 de agosto de 1857, no Teatro de S. Pedro de Alcântara, no benefício da bailarina Helena Salomon (JORNAL DO COMMERCIO, 20 de agosto de 1857, ed.229, p.4).

A Condessa Rozwadowska compôs a música de *Os Dous Amores*, para a Ópera Nacional, cujo libreto original do italiano Piave foi traduzido por Manoel Antonio de Almeida. A ópera estreou em 2 de dezembro de 1861 (CORREIO MERCANTIL, 2 de dezembro de 1861, ed. 318, p. 1). Em 1872, ela também adaptou para canto quatro composições para piano de L. M. Gottschalk, utilizando poemas franceses: *Solitude*, *Pensée poetique*, *Pasquinade*, e *Danse Oceanique*, que foram vendidas no imperial estabelecimento de Narciso e Arthur Napoleão (JORNAL DO COMMERCIO, 10 de março de 1872, ed. 70, p. 5).

Além de Rozwadowska, a professora E. de Barry, conhecida como “insigne pianista”, compôs a polca para piano *Cammino de Ferro* (JORNAL DO COMMERCIO, 27 de março de 1864, ed. 86, p. 3). A composição foi reimpressa um mês depois, em 26 de abril (JORNAL DO COMMERCIO, ed. 116, p. 4). Mme. de Barry divulgou a venda de nova polca, *Principe Alfredo*, em 1867. Em um anúncio de aulas, a professora mencionava que suas composições estariam à venda na “rua do Ouvidor n.89, 2º andar”, provavelmente sua casa (JORNAL DO COMMERCIO, 10 de novembro de 1867, ed. 307, p. 3).

Cândida Francisca de Andrade anunciava a venda de uma valsa chamada *Coroa de Rosas*, e um recitativo de nome *Segredo*, ao lado da publicação de que dava aulas de “música, piano e canto” (CORREIO MERCANTIL, 28 de outubro de 1866, ed. 298, p. 3). Exatamente um ano depois, a valsa foi novamente divulgada (JORNAL DO COMMERCIO, 27 de outubro de 1867, ed. 299, p. 3). Uma reimpressão foi realizada em 1869 pela mesma loja, vendida por 1\$500 (JORNAL DO COMMERCIO, 13 de junho de 1869, ed. 163, p.7). A “professora Rhene” anunciou *Saudades de você*, uma “linda e terna mazurca, muito apreciada do público”, e a polca

³⁹ No periódico *A Marmota Fluminense* foi comentada a composição da polca pela Sra. Condessa Rozwadowska, “distinta professora muito vantajosamente conhecida pelo público desta capital”, com a explicação de que o mundo passou “incólume ao tremendo dia 13 de junho”, dia da “aparição do cometa” que provavelmente se chocaria com a Terra. A condessa dedicou a polca “aux sanseurs d’après (aos sobreviventes)”. A partitura estava sendo vendida por 600 réis, na loja de Paula Brito, e “nas dos srs. Garnier, Frion, Pinto & Waldemar” (MARMOTA FLUMINENSE, 19 de junho de 1857, ed. 857, p. 2).

Abre a porta, em 1875. As composições estavam à venda na “rua dos Ourives, casa de Mme. Thereza n.16 B e outras casas de música” (GAZETA DE NOTICIAS, 22 de outubro de 1875, ed. 87, p. 3).

Amalia Jacobson, cantora lírica da Companhia Italiana na década de 1850, posteriormente atuando como professora, anunciou uma “linda valsa para piano” chamada *Le Retour* (JORNAL DO COMMERCIO, 23 de fevereiro de 1883, ed. 54, p. 5). Judith Ribas, pianista virtuose nascida no Porto, compôs a polca *Coquette* (GAZETA DE NOTICIAS, 25 de outubro de 1887, ed. 298, p. 1).

Francisca Machado Dias, “distinta professora de piano, canto e solfejo”, ex-aluna do Conservatório de Música, enviou à redação da *Gazeta de Notícias* um exemplar de seu *Tango dos Pelicanos*, obra oferecida ao *Club dos Fenianos*. O envio de obras para os jornais era algo recorrente, pois os comentários sobre elas configuravam uma espécie de crítica musical, e auxiliavam na divulgação, e na consolidação profissional da compositora⁴⁰. Sobre o tango de Francisca Machado, por exemplo, o redator comentou que era “gracioso e delicado”, tendo ao mesmo tempo “a morbidez de um bolero e a ardente volúpia de um fandango brasileiro”. Ele arrematava: “Não há pianista que possa resistir à tentação de tocá-lo, nem pernas que não bailem logo depois dos três primeiros compassos” (GAZETA DE NOTICIAS, 6 de novembro de 1887, ed. 310, p. 2). Jorgeanna Brito, também ex-aluna do Conservatório, divulgou composições como as polcas *As impertinências da priminha* (JORNAL DO COMMERCIO, 6 de julho de 1877, ed. 186, p. 7) e *Pequenina* (JORNAL DO COMMERCIO, 29 de novembro de 1896, ed. 334, p. 7). As composições de ex-alunas do Conservatório que foram formadas por Francisco Manoel da Silva serão comentadas nos próximos capítulos.

Francisca do Parobé Chouin compôs a valsa *Iracema* (GAZETA DE NOTICIAS, 24 de março de 1885, ed. 83, p. 4). Diferentemente da cessão de direitos para uma casa de música, Francisca anunciou que “o produto da venda [seria] destinado em benefício do curso noturno do sexo feminino no externato de Pedro II”. Este ato é muito potente, pois com o seu trabalho, o seu intelecto, Francisca estava angariando recursos em prol da educação secundária gratuita de mulheres (JORNAL DO COMMERCIO, 5 de outubro de 1884, ed. 278, p. 5). Ela mesma

⁴⁰ Segundo Rosa Zamith, os compositores não ganhavam a cada venda realizada nas casas de música. Eles cediam os direitos sobre a composição no momento em que as vendiam para a editora. Apesar de ser parte da renda destes músicos, a comercialização de composições não era tão lucrativa (ZAMITH, 2011, p. 32). Ela servia para divulgar a produção musical do compositor, e auxiliava a consolidar seu nome em outras atuações musicais profissionais, como a execução instrumental e a docência (ZAMITH, 2011, p. 37). Ainda assim, havia músicos cuja produção e comercialização de obras musicais era uma parte importante de sua renda, como o caso de Francisca Gonzaga. Ela atuava como maestra e instrumentista, mas foi uma pioneira na luta por direitos autorais sobre as obras compostas.

era uma interessada, pois fazia parte do curso como uma de suas alunas. Francisca participou juntamente a Kate Doehrty, Augusta Herminia Franco de Sá, América da Cunha e Raphaela Emilia Guedes Guimarães como corista da missa pela alma de José Manoel Garcia, o idealizador da iniciativa, que acabou vindo a falecer pouco tempo depois do início das aulas (JORNAL DO COMMERCIO, 17 de agosto de 1884, ed. 229, p. 3).

Não seria possível aqui discorrer profundamente sobre as composições de Francisca Neves Gonzaga e Luiza Leonardo, que também exerceram a docência em música. Suas inegáveis contribuições são bastante conhecidas e estudadas.

Figura 7. Anúncio de lições de Francisca Gonzaga

Francisca Gonzaga, dispondo ainda de algumas horas para leccionar piano, recebe chamados, por escripto, em casa dos Srs. Buschmann & Guimarães. rua dos Ourives n. 52.

Fonte: GAZETA DE NOTICIAS, 7 de junho de 1884, ed. 159, p. 2

Figura 8. Anúncio de lições de Luiza Leonardo

PROFESSORA DE PIANO
D. Luiza Leonardo, recentemente chegada da Europa, presta-se a leccionar piano. Recados na rua dos Ourives n. 52, das 3 ás 4 horas.

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO, 18 de janeiro de 1881, ed. 18, p. 5

Deixo aqui a menção aos nomes de algumas composições que identifiquei durante o levantamento. Da “jovem pianista” Luiza Leonardo, a “linda e graciosa” polca *Grogotó*, vendida no estabelecimento de Isidoro Bevilacqua (JORNAL DO COMMERCIO, 18 de fevereiro de 1871, ed. 49, p. 2). De Francisca Gonzaga, a polca *Atrahente*, considerada a sua “composição de estreia”, e que teria sido composta na casa de Henrique Alves de Mesquita, ex-aluno e professor do Conservatório de Música (GONZAGA, 1877), foi comercializada “unicamente na loja de músicas e pianos da viúva Canongia” (JORNAL DO COMMERCIO, 12 de março de 1877, ed. 71, p. 4). Observa-se aqui, assim como no caso da professora Rhene, que não era incomum a venda das composições em casas de música dirigidas por mulheres.

De Francisca Gonzaga também se anunciou o tango *Menina Faceira*, da opereta *A filha do Guedes* (GAZETA DE NOTICIAS, 9 de junho de 1885, ed. 160, p. 4); *Laurita*, a “primeira mazurca para piano” (JORNAL DO COMMERCIO, 20 de agosto de 1888, ed. 232, p. 8); as polcas *Vou dar banho em minha sogra* e *Minha sogra foi à missa* (JORNAL DO

COMMERCIO, 25 de abril de 1888, ed. 116, p. 4); a valsa de salão *Dança das fadas* (JORNAL DO COMMERCIO, 15 de março de 1888, ed. 75, p. 5), o “lindo e dançante” tango *Julia*, dedicado à “Exma. Sra. D. Julia Vieira” (JORNAL DO COMMERCIO, 29 de maio de 1888, ed. 249, p. 5 e a habanera *Leontina* (GAZETA DE NOTICIAS, 31 de maio de 1889, ed. 151, p. 4). Gostaria de destacar a polca *Gruta das Flores*, que Chiquinha Gonzaga “dedicou a suas discípulas” (GAZETA DE NOTICIAS, 1 de junho de 1887, ed. 152, p. 4).

Algumas professoras enunciavam os métodos que utilizavam para darem a conhecer sua competência, como uma espécie de currículo. Madame de Balbi, por exemplo, dizia utilizar dois métodos, o de seu professor, Massimino, e o “ordinário” para quem não fizesse parte de sua classe de alunos (JORNAL DO COMMERCIO, 26 de março de 1831, ed. 180, p. 3). Mme. Theodolinda Gerly, desde o primeiro anúncio, informava que utilizava o método de P. Bona, “professor do imperial e real conservatório de Milão”, instituição da qual dizia ter sido aluna (JORNAL DO COMMERCIO, 7 de maio de 1858, ed. 123, p. 4).

Além da enunciação de métodos que atestavam as práticas de ensino utilizadas e a capacidade da professora, era bastante recorrente nos anúncios a divulgação de metodologias rápidas e eficientes, que buscavam tornar o tempo de aprendizagem o mais rápido possível. Já foi comentado algumas vezes neste trabalho que o aprendizado instrumental para a *boa sociedade*, segundo os intelectuais oitocentistas, com base na Antiguidade Grega, serviria para treinar o gosto, para que se pudesse apreciar e diferenciar a música boa da ruim. Ele não deveria levar ao virtuosismo, pois a ideia de esforço, de desgaste físico, ainda que em música, estaria ligada ao cotidiano dos trabalhadores, isto é, dos criados, dos escravizados e mais tarde dos operários (FUBINI, 2005). O ensino especificamente para as mulheres da elite teria objetivo ornamental, e por isso adquirir habilidades superficiais e saber executar algumas peças fáceis era suficiente para as demonstrações de refinamento e bons costumes nos salões (HAHNER, 2018).

Segundo a professora de música Anna Rosa Termacsics de Santo, em sua obra *Tratado sobre Emancipação Política da Mulher e Direito de Votar*, de 1868, “a educação da mulher presentemente pende mais para uma informação superficial dos objetos sólidos, do que para uma sólida instrução. Muitas coisas são ensinadas à mulher, mas nenhuma com perfeição” (A.R.T.S, 1868, p. 73). Ela prosseguia denunciando que

raro é o pai que se lembra de dar uma educação esmerada às suas filhas, porque a maior parte dos homens olham para uma mulher como uma máquina, que só serve para a propagação. [...] A mulher deve ser o objeto amável da poesia, mas nunca ser autora; a primeira lição para uma menina é fazer-se agradável, e para um menino, ser útil e sábio (A.R.T.S, 1868, p. 91).

Seguindo a proposta de oferecer um ensino rápido, uma anunciante não identificada prometia preparar completamente suas alunas pelo período de três meses: “Professora de piano. Uma senhora estrangeira ensina piano por um sistema novo: compromete-se a dar uma discípula pronta **em três meses**: não aceita senão pessoas de 14 anos para cima [...]” (JORNAL DO COMMERCIO, 13 de fevereiro de 1869, ed. 44, p. 2, grifos meus). Em anúncio publicado poucos meses depois, ela diminuiria o tempo de ensino: “Uma senhora estrangeira ensina piano por um sistema novo: **compromete-se a dar uma discípula pronta em dois meses** [...]” (JORNAL DO COMMERCIO, 12 de abril de 1869, ed. 101, p. 3, grifos meus).

Em 1871, a Viúva Proença também estabelecia o tempo de três meses para demonstração de aproveitamento: “Professora de piano. A viúva Proença dá lições de piano em casas particulares, tanto na cidade como nos arrabaldes, comprometendo-se em três meses as suas discípulas apresentarem grande vantagem no adiantamento; [...]” (JORNAL DO COMMERCIO, 14 de fevereiro de 1871, ed. 45, p. 1). Mme. Mercurin dizia ensinar por “seu novo sistema, que dá os melhores resultados em tempo muito breve (JORNAL DO COMMERCIO, 11 de janeiro de 1879, ed. 11, p. 5). Amelia Diniz, embora anunciasse um tempo reduzido de lições, era mais realista. Ela dizia se comprometer “a fazer uma aluna **estudiosa**, em vinte lições tocar [ao piano] peças **fáceis**, por música”, com “preços ao alcance de todos” (GAZETA DE NOTICIAS, 25 de janeiro de 1885, ed. 25, p. 5, grifos meus).

Outras professoras propagandeavam métodos rápidos e eficientes. Mme. De Geslin dizia ensinar música vocal “por um método que obteve em França”, o qual dava “os mais prontos e brilhantes resultados” (JORNAL DO COMMERCIO, 28 de abril de 1837, ed. 94, p. 4). Mme. Chomet defendia a importância da escolha de bons métodos para o sucesso do aprendizado, e para que resultados fossem conquistados em pouco tempo (JORNAL DO COMMERCIO, 20 de janeiro de 1853, ed. 20, p. 3). A professora Stella Candiani daria aulas “de piano e canto por um método moderno, e tão fácil que com poucas lições se habilitam as pessoas que se dedicarem ao estudo” (JORNAL DO COMMERCIO, 7 de março de 1855, ed. 66, p. 4). Já Francisca Pinheiro de Aguiar oferecia aulas de piano, canto e flauta por um “método fácil e expedito, pode afiançar aos pais de famílias que em muito pouco tempo habilita suas discípulas a bem compreender a música, assim como a escrevê-la facilmente” (JORNAL DO COMMERCIO, 30 de junho de 1856, ed. 180, p. 3).

O periódico *Cartas Fluminenses*, publicado pela “loja do sr. Paula Brito”⁴¹, trazia uma “peta”, um texto cheio de ironia e deboche, que criticava este conhecimento musical superficial adquirido pelas moças das elites, chegando a compará-lo com a ignorância do “povo”, mesmo que estudassem com professores experientes e renomados, tais como Francisco Manoel da Silva e Gioachino Giannini, que atuavam no Conservatório de Música. O autor criticava a qualidade do ensino em si, mas fazia uma comparação gritante entre duas situações bastante contrastantes: de um lado a oportunidade mal aproveitada do estudo artístico com excelentes mestres, e de outro a suposta ignorância do povo, julgada a partir da referência epistemológica europeia, que dificilmente teria a oportunidade de usufruir do ensino particular de qualquer saber.

“Sylvia” - provavelmente o pseudônimo de um autor masculino -, declarava que, apesar das aulas de música recebidas, não se sentia competente o suficiente para comentar os eventos musicais da semana:

Bem, sabes que não sou professora⁴²; aprendi a tocar piano com Carlos Neytz, um dos mais hábeis professores que tenho conhecido; tive por mestre de canto o nosso Francisco Manoel; recebi algumas lições de Tati, o artista de mais expressão que a Itália nos tem mandado, e até o maestro Giannini ensinou-me algumas regras de contraponto. Apesar de tudo isso, mal executo uma fantasia de Rossellen, ou alguma *romanza* de Bellini. Isso significa que a respeito da nova prima dona hei de falar como o povo. [...] Sylvia (CARTAS FLUMINENSES, 22 de agosto de 1858, ed. 1, p. 2).

Paralelamente à oferta de métodos rápidos, havia os que teoricamente poderiam ser continuados sem a necessidade de professor, o que seria vantajoso pela redução de custos para as famílias. Isto de fato poderia acontecer, ou mais provavelmente funcionaria como um *chamariz*. Depois de criado o vínculo, de aparecerem os primeiros progressos das discípulas, de constatada a competência da mestra, ela seria tão rapidamente dispensada? Esta é uma pergunta que não poderemos responder. Anunciava Francisca Pinheiro de Aguiar:

Francisca Pinheiro de Aguiar, professora de piano, canto e flauta, [...] e tendo conseguido a maneira de fazer suas discípulas compreenderem brevemente a

⁴¹ Paula Brito organizava reuniões em sua loja no Largo do Rossio, reunindo intelectuais e políticos, e formou a Sociedade Petalógica. De acordo com Santos, “o nome remetia à ideia de peta, ou seja, mentira, daí o teor jocoso de que se revestia tal sociedade”. Algumas personalidades que frequentaram a Petalógica foram “Laurindo Rabelo, Gonçalves Dias, Araújo Porto Alegre, Francisco Otaviano, João Caetano, Eusébio de Queiroz, Quintino Bocaiuva, Saldanha Marinho, [...] Machado de Assis e Joaquim Manuel de Macedo” (SANTOS, 2009, p.43). Mello Moraes Filho cita ainda Francisco Manoel da Silva e José Joaquim Goyano dentre os músicos (MELLO MORAES FILHO, 1904, p. 154). Rodrigo Godoi (2014, p.216) comenta que “a Petalógica também abrigou médicos, advogados, funcionários públicos, professores, atores e músicos”. Além de contar petas e se rir “a larga”, os membros da Petalógica também se engajavam em ações filantrópicas, financiando benefícios, por exemplo (GODOI, 2014, p. 217).

⁴² Neste exemplo se constata o uso da palavra *professora* com a conotação de proficiência musical e profissionalismo.

música pelo meio da escrituração da mesma, **a fim de não dependerem de mestre por muito tempo**, oferece o seu préstimo aos srs. pais de família, por ter ainda algumas horas vagas (JORNAL DO COMMERCIO, 4 de março de 1856, ed. 63, p. 3, grifos meus).

Assim como Francisca Pinheiro de Aguiar, Clara Freese Tiberghien dizia ter criado um “sistema muito abreviado” para o ensino de piano (JORNAL DO COMMERCIO, 27 de janeiro de 1871, ed. 27, p. 2), e em abril do mesmo ano, garantia que “discípulos e discipulas de 12 anos para cima, e que não tenham princípio algum da arte, [...] em um espaço de tempo espantosamente limitado [...] não necessitarão mais do ensino” (JORNAL DO COMMERCIO, 5 de abril de 1871, ed. 94, p. 4). No mês de agosto do mesmo ano, Clara Tiberghien anunciava aulas na rua da Carioca n. 87, 1º andar (JORNAL DO COMMERCIO, 20 de agosto de 1871, ed. 230, p. 7), e em outro anúncio, anônimo, mas com o mesmo endereço, trazia um detalhamento ainda maior das suas condições de ensino e vantagens oferecidas:

Professora de piano. Uma senhora estrangeira, com muitos anos de prática, adotando um sistema novo inventado por ela mesma, obriga-se a **ensinar música e fazer executar peças fáceis no espaço de dois meses; só aceita pessoas de 15 a 30 anos de idade e sem princípio algum da arte, ficando as mesmas habilitadas a continuarem o estudo de maior força sem auxílio da mestra**; pode ser procurada na rua da Carioca n.87, 1º andar, das 9 às 11 horas da manhã e das 3 às 5 da tarde (JORNAL DO COMMERCIO, 17 de agosto de 1871, ed. 227, p. 3, grifos meus).

Apesar desta realidade, havia algumas famílias abastadas que investiam mais tempo e dinheiro na instrução de suas meninas, procurando professoras que baseariam sua reputação justamente na oferta de um maior aperfeiçoamento. Este era o caso, inicialmente, da Condessa Rozwadowska, professora de piano, canto e contraponto, que seguia a “escola de Hummel e Kramer”, e utilizava “os métodos de Azioli, Garcia, Lablache e outros mestres de reconhecida autoridade” (JORNAL DO COMMERCIO, 28 de maio de 1854, ed. 136, p. 3). Estas informações atestariam sua boa formação e competência como professora. Embora não deixasse de mencionar a rapidez dos resultados, Rozwadoswka parecia demonstrar a preocupação com um conhecimento artístico mais aprofundado. Ela afirmava que “o rápido progresso musical das discipulas que tem ensinado nesta corte recomendam-na aos pais de família que quiserem um **efetivo e sólido adiantamento artístico** das discipulas que lhe confiarem” (JORNAL DO COMMERCIO, 16 de junho de 1857, ed. 164, p. 3, grifos meus).

Mesmo a empenhada professora parece ter se rendido, adaptando-se à demanda do mercado. Anos mais tarde ela passaria a adotar o método do professor alemão Adolph Maersch (JORNAL DO COMMERCIO, 9 de março de 1858, ed. 66, p. 3), e com sua utilização

enfaticava o alcance de resultados rápidos e eficientes. No *Almanak Laemmert* de 1858 (*Notabilidades*, p. 25), a condessa explicou que foi “iniciada pelo inventor mesmo em todos os detalhes, facilidades e particulares vantagens deste sistema”. Ela passou a defender a utilização de um método com duração de seis meses, voltado para o aprendizado de “peças fáceis e elegantes” ao piano, com função de “divertimento”, que não exigiam “trabalhoso estudo”, para “meninas e senhoras principiantes, e especialmente das curiosas”. O método seria ainda uma forma segura de conquistarem estes resultados “descansadamente”, isto é, sem esforço, algo bem adequado à alta sociedade (LAEMMERT, 1858, *Notabilidades*, p. 25).

Rozwadowska descrevia as “condições particulares para o ensino”:

1º É preciso não ter prévio conhecimento de música ou estudo precedente de piano. 2ª As discípulas matriculam-se para seis meses de lições, pagando por cada mês a quantia de 40\$000 adiantados. 3º As discípulas terão pelo preço acima 8 lições por mês, sendo duas por semana, nas suas casas. Para as que morarem fora da cidade haverá aumento no preço conforme as distâncias. 4º A discípula que em seis meses não tiver aprendido o que a professora promete, terá direito de tornar a receber a quantia que tiver pago, direito este que perderá aquela que não tiver acabado os seis meses de ajuste. 5º Depois das primeiras dezesseis lições poderá a professora descontinuar o ulterior ensino da discípula que por falta de tempo ou de índole musical não der regularmente as lições precisas. 6º O método e as demais músicas que as discípulas desejarem serão fornecidas pela professora em manuscritos, ou se for possível impressas, por preços moderados. O lugar das matrículas e seu pagamento é conforme acima, na livraria de L. B. Garnier, rua do Ouvidor 69 e na casa da mesma professora (LAEMMERT, 1858, *Notabilidades*, p. 25).

Embora reduzisse a clientela, a exigência de não haver estudo precedente era uma forma da professora receber o todo crédito pelos progressos alcançados pelas alunas, bem como de ter o controle total de seu desenvolvimento musical. Ficaria inclusive a cargo da mestra a decisão por continuar ou não as lições, avaliando após os dois primeiros meses se a aplicação das alunas seria suficiente para que chegassem aos resultados esperados.

Em relação à produção de métodos e compêndios de música pelas professoras, identifiquei uma autora de método que foi comercializado no Rio de Janeiro, mas não consegui ter acesso a nenhum exemplar da obra. Tratava-se da artinha de Amelia Anaïs da Silva Costa:

A artinha musical, opúsculo da composição da professora Amelia Anaïs da Silva Costa, acha-se à venda nas seguintes lojas de música, às ruas do Ourives n.43 e 52, Ouvidor n.66, e em casa da autora, rua Sete de Setembro n.51, esquina da rua dos Ourives (GAZETA DE NOTICIAS, 7 de outubro de 1884, ed. 281, p. 3).

Mme. de Saint Julien se declarava “autora de uma obra sobre a educação das meninas”, e se dizia “membro de algumas sociedades literatas da Europa, e cujo nome é muito conhecido

em Paris e em Londres”. Ela afirmava que seu método era todo “racional” (JORNAL DO COMMERCIO, 15 de agosto de 1843, ed.215, suplemento, p.4). Não consegui localizar estas informações. Em outro anúncio, ela se dizia “inventora de um método sobre a educação particular”, e de um método fácil para ensinar a “ler em um mês a qualquer criança de alguma inteligência” (JORNAL DO COMMERCIO, 17 de janeiro de 1844, ed. 16, p. 4).

A única obra feminina de que consegui obter o conteúdo foi a da professora húngara Anna Rosa Termacsics de Santo (c.1821 – 1886). Embora não esteja relacionada à música, seu teor é altamente relevante, sobretudo para o período em que foi escrita. Tratava-se da obra *Tratado sobre Emancipação Política da Mulher e Direito de Votar*⁴³, anunciada para venda em 20 de março de 1868 nas conhecidas editoras dos irmãos Laemmert, de Paula Brito, de Garnier, e “em casa da AUTORA, rua Sete de Setembro n.223, 1º andar”. De acordo com a anunciante, “esta obra se recomenda a todos os pais de família, deputados, corpo jurídico e todo o mundo ilustrado do Brasil”. Seu preço era de 2\$000 (JORNAL DO COMMERCIO, 20 de março de 1868, ed. 80, p. 3).

Por meio da obra se dá a conhecer algumas das dificuldades enfrentadas pelas mulheres e suas formas de resistência. Desde 1868, Anna Rosa já defendia a liberdade de escolha, e a necessidade de reagir à submissão masculina: “A mulher deve escolher a esfera que ela deve encher, a educação que quer procurar, e que emprego quer seguir, e não ser obrigada a aceitar com submissão os direitos, a educação e a esfera que o homem pensa próprio para conceder a ela”. (A.R.T.S., 1868, p. 6). Suas reivindicações visavam oportunidades de trabalho iguais para homens e mulheres, regidas pelo merecimento e não pelo gênero (RIBEIRO, 2019, p. 267).

Segundo Cristiane de Paula Ribeiro, Anna Termacsics dos Santos fazia parte de um grupo específico de brancas, letradas e emancipadas que reivindicaram o direito de profissionalização e de inserção no mundo do trabalho em meados do século XIX na corte. Ela almejava que as mulheres pudessem ocupar cargos políticos e públicos, e queria uma educação igualitária entre os sexos, ou seja, o acesso ao ensino secundário e aos cursos superiores de Medicina e Direito (RIBEIRO, 2019, p. 273).

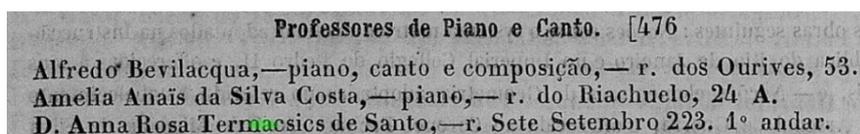
É preciso destacar que estas mulheres que questionaram os direitos a educação e emancipação não colocaram em suas pautas os direitos das escravizadas, e mesmo elas muitas vezes contavam com este trabalho (RIBEIRO, 2019, p. 281). As escravizadas ambicionavam por liberdade e pela possibilidade de constituir e manter suas famílias. Sendo assim, as

⁴³ A obra foi estudada por Cristiane de Paula Ribeiro em sua dissertação de mestrado “A vida caseira é a sepultura dos talentos: gênero e participação política nos escritos de Anna Rosa Termacsics dos Santos (1850-1886)”, de 2019.

reivindicações de mulheres brancas e livres eram muito diferentes do que as negras escravizadas (RIBEIRO, 2019, p. 282).

O livro não está assinado, foi publicado com as iniciais A.R.T.S., mas pode ser facilmente identificado no *Almanak Laemmert* de 1868 que se tratava do endereço de Ana Rosa Termacsics de Santo, conforme se pode ver na figura abaixo:

Figura 9. Endereço de Anna Rosa Termacsics de Santo no *Almanak Laemmert*



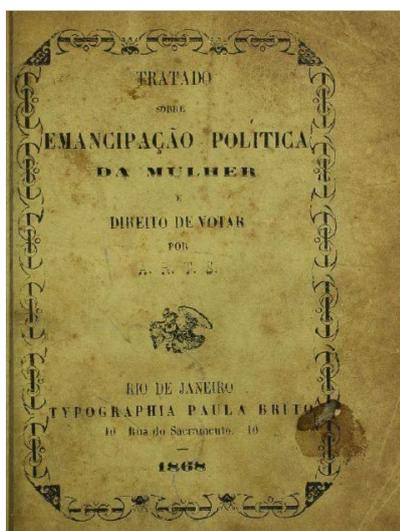
Fonte: ALMANAK LAEMMERT, 1868, p. 480.

Figura 10. Anúncio da obra publicada por Anna Rosa Termacsics de Santo no *Jornal do Commercio*



Fonte: JORNAL DO COMMERCIO, 20 de março de 1868, ed. 80, p. 3

Figura 11. Capa do *Tratado sobre Emancipação Política da Mulher e Direito de Votar*, de Anna Rosa Termacsics de Santo (1868)



Fonte: BIBLIOTECA DIGITAL DE LITERATURA DE PAÍSES LUSÓFONOS, UFSC.

2.5.5 Professoras, seus mestres, conservatórios, e suas alunas

Muitas professoras citavam em seus anúncios as instituições e professores com quem tiveram aulas. A menção aos métodos utilizados pelas professoras, assim como aos conservatórios frequentados e mestres com os quais se formaram, parecia ser uma forma de assegurarem a qualidade, a solidez e seriedade dos serviços prestados. Observou-se que muitas anunciantes se declaravam ex-alunas dos Conservatórios de Paris e de Milão, a Academia de Berlim e a partir do final da década de 1850, começaram a surgir anúncios de professoras advindas do Conservatório de Música do Rio de Janeiro, ou da Academia de Belas Artes, da qual ele se tornou uma Seção (ALMANAK LAEMMERT, 1855, p. 70).

Em relação às pessoas com os quais estas mulheres estudaram, um fato notório é a rara menção a professoras. As únicas referidas nos anúncios encontrados até este momento foram “Sra. Karr” e “Mme. [Louise] Farrenc” (1804-1875), professora do Conservatório de Paris. Nos quadros trazidos a seguir, encontram-se os nomes dos conservatórios e das anunciantes que lá estudaram, bem como dos mestres por elas referidos nos periódicos:

Quadro 8. Formação das professoras: conservatórios

Conservatório	Nome	Referência
Conservatório de Paris	Mme. Josephina	<i>Jornal do Commercio</i> , 15 de maio de 1839, ed. 109, p. 4
	Mme. Félice Smith	<i>Almanak Laemmert</i> , 1853
	Mme. Constança Girard	<i>Correio Mercantil</i> , 17 de junho de 1854, ed. 166, p. 3
	Mme. Mignon	<i>Jornal do Commercio</i> , 31 de julho de 1854, ed. 210, p. 4
	Mme. Grimaldi	<i>Jornal do Commercio</i> , 23 de fevereiro de 1858, ed. 52, p. 3
	Mme. Petipas	<i>Jornal do Commercio</i> , 9 de fevereiro de 1864, ed. 40, p. 2
	Mme. Fanny Boureau	<i>Jornal do Commercio</i> , 19 de dezembro de 1865, ed. 348, p. 3
	Mlle. Carlota Hassani	<i>Jornal do Commercio</i> , 13 de setembro de 1873, ed. 253, p. 5
	Mlle. Connerose	<i>Jornal do Commercio</i> , 24 de dezembro de 1862, ed. 354, p. 2
Conservatório de Milão	Madame Schieroni Walter	<i>Jornal do Commercio</i> , 18 de julho de 1855, ed. 197, p. 4

	Mme. Theodolinda Gerly	<i>Jornal do Commercio</i> , 7 de maio de 1858, ed. 123, p. 4
	Marieta Polonio de Mirandola	<i>Jornal do Commercio</i> , 3 de fevereiro de 1869, ed. 34, p. 3
	Luiza Guido	<i>Jornal do Commercio</i> , 12 de outubro de 1888, ed. 285, p. 7
Conservatório de Música / Imperial Academia das Belas-Artes	D. Leopoldina Amelia Goldschmidt [aprovada pelo conservatório]	<i>Brasil Comercial: Propriedade de uma associação</i> , 16 de março de 1858, ed. 2, p. 3
	Rita Maria da Silveira	<i>Jornal do Commercio</i> , de 10 de janeiro de 1866, ed. 10, p. 3
	D. Maria das Dores	<i>Jornal do Commercio</i> , 5 de janeiro de 1866, ed. 5, p. 2
	Elvira Rosa Ferreira	<i>Almanak Laemmert</i> , 1868
	Francisca Xavier de Almeida Braga	<i>Jornal do Commercio</i> , 11 de fevereiro de 1870, ed. 42, p. 3 <i>Laemmert</i> (1870 a 1874)
	Leonor Tolentino de Castro Fazenda	<i>Laemmert</i> (1871 e 1872, 1886 a 1889)
	A viúva Estephania Dausley	<i>Gazeta de Noticias</i> , 14 de dezembro de 1881, ed. 346, p. 5 <i>Laemmert</i> (1882 a 1886)
	D. Francisca Machado Dias	<i>Jornal do Commercio</i> , 2 de fevereiro de 1887, ed. 33, p. 6 <i>Gazeta de Noticias</i> , 6 de novembro de 1887, ed. 310, p. 2
Academia Real de Santa Cecilia, em Roma	D. Erminia Tecchi	<i>Gazeta de Noticias</i> , 30 de maio de 1888, ed. 150, p. 4
Grande Academia de Belas Artes em Berlim / Academia Imperial de Berlim	Mme. Helena Ganz	<i>Jornal do Commercio</i> , 12 de setembro de 1876, ed. 254, p. 4
	Miss Hoschke	<i>Jornal do Commercio</i> , 20 de junho de 1889, ed. 170, p. 4
	Mlle. Kohler	<i>Jornal do Commercio</i> , 30 de janeiro de 1885, ed. 30, p. 5
Conservatório de Munique	Martina Kieffer	<i>Jornal do Commercio</i> , 24 de agosto de 1888, ed. 236, p. 5
Conservatório de Varsóvia	Mlle. Idalie Lewiecka	<i>Jornal do Commercio</i> , 2 de agosto de 1887, ed. 214, p. 3

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO (1839-1889), BRASIL COMMERCIAL (1858), CORREIO MERCANTIL (1854), GAZETA DE NOTICIAS (1881-1888), ALMANAK LAEMMERT (1830 a 1873).

Quadro 9. Formação das professoras: pessoas com quem estudaram⁴⁴

Professora	Mestres(as)	Referência
Mlle. Furcy	S. Feignet; Sra. Karr	<i>Diario Mercantil</i> , 6 de outubro de 1830, ed. 45, p. 4
Md. de Balbi	[Frederico] Massimino (1775-?); [G.] Rossini (1792-1868); [Luis] Vaccani	<i>Jornal do Commercio</i> , 26 de março de 1831, ed. 180, p. 3
Leopoldina Josepha dos Reis	José Joaquim dos Reis (1795-1876)	<i>Jornal do Commercio</i> , 6 de abril de 1840, ed. 92, p. 3
Mlle. Galvani	[Marco] Bordogni (1789-1856); [Vincenzo] Bellini (1801-1835)	<i>Minerva Brasiliense: Jornal da Ciência, Letras e Artes</i> , 1 de janeiro de 1844, ed. 5, p. 28
Maria Theodora de Almeida	Francisco Manoel da Silva (1795-1865)	<i>Jornal do Commercio</i> , 6 de janeiro de 1844, ed. 5, p. 4
Mme. Brillani	Mme. [Louise] Farrenc (1804-1875)	<i>Jornal do Commercio</i> , 10 de novembro de 1850, ed. 308, p. 3
Mme. Laure Perrot	[Henri] Herz (1803-1888)	<i>Jornal do Commercio</i> , 19 de maio de 1851, ed. 137, p. 4
Mme. de St- Julien	[Ernest] Lévi-Alvarez (?-?) [tratava-se de um educador, autor de livros didáticos]	<i>Jornal do Commercio</i> , 23 de janeiro de 1852, ed. 23, p. 4
Madame Alexandrina Chomet	Henrique Herz (1803-1888); A[lexandre] Gorla (1823-1860); [Jean] H[enry] Ravina (1818-1862)	<i>Jornal do Commercio</i> , 12 de novembro de 1852, ed. 312, p. 3
Mlle. Poucel	[Friedrich] Kalkbrenner (1785-1849)	<i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 21 de outubro de 1853, ed. 287, p. 4
Condessa Rozwadowska	[Johann Nepomuk] Hummel (1778-1837); Fanna; Fabio; [Pietro] Tonassi (1800-1877)	<i>Jornal do Commercio</i> , 22 de abril de 1857, ed. 109, p. 4
Mme. Constança Girard	[Marco] Bordogni	<i>Correio Mercantil</i> , 17 de junho de 1854, ed. 166, p. 3
Mme. Mignon	[Friedrich] Kalkbrenner (1785-1849); Stamaty	<i>Jornal do Commercio</i> , 31 de julho de 1854, ed. 210, p. 4
Anna Rosa Termacsics de Santo [anuncio anonimo]	Paziack	<i>Jornal do Commercio</i> , 3 de fevereiro de 1855, ed. 34, p. 4
Madame Eugenia Lagarde	Mr. Lévy	<i>Jornal do Commercio</i> , 23 de julho de 1855, ed. 202, p. 3
Mme. Parton	H[enri] Herz	<i>Jornal do Commercio</i> , 8 de janeiro de 1856, ed. 8, p. 3
Mme. Rémond	[Antoine François] Marmontel (1816-1898); Hubert [Léonard?]	<i>Jornal do Commercio</i> , 23 de janeiro de 1858, ed. 22, p. 1

⁴⁴ Os nomes dos professores que consegui identificar foram acrescentados entre colchetes, assim como suas datas de nascimento e morte entre parêntesis. As aspas foram usadas para citações retiradas dos periódicos, em que algo de interesse foi mencionado em relação aos mestres citados.

	(1819-1890); [Alexandre-Étienne] Choron (1771-1834)	
Mlle. Marie Seltz	[Alexandre] Gorla (1823-1860); [Henry] Ravina (1818-1862); Talexis	<i>Correio Mercantil</i> , 18 de agosto de 1857, ed. 225, p. 3
Mme. Gasser [anonimo]	[Antonio] Tornaghi (?-1870); [Luis] Major (?-?); [Adolpho] Maersch (1813-1897)	<i>Jornal do Commercio</i> , ed. 291, 22 de outubro de 1857, p. 3
D. Carlota Milliet	[Gioachino] Giannini (1817-1860) / Achille Arnaud (1832-1894); [José?] de Souza Lobo	<i>Marmota Fluminense</i> , 24 de agosto de 1858, ed. 980, p. 1 <i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 5 de outubro de 1868, ed. 273, p. 3
Mme. Faure	Henri Herz	<i>Jornal do Commercio</i> , 25 de março de 1861, ed. 83, p. 4
Mme. Petipas	[Auguste Mathieu] Panseron (1796-1859)	<i>Jornal do Commercio</i> , 9 de fevereiro de 1864, ed. 40, p. 2
Mme. Meyer	[Sigismond] Thalberg (1812-1871)	<i>Jornal do Commercio</i> , 22 de agosto de 1863, ed. 231, p. 4
Mme. de Barry	[S.] Thalberg	<i>Jornal do Commercio</i> , 2 de junho de 1867, ed. 152, p. 2
Mme. Luiza Giglio	[S.] Thalberg	<i>Jornal do Commercio</i> , 10 de março de 1867, ed. 69, p. 3
Luiza Leonardo	Isidoro Bevilacqua (1813-1897)	<i>Jornal do Commercio</i> , 11 de setembro de 1869, ed. 252, p. 4, 2ª folha
Mme. Palisser	[S.] Thalberg, [A.] Gorla, [H.] Ravina, [Alexander] Dreyschock (1818-1869), e outros mestres distintos	<i>Jornal do Commercio</i> , 18 de janeiro de 1874, ed. 18, p. 6
Mme. Layme	Gennaro Arnaud (1820-1884)	<i>Jornal do Commercio</i> , 31 de janeiro de 1874, ed. 31, p. 5
Mme. Rény Gourmelin	[S.] Thalberg	<i>Jornal do Commercio</i> , 21 de fevereiro de 1876, ed. 52, p. 2
Mme. Helena Ganz	filha do célebre compositor Moritz Ganz [(1802 ou 1806-1868)], discípula do grande maestro Wagner [Richard Wagner] (1813-1883)	<i>Jornal do Commercio</i> , 12 de setembro de 1876, ed. 254, p. 4
D. Maria Pascal Damiani	imortal Rossini (1792-1868)	<i>Jornal do Commercio</i> , 19 de dezembro de 1876, ed. 352, p. 7
D Maria Francisca Teixeira de Sá Brito	Achille Arnaud	<i>Gazeta de Noticias</i> , 7 de janeiro de 1879, ed. 7, p. 2
Amelia Diniz	laureado pianista chileno D. Thomaz Rodenas	<i>Gazeta de noticias</i> , 25 de janeiro de 1885, ed. 25, p. 5 <i>Jornal do Commercio</i> , 1 de março de 1885, ed. 60, p. 5

Mlle. Idalie Lewiecka	[Théodore] Ritter (1840-1886); primeiro professor do Conservatório de Paris, o sr. Delaborde [Eraïm Miriam Delaborde] (1839-1913)	<i>Jornal do Commercio</i> , 2 de agosto de 1887, ed. 214, p. 3
D. Emilia Roth	Ricardo Ferreira de Carvalho (?-?)	<i>Gazeta de Noticias</i> , 20 de outubro de 1889, ed. 293, p. 4
Amelia Chapelin Strong	Isidoro Bevilacqua	<i>Jornal do Commercio</i> , 20 de junho de 1888, ed. 171, p. 7

Fonte: DIÁRIO MERCANTIL (1830); JORNAL DO COMMERCIO (1831-1888), DIARIO DO RIO DE JANEIRO (1853-1868), CORREIO MERCANTIL (1854-1857), MINERVA BRASILIENSE (1844), MARMOTA FLUMINENSE (1858), GAZETA DE NOTICIAS (1879-1889)

Finalmente, é possível conhecer por meio dos periódicos, os nomes de algumas das discípulas, bem como repertórios ensinados para elas, com os quais se apresentavam. Além disso, algumas alunas eram citadas em dedicatórias de composições. A Condessa de Rozwadowska, por exemplo, dedicou sua valsa *Les Manes de Strauss* a “Excelentíssima Senhora D. Candida de Bellegarde” (JORNAL DO COMMERCIO, 24 de junho de 1857, ed. 172, p. 4). Em uma situação de execução musical, relatou-se que D. Joanna Rodrigues Ferreira, aluna de Carlota Milliet, cantou durante as novenas de S. João Batista (CORREIO MERCANTIL, 20 de junho de 1858, ed. 163, p. 1). Carlota Milliet, cantora da Ópera Nacional, participava de cerimônias religiosas, e instruiu sua aluna desempenhar a mesma prática musical.

A professora de piano Theodolinda Gerly, após o término de seu contrato com o teatro lírico, passou a dar aulas de canto e piano em sua casa, lecionando “gratuitamente as meninas pobres que desejam aprender esta arte” (CORREIO MERCANTIL, 7 de maio de 1858, ed. 122, p. 1). Gerly fornecia “gratuitamente as músicas” a “oito brasileiras pobres” e lhes emprestava “seus pianos” para que pudessem estudar (O CORREIO DA TARDE, 26 de outubro de 1858, ed. B00230, p. 2).

Theodolinda Gerly organizou “um pequeno *soirée* que ofereceu às famílias de suas discípulas”, cuja mais antiga tinha dez meses de aulas (O CORREIO DA TARDE, 26 de outubro de 1858, ed. B00230, p. 2). Daí em diante, ela passou a organizar concertos com suas alunas. Um deles ocorreu no salão da *Phil’Euterpe* em 9 de novembro de 1861, onde as alunas Joanna de Oliveira Souza e Maria Cherubina Ferreira foram destacadas. O concerto foi composto por trechos ou adaptações para piano de óperas de Donizetti, Mercadante, Bellini, Prudent (CORREIO MERCANTIL, 9 de novembro de 1861, ed. 295, p. 4).

Outro concerto ocorreu em outubro de 1862, e segundo o anúncio, as alunas participantes eram ensinadas gratuitamente (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 29 de outubro

de 1862, ed. 297, p. 1). Dentre as *diletantes* estavam Maria da Costa Lobo e Francisca Rosa de Godoy. Esta última já havia cantado no concerto de 1861. Foram mencionadas as alunas

D. Joanna de Oliveira Souza, D. Emilia Moreira, D. Amelia de Oliveira Bastos, D. Maria Rocha, D. Rosalina Gandy Nunes Correa, D. Emilia Correa, D. Maria da Silva, D. Amelia Leopoldina Nobrega Pontes, D. Claricia da Silva, D. Julia Camacho Crespo, D. Emilia Castro Silva, D. Adelaide Castro Silva, D. Guilhermina Leopoldina de Macedo Passos, D. Edvige Dias da Costa, D. Amelia Dias da Costa, D. Francisca de Oliveira Gomes, D. Maria Correa Gotha, D. Ignacia Fiuza Ramos e mais 6 meninas (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 23 de outubro de 1862, ed. 291, p. 4).

Uma aluna muito destacada era Maria Filippa Correa Gotha. Ela, que na época tinha apenas 11 anos de idade, tocou acompanhada de sua professora no 4º aniversário de inauguração da Sociedade Ensaio Literários, no salão do Pavilhão Fluminense, “na presença de um concurso de perto de **500 pessoas** de ambos os sexos” (REVISTA MENSAL DA SOCIEDADE ENSAIOS LITERARIOS, 1864, p. 359, grifos meus).

No dia 4 de janeiro de 1879 ocorreu um 1º concerto filantrópico na Exposição Industrial, com a direção de Achille Arnaud, onde para o autor da notícia, “possuímos artistas de verdadeiro mérito com o modesto título de amadores”. O salão foi iluminado com luz elétrica. Comentou-se que Alice de Macedo era “digna discípula da Exma. Sra. D. Maria Francisca Teixeira de Sá Brito”, uma “distinta professora” que seria “uma das maiores glórias de Achille Arnaud” (GAZETA DE NOTICIAS, 7 de janeiro de 1879, ed. 7, p. 2).

Em 1885 foi organizada uma recepção no *Club* Filarmônica Fluminense. Antes das danças, “que estiveram sempre animadas até as 2 horas da madrugada”, houve uma “parte musical”, da qual participou a Sra. Philippe, cantando *Ripeti che m’ami*, de Gioza, “acompanhada pela sua professora, a sra. D. Adelaide Wagner” (GAZETA DE NOTICIAS, 10 de maio de 1885, ed. 136, p. 2). No *Club* Familiar Niteroiense, ocorreu uma “partida”, onde foi executado um “duo do *Elisire de Amor* para piano a 4 mãos pela Exma. Sra. D. Joanna Pinheiro da Costa, acompanhada pela sua professora, a exma. Sra. D. Maria Luiza Cassão” (GAZETA DE NOTICIAS, 23 de agosto de 1886, ed. 235, p. 2, itálicos meus).

Amelia Anaís da Silva Costa tornou-se uma conhecida e respeitada professora, sobretudo na década de 1880. Ela promovia concertos com suas alunas, com a presença de um importante público, inclusive a família imperial. Em 14 de dezembro de 1884, ela deu um concerto “com suas discípulas de piano”, organizado “em uma das salas do colégio Menezes Vieira e perante numerosos convidados”. Destaca-se no repertório, além das conhecidas

adaptações de árias de ópera, peças de Mendelssohn e Schumann. O programa executado e os alunos e alunas foram:

Os *Huguenotes*, de Meyerbeer, a quatro mãos, por Augusta das C. Leite e o menino Diógenes Lima e Silva. *Fantasia Triunfal*, sobre o Hino Nacional Brasileiro, de Gottschalk, por Amanda Teive. *Perdão de Ploërmel, ouverture*, de Meyerbeer, a quatro mãos, por Adelina Vellez e a professora. *Tarantella Napolitana*, de Agostini, a dois pianos, por Amanda Teive, Luiza Gabizo, Adelina Vellez e a professora; *ouverture* do *Barbeiro de Sevilha* de Hausser, a seis mãos, por Amanda Teive, Maria Gama Lobo, e Judith Teive; *Marcha Triunfal*, a dois pianos, de Ketterer, por Amanda Teive e a professora; *Rondó caprichoso*, de Mendelssohn, por Adelina Vellez; *Donna del lago* (duo) de Vilbac, a quatro mãos, por Amanda Teive e Maria da Gama Lobo; *Traumerei*, de Schumann, por Maria da Gama Lobo, e *Grande Fantasia Concertante de Ernani e Lombardos*, a oito mãos, por Amanda Teive, Maria Gama Lobo, Adelina Vellez e a professora (JORNAL DO COMMERCIO, 15 de dezembro de 1884, ed. 348, p. 1, itálicos meus).

Dizia-se na crítica a um desses concertos, ocorrido no dia 26 de março de 1887 no salão do Conservatório de Música que a “assistência era numerosa e luzida, prova evidente da estima em que a digna professora é tida na nossa melhor sociedade”. Nele participaram “meninas e moças de todas as idades, umas bem longe ainda de aspirarem a tomar parte num concerto, outras mais fortes e sabidas nos segredos do piano”. O crítico considerou especialmente “dignas de aplausos e elogios as de mais tenra idade, porque manifestavam bem clara e eloquentemente os desejos, boa vontade, e inteligência de sua professora”. Além de peças a um e dois pianos, também se ouviu uma peça “em duas cítaras e outras em mandolino⁴⁵ com acompanhamento de piano, bem como uma ária cantada pela sra. D. Guilhermina Filippis” (JORNAL DO COMMERCIO, 28 de março de 1887, ed. 87, p. 1). As alunas que participaram eram:

D. Judith e Amanda Teive, D. Luiza Gabizo, D. Herminia Freitag, D. Cherubina Costa, D. Alice e Alzira Mesquita, D. Marieta Duprat, D. Leonor Moreira, D. Adelina Vellez, D. Augusta Leite, D. Alexandrina (mandolino) e Guilhermina Filippis e a professora, que também tocou com o sr. Kaller uma peça para duas cítaras (JORNAL DO COMMERCIO, 28 de março de 1887, ed. 87, p. 1).

Em junho de 1888, o concerto da “conhecida e distinta professora D Amelia Anaïs da Silva Costa” teve lugar nos “salões do Real *Club* Ginástico Português”, para “escolhida sociedade”. Além de piano, as alunas “tocaram cítaras”, e estas foram principalmente as mais aplaudidas (GAZETA DE NOTICIAS, 23 de junho de 1888, ed. 174, p. 2, itálico meu).

⁴⁵ No *Diccionario Musical* de Raphael Coelho Machado consta o verbete *mandolim*, que seria um “instrumento de corda da forma do *luth* [alaúde], porém muito pequeno” (MACHADO, 1855, p. 109, itálico meu).

2.5.6 Participações como cantoras e instrumentistas no teatro lírico, em concertos, benefícios, em cerimônias religiosas

Era habitual que muitas representações das companhias líricas e “concertos vocais e instrumentais”, isto é, compostos por números diversificados e pela participação de vários artistas, ocorressem em benefício, isto é, para arrecadar recursos para fins diversos, ou para um determinado artista da própria companhia. Logo, praticamente todas as cantoras que integraram as companhias de ópera e atuaram como professoras participaram de benefícios para si e para outrem.

Como já comentado, a cantora alemã Amalia Jacobson foi contratada por João Caetano dos Santos como prima dona da Companhia Lírica Italiana, do Teatro Provisório, tendo chegado em junho de 1853 acompanhada de outros cantores, e Gioachino Giannini, o diretor da orquestra do Provisório, que os selecionara na Europa (CORREIO MERCANTIL, 10 de junho de 1853, ed. 161, p. 4). No dia 21 de junho de 1853, Jacobson estreou, cantando *Lucia de Lammermoor*, de Gaetano Donizetti (CORREIO MERCANTIL, 21 de junho de 1853, ed. 172, p. 4). Ela teve seu contrato rescindido em março de 1854 (CORREIO MERCANTIL, 27 de março de 1854, ed. 85, p. 2), mas “resolvendo-se a ficar nesta corte por um tempo” passou a anunciar aulas de piano e canto dois meses depois (CORREIO MERCANTIL, 6 de maio de 1854, ed. 124, p. 3).

Em julho de 1857, Jacobson se retiraria “brevemente para a Europa”, e faria um último “benefício de adeus ao respeitável público fluminense”, cantando a ópera *Ernani*, de Giuseppe Verdi (CORREIO MERCANTIL, 14 de julho de 1857, ed. 191, p. 4). Anos depois, em julho de 1871, a cantora novamente ofereceria aulas de música no Rio de Janeiro (JORNAL DO COMMERCIO, 30 de julho de 1871, ed. 209, p. 6).

Mme. Theodolinda Gerly foi cantora do Teatro Lírico Fluminense, e no fim de seu contrato passou a dar aulas de canto e piano (JORNAL DO COMMERCIO, 7 de maio de 1858, ed. 123, p. 4). Em um concerto organizado pelos músicos da família Gravenstein no Teatro de S. Januário em 9 de fevereiro de 1863, participaram os cantores Ribas e Theodolinda Gely, cantando a ária da ópera *Il Giuramento*, de Mercadante. Os comentários sobre a atuação de Gerly como cantora e professora foram muito positivos:

Com efeito, temos acompanhado esta insigne professora de canto e piano em todos os seus concertos, e cada vez nos tem entusiasmado pelo seu talento, e bendizemos o povo fluminense por contar em seu seio uma professora deste quilate, que sabe reunir aos conhecimentos de sua arte os de fina educação. Oxalá saibam todos os pais de família reconhecer as vantagens que se tiram

entregando a educação de suas filhas a professoras deste jaez. Um espectador (JORNAL DO COMMERCIO, 11 de fevereiro de 1863, ed. 42, p. 2).

Em outros casos, como o de Mlle. Galvani, a oferta de lições de canto se deu desde o momento de sua chegada, em janeiro de 1844, acompanhada de seu pai (JORNAL DO COMMERCIO, 10 de janeiro de 1844, ed. 9, p. 4). A cantora realizou um benefício no dia 27 de maio de 1845, no Teatro de S. Pedro de Alcântara, executando árias e duetos de Donizetti, Rossini, Mercadante e Bellini (JORNAL DO COMMERCIO, 11 e 12 de maio de 1845, ed. 125, p. 1). Stella Candiani também anunciou lições concomitantemente a sua atuação no teatro. Ela chegou no Rio de Janeiro em agosto de 1854 (CORREIO MERCANTIL, 10 de agosto de 1854, ed. 220, p. 4). No dia 11 de janeiro de 1855, ocorreu o benefício da cantora, no Teatro Lírico Fluminense, com a Companhia Lírica Italiana (CORREIO MERCANTIL, 11 de janeiro de 1855, ed. 10, p. 4). Suas aulas de piano e canto começaram a ser anunciadas em março de 1855 (JORNAL DO COMMERCIO, 6 de março de 1855, ed. 65, p. 3). Mme. Grimaldi foi segunda dona do Teatro Lírico do Rio de Janeiro, e lecionava canto e piano (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 5 de março de 1855, ed. 62, p. 3).

Cantoras da companhia francesa, contratada em Paris pelo ator e empresário João Caetano dos Santos em 1848 para o Teatro São Francisco também atuaram na docência em música no Brasil. Uma delas era Mlle. Marie Préti, “primeira cantora de ópera cômica” (O CORREIO DA TARDE, 5 de junho de 1848, ed. 124, p. 2). No seu benefício, no Teatro de S. Januário, no dia 9 de janeiro de 1849, haveria a primeira representação de *La part du Diable*, ópera cômica de Daniel Auber (1782-1871), na qual ela faria o papel masculino de Carlo. Mlle. Préti também atuou como pianista, tocando uma fantasia sobre *Moise*, de Sigismond Thalberg (JORNAL DO COMMERCIO, 5 de janeiro de 1849, ed. 5, p. 4, tradução minha). Ela anunciou aulas de canto e piano com menos de um ano de sua chegada ao país (JORNAL DO COMMERCIO, 28 de fevereiro de 1849, ed. 59, p. 3).

Mme. Petipas chegou com seu marido em fevereiro de 1864, com o intuito de fundar uma escola de canto e declamação (JORNAL DO COMMERCIO, 9 de fevereiro de 1864, ed. 40, p. 2). Em março deste mesmo ano ela já dava aulas de piano e canto (JORNAL DO COMMERCIO, 16 de março de 1864, ed. 75, p. 3). Em julho de 1864, a professora cantou no Teatro Lírico (JORNAL DO COMMERCIO, 21 de julho de 1864, ed. 202, p. 3). A brasileira Carlota Milliet, professora de canto e piano cujos anúncios identifiquei a partir de 1859 (A PATRIA, 20 de dezembro de 1859, ed. 285, p. 4), foi cantora da Academia de Ópera Nacional. Ela deu seu benefício em 16 de agosto de 1858, e de acordo com Paula Brito, havia estreado

sete meses antes na Academia cantando *Norma*, de Bellini (MARMOTA FLUMINENSE, 24 de agosto de 1858, ed. 980, p. 1).

Professoras que atuavam como instrumentistas também realizavam concertos e benefícios. A participação mais antiga que localizei dizia respeito a Mlle. Francisca Joly, professora de harpa, que deu seu benefício em 16 de janeiro de 1823 no Teatro de S. João (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 16 de janeiro de 1823, ed. 12, p. 48; AMORIM, 2017, p. 50).

Em 9 de abril de 1840 ocorreu o benefício de José Joaquim dos Reis, músico vindo da Bahia, primeiro violino e regente da orquestra do Teatro S. Pedro de Alcântara na época. Sua “filha e discípula”, Leopoldina Josepha dos Reis, participou tocando um concerto para piano de Bomtempo, “primeiro pianista e compositor de Portugal”, e acompanhou o pai na *Grande Fantasia para piano e rebeca*, com temas da ópera *Moisés no Egito* de Rossini arranjados “pelos mestres Labarre e Bériot”. Além da pianista, participaram a cantora Margarida Lemos, José Joaquim Lodi, Francisco da Motta, dentre outros. O organista da Capela Imperial, Carlos de Castro Lobo, tocava uma grande fantasia de sua autoria “no novo instrumento, Armonica⁴⁶”, que pelo anúncio seria tocado em público pela “primeira vez, [...] por ser inventado há pouco tempo na Alemanha” (JORNAL DO COMMERCIO, 6 de abril de 1840, ed. 92, p. 3).

Na divulgação publicada no *Jornal do Commercio* no dia do evento, enfatizou-se que pela “primeira vez” uma brasileira iria se apresentar: “Além das bem escolhidas peças de música e de canto, vai pela primeira vez subir à cena uma brasileira, digna filha do Sr. Reis, e desempenhar em público, no seu piano, o difficil concerto que tem de ser ouvido, e talvez admirado” (JORNAL DO COMMERCIO, 9 de abril de 1840, ed. 95, p. 2).

Assim como Leopoldina dos Reis, algumas professoras de música participavam de concertos “vocais e instrumentais” e de benefícios, comumente ao piano ou harpa. Em agosto de 1840, Mme. de Storr atuaria como harpista (JORNAL DO COMMERCIO, 24 de agosto de 1840, ed. 223, p. 3). Anos mais tarde, nova harpista se apresentaria no teatro lírico, Mme. Belloc, chegada de Montevidéu (PERIODICO DOS POBRES, 31 de julho de 1855, ed. 45, p. 3).

A Condessa de Rozwadowska promoveu um “Grande concerto vocal e instrumental”, onde tocou piano, no Salão do Teatro Provisório, no dia 4 de fevereiro de 1853, com a participação de outros músicos (JORNAL DO COMMERCIO, 30 de janeiro de 1853, ed. 30, p. 4). Em 1857, em um anúncio de aulas da condessa, ela comentou sobre sua maestria ao piano,

⁴⁶ Equivalente a *Harmonica*, instrumento mencionado na página 192.

acolhida “com aplausos em vários concertos” (JORNAL DO COMMERCIO, 22 de abril de 1857, ed. 109, p. 4). Rozwadowska deu novo concerto em 20 de janeiro de 1861, no teatro de Santa Teresa, em Niterói, com participação dos “artistas da Ópera Nacional”, os irmãos A. e W. Gravenstein, Reichert na primeira flauta e Cheshire na harpa. Ela foi anunciada como “professora concertista” (COURRIER DU BRÉSIL, 20 de janeiro de 1861, ed. 3, p. 8).

Amalia Jacobson participou como pianista do benefício de Clotilde Favrichon, no Salão do Provisório, em 27 de agosto de 1853: “a nossa predileta prima-dona, a Sra. Jacobson, vai tocar piano, e assim corroborar a opinião, que há muito formávamos, de que ela é uma insigne artista, professora de mérito” (JORNAL DO COMMERCIO, 27 de agosto de 1853, ed. 237, p. 2). A professora Madame Rémond de Roosmalen tocou a *Grande Fantasia sobre motivos de Robert le Diable* ao piano no concerto vocal e instrumental dado por Elena Conran no Teatro do Ginásio Dramático, em novembro de 1859 (L’ECHO DU BRÉSIL, 6 de novembro de 1859, ed. 28, p. 15, tradução minha). Em agosto de 1865, Mme. E. de Barry, professora de piano e canto, anunciou um benefício no Teatro Lírico Fluminense, que seria realizado no dia 31 de agosto (JORNAL DO COMMERCIO, 17 de agosto de 1865, ed. 228, p. 4).

A conhecida pianista, professora e atriz Luiza Leonardo realizou um “espetáculo concerto em benefício de uma família” quando tinha apenas 10 anos de idade e era discípula de Isidoro Bevilacqua, no Teatro Ginásio Dramático (JORNAL DO COMMERCIO, 11 de setembro de 1869, ed. 252, p. 4, 2ª folha).

As professoras, para além do teatro lírico e dos salões, participavam ativamente como cantoras e instrumentistas em cerimônias religiosas. A interação entre igreja e mulheres se dava em dois sentidos, quase antagônicos. Por um lado, a igreja católica restringia, com seus códigos moralizantes, a atuação feminina ao ambiente privado e doméstico, e reforçava a hierarquia entre homens e mulheres na sociedade patriarcal. Por outro, a igreja fornecia um espaço de atuação feminina e favorecia o desenvolvimento de sociabilidades, para além das casas. As “mulheres respeitáveis” participavam de vários momentos da vivência litúrgica, preparando e atuando em celebrações, inclusive na parte musical. Dentre outras atividades desempenhadas “sem afrontar os conservadores” estava a filantropia, exercida por meio de associações de caridade e apoio a órfãos, meninos e meninas pobres, enfermos das epidemias (HAHNER, 2018, p. 48). Nas últimas décadas do século XIX, as senhoras das sociedades beneficentes chegaram a se empenhar na causa abolicionista, angariando fundos para auxílio de escravizados e libertos (HAHNER, 2018, p. 56).

Um dos exemplos de professoras de música que atuavam nas igrejas era Maria Caetana de Menezes Costa. A cantora foi muito elogiada por um crítico, durante a sua participação na

festividade na Igreja Mãe dos Homens, em 7 de maio de 1854. Ele dizia que o seu canto “em letras de ouro ficará etern[amente] gravado em nossos corações”. Ele informava ainda que a cantora era proveniente da “cidade de Paranaguá, da província de S. Paulo” (JORNAL DO COMMERCIO, 10 de maio de 1854, ed. 128, p. 2). Maria da Costa cantaria algumas vezes em companhia da também professora Maria das Dores, ex-aluna do Conservatório de Música, e de Francisco Manoel da Silva. Uma das solenidades em que ambas participaram foi a do “Senhor do Desagravo”, na Igreja Santa Cruz dos Militares, em 1855, com a “Sra. D. Amélia Fernandina da Silva; filha do mestre Francisco Manoel da Silva” (JORNAL DO COMMERCIO, 29 de setembro de 1855, ed. 268, p. 2).

A cantora lírica Carlota Milliet participava ativamente de cerimônias religiosas. Uma delas foi a festa da padroeira da irmandade de Nossa Senhora do Amparo, na matriz de S. José, celebrada no dia 14 de novembro de 1858. A missa seria de “Henrique Alves de Mesquita, dirigida pelo professor José Joaquim Goyano”, com a participação da cantora da companhia lírica Emmy La Grua, além da já mencionada D. Maria das Dores, e de mais duas alunas de Francisco Manoel da Silva. Este músico e o maestro Giannini regeram o *Glória* (CORREIO MERCANTIL, 18 de novembro de 1858, ed. 307, p. 2).

Pascal Damiani era também uma cantora lírica que teria sido “discípula do imortal maestro compositor G. Rossini”, e feito carreira na Europa, atuando como “prima-dona absoluta” em “teatros de Paris, Itália, Lisboa, Madrid, Barcelona, etc.” (JORNAL DO COMMERCIO, 25 de março de 1877, ed. 84, p. 5). Não localizei participações suas na Companhia Lírica no Brasil, mas ela cantava em festividades religiosas, como por exemplo a festa de *Corpus Christi* promovida pela Irmandade do Santíssimo Sacramento da freguesia de Santa Rita. Damiani cantou sob direção de Bento Fernandes das Mercês, acompanhada de Maria Isabel Teixeira e Heleodoro Maria da Trindade, ex-alunos do Conservatório de Música. O repertório foi uma missa de Pedro Teixeira, e o *Credo* composto pelo Imperador D. Pedro I (JORNAL DO COMMERCIO, 5 de agosto de 1877, ed. 216, p. 5).

Ersilia Agostini Palha se oferecia para dar aulas e também para cantar em “festas de igreja” em 1861 (JORNAL DO COMMERCIO, 12 de dezembro de 1861, ed. 342, p. 4). Em seu anúncio de aulas em 1864, Mme. Petipas destacava que havia cantado na “festa de Santa Isabel, na Misericórdia, dirigida pelo insigne maestro comendador Francisco Manoel da Silva”, da mesma forma na festa do “Castelo, do Senhor Bom Jesus dos Perdões” e também no teatro lírico (JORNAL DO COMMERCIO, 21 de julho de 1864, ed. 202, p. 3; 14 de agosto de 1864, ed. 226, p. 3). É notável, e não se poderia deixar de comentar, a presença do músico Francisco Manoel da Silva em quase todas as solenidades religiosas aqui descritas. Sua participação como

um intelectual promotor da participação das mulheres no ambiente religioso e nas instâncias de ensino será pormenorizada oportunamente.

As cerimônias religiosas faziam parte da dinâmica cotidiana dos colégios de meninas, pois a doutrina e os costumes ligados à igreja católica eram parte fundamental da educação oitocentista. A professora Virginia Cidade, professora da 4ª escola pública da Freguesia do Engenho Velho teria mandado rezar uma missa pelo “restabelecimento e feliz regresso de Sua Majestade o Imperador”. As suas alunas cantaram na cerimônia, “sendo magistralmente acompanhadas ao órgão pela respectiva professora” (GAZETA DE NOTICIAS, 27 de agosto de 1888, ed. 239, p. 2). Já a diretora do colégio de meninas da rua da Pedreira da Candelária, Mme Tanière, convidou os pais e o “respeitável público” para a primeira comunhão de suas alunas. A cerimônia estaria de acordo com as “usadas em França”, e ocorreria na igreja matriz da freguesia de Nossa Senhora da Glória. Mlle. Adèle Sigaud, professora do Instituto de Cegos, acompanharia na “harmônica” as orações entoadas pelas meninas, juntamente à professora Mme. Belloc na harpa (CORREIO MERCANTIL, 27 de agosto de 1858, ed. 232, p. 2). A mesma cerimônia se repetiu em outubro de 1860, com a participação da professora Mlle. Elisa Lucas na direção do canto das alunas, e das mesmas Mlle. Sigaud e Mme. Belloc (JORNAL DO COMMERCIO, 12 de outubro de 1860, ed. 283, p. 3).

É bem conhecida a atuação de Francisca Gonzaga como diretora de orquestra nos teatros, tendo sido provavelmente a primeira mulher a desempenhar este papel neste meio. Entretanto, como seria de se esperar, ela não fora a única diretora musical no período. Em 1886, na festividade do glorioso Santo Antonio em Nova Friburgo, anunciou-se que “a orquestra será dirigida pela insigne professora a Exma. Sra. D. Candida Francisca de Andrade” (JORNAL DO COMMERCIO, 9 de julho de 1886, ed. 159, p. 5).

Figura 12. Orquestra dirigida por Candida Francisca de Andrade na festividade de Santo Antônio, em Nova Friburgo

Nova Friburgo
GLORIOSO SANTO ANTONIO

No dia 13 do corrente ás 11 horas da manhã será solemnizado o glorioso Santo Antonio com a pompa possível.

Haverá missa solemne subindo á tribuna sagrada o Rev. conego vigario desta freguezia José Silvestre Alves de Miranda.

A orchestra será dirigida pela insigne professora a Exma. Sra. D. Candida Francisca de Andrade sendo o canto executado por Exmas. Sras. amadoras.

A' noite haverá ladainha bem como na vespera, havendo tambem em ambas as noites leilão de prendas.

Convida-se a todos os fieis e devotos a comparecerem para brillantismo do acto, bem como para concorrerem com suas prendas as quaes poderão ser dirigidas ao secretario Carlos Vieira Zamith.

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO, 9 de julho de 1886, ed. 159, p. 5

O vasculhar dos periódicos revelou uma multiplicidade de percursos formativos, estratégias usadas para anunciar os serviços, condições estabelecidas com os contratantes, oferta de saberes, remunerações, nacionalidades, atuações profissionais para além da música. Mais do que trazer nomes de professoras que atuaram no Rio de Janeiro oitocentista, foi possível perceber como elas formavam um grupo heterogêneo, como percorreram trajetórias singulares na construção de suas identidades pessoais e profissionais.

3 ANTECEDENTES DA CRIAÇÃO DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA

Ao se lançar mão de periódicos como o *Almanak Laemmert*, que trazia todos os anos nomes de mulheres nas listagens de professores, assim como dos jornais de publicação diária, como o *Jornal do Commercio* ou o *Correio Mercantil*, constata-se uma prática docente feminina em música expressiva e diversificada ao longo do século XIX.

Em meio a essa diversidade de atuações, a identificação de anúncios que se referiam a professoras que estudaram no Conservatório de Música do Rio de Janeiro permitiu que se procedesse a um recorte em minha pesquisa. A partir daí, foi possível aproximar o olhar e analisar uma parcela específica de profissionais, que guardavam em comum a formação, práticas musicais e sociabilidades relacionadas a uma mesma instituição, localizada na corte. A fim de conhecer estas professoras, os conhecimentos recebidos, como elas circulavam no ambiente, o que faziam, como eram avaliadas, com quem lidavam, que papéis sociais exerciam, para compreender posteriormente suas atividades profissionais, foi necessário estudar o Conservatório de Música e as práticas femininas que ali ocorriam.

Na literatura¹ produzida sobre o Conservatório de Música e seu diretor, Francisco Manoel da Silva, encontram-se ricas informações no que diz respeito às práticas, aos agentes,

¹ Dentre os trabalhos produzidos que mencionam o Conservatório de Música do Rio de Janeiro ou o Instituto Nacional de Música, bem como Francisco Manoel da Silva, além daqueles de autoria de Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo, Bruno Kieffer, Vasco Mariz, Vicenzo Cernicchiaro, destaco como relevantes para esta parte da tese o livro de Ayres de Andrade, *Francisco Manoel da Silva e seu tempo* (1967), o ensaio histórico *Do Conservatório à Escola de Música* (1972), produzido por Baptista Siqueira, a tese de doutorado de Antonio Augusto, *A questão Cavalier* (2008), o artigo *A civilização como missão: o Conservatório de Música no império do Brasil* (2010), e o livro *Henrique Alves de Mesquita: da pérola mais luminosa à poeira do esquecimento* (2014), a dissertação de mestrado *O florão mais belo do Brasil: O imperial Conservatório do Rio de Janeiro* (2007), de Janaina Giroto da Silva, a tese *The Sacred Works of Francisco Manoel da Silva (1795-1865)* (1999), o artigo *Música, religião e poder: a colaboração de Francisco Manuel da Silva com a Ordem Terceira do Carmo do Rio de Janeiro (1854-1865)* (2014), e *Música e morte, diferença e poder no Rio de Janeiro oitocentista: o inventário post-mortem de José Batista Brasileiro* (2007), de Marcelo Hazan, o livro *Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro: história e arquitetura* (1998), de Andrey de Paola e Helenita Gonzalez, o livro *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical* (2007), de Avelino Romero Pereira, o artigo *Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus* (2004), de Monica Vermes, o livro *José Mauricio Nunes Garcia: biografia* (1997) de Cleofe Person de Mattos, o livro *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro* (2005), e *A música na corte de D. João VI (1808-1821)* (2008), de André Cardoso, a tese *O som e o soberano: uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1821-1843) e de seus antecedentes* (2006), de Lino de Almeida Cardoso, a tese *Música: o estudo, o ensino, a docência. Formuladores e mestres (Rio de Janeiro 1838-1899)* (2018) e o livro *Tão Sublime como encantadora arte: as aulas e os mestres de Música do Imperial Colégio de Pedro II* (2022), de Gilberto Vieira Garcia, a tese *O Habitus Cortesão Bragantino nos trópicos: A formação musical como estratégia de reprodução do poder monárquico no Rio de Janeiro oitocentista* (2018) de Flavia Cruvinel, a tese *Mulheres do Instituto Nacional de Música (1890-1910): expectativas sociais, formação e processos de profissionalização* (2019), de Aline Santos da Paz e Souza e o volume temático da Revista Brasileira de Música, n. 1, v. 31 (2018).

ao contexto histórico e político do período, dentre outras. No entanto, em meio a temáticas bastante variadas, as produções em geral não colocam em destaque a atuação feminina. Algumas sequer as mencionam, outras comentam brevemente e outras até trazem valiosas pistas², citando nomes e dando importantes informações, mas não oferecem um aprofundamento, por não ser este seu principal objeto.

Nos últimos anos, algumas pesquisas vêm começando a colocar em relevo o papel das mulheres que tiveram suas trajetórias marcadas pela instituição, mas em período imediatamente posterior ao meu trabalho, a partir de quando se tornou Instituto Nacional de Música, em 1890. É o caso, por exemplo, da tese de doutorado de Aline da Paz e Souza, que se dedica às alunas que ali estiveram de 1890 a 1920, e de três³ dos onze artigos publicados no número 1 do volume 31 de 2018 da *Revista Brasileira de Música*, edição temática celebrando os 170 anos da Escola de Música da UFRJ, de autoria de Marcia Taborda, Aline da Paz e Thadeu de Moraes Almeida.

A proposta de rever de forma aprofundada acontecimentos bastante conhecidos e reproduzidos através dos anos nas narrativas históricas sobre o Conservatório e nas relações estabelecidas entre seus músicos é trazer à tona presenças que deixaram de ser registradas, memórias que foram sendo apagadas e esquecidas com o tempo. Além disso, busco trazer subsídios para que se possa reconsiderar a impressão de que as mulheres ocupavam uma posição subalterna e secundária enquanto sujeitos sociais e musicais neste contexto. Procuo tecer uma narrativa que leve em consideração e dê visibilidade ao protagonismo e a participação ativa feminina, assim como todas as possibilidades de trabalho em música e de exibição em espaços públicos privilegiados que as experiências de aprendizagem com os professores e os laços estabelecidos pelas alunas entre si e com seus colegas do sexo masculino geraram.

Para tanto, foi necessário primeiramente identificar os antecedentes da criação do Conservatório, indagando-se porque a instituição foi criada, quem esteve à frente de seu

² É o caso especialmente do livro de André Cardoso (2005) e do artigo de Marcelo Hazan (2014), que citam alunas do Conservatório de Música. Na tese de Antonio Augusto (2008) e na dissertação de Janaina Giroto da Silva (2007), há a menção do aumento do quantitativo de alunas na instituição, e dos pedidos de certificados por algumas delas. No artigo de Janaina Giroto da Silva na *Revista Brasileira de Música*, intitulado *Conservatório de Música do Rio de Janeiro: mapeamento documental e desafios para pesquisa* (2018), além de mencionar algumas alunas, principalmente nos últimos anos da instituição, muitos caminhos tomados em minha pesquisa foram apontados por ela.

³ O artigo de Marcia Ermelindo Taborda diz respeito a Catulo da Paixão Cearense e à aluna do Instituto Nacional de Música, a amazonense Olga Prager, que atuou em programas de rádio com repertório de música brasileira. Thadeu de Moraes Almeida fala sobre a batalha travada nos periódicos a respeito da vitória de Paulina D' Ambrósio no concurso para professor de violino do Instituto. O terceiro artigo, de Aline da Paz, traz a atuação e situações de assédio moral vividos pela professora de canto Camilla da Conceição na mesma instituição.

estabelecimento, qual a sua função dentro do contexto musical e educacional do período, principalmente o profissionalizante, o que pode ter levado a suas cadeiras terem sido estruturadas da forma que foram, e sobretudo, porque a cadeira de rudimentos e solfejo para o sexo feminino estaria entre uma das prioridades.

3.1 A crise da música no Período Regencial

A criação do Conservatório de Música foi a segunda parte de um conjunto de ações empreendidas pelos músicos, com o intuito de garantir meios de sobrevivência material e de seus postos de trabalho, tendo a primeira sido a instituição da Sociedade Musical de Beneficência, ou Sociedade de Música. Tais ações se constituíram como uma resposta à crise vivida no Período Regencial, desde 7 de abril de 1831, quando D. Pedro I abdicou do trono em favor de seu filho, que tinha 5 anos, até a sua maioridade e conseqüente coroação, em 1841.

O apogeu musical vivido durante a presença de D. João VI, sobretudo em relação ao teatro de ópera e à música sacra, que já mostrava sinais de enfraquecimento no Primeiro Reinado, foi drasticamente reduzido nos anos subsequentes. O período foi marcado por uma grave crise econômica, e por uma instabilidade política e social, envolvendo disputas, revoltas e insurreições, que chegaram a ameaçar “a unidade territorial do Brasil e a própria manutenção do Império” (GARCIA, 2022, p. 45). Sem representantes da coroa, minimizaram-se as práticas sociais, os rituais, a etiqueta, e conseqüentemente a música, com seus significados simbólicos e políticos (CARDOSO, 2006, p. 195; GARCIA, 2022, p. 42).

Cercado de cuidados, o jovem D. Pedro II permanecia resguardado da vida cultural, sendo educado e tendo sua saúde constantemente vigiada. Com isso, os saraus e concertos na Imperial Câmara deixaram de ocorrer (CARDOSO, 2006, p. 202). O teatro lírico, um dos “divertimentos prediletos” da corte portuguesa (ANDRADE, 1967, v. I, p. 108), que florescia e se desenvolvia no país, ficou de 1832 a 1843 sem ter nenhum espetáculo operístico em cena (ANDRADE, 1967, v. I, p. 195). As manifestações políticas chegaram até ao teatro S. Pedro de Alcântara, outrora um espaço privilegiado para o cultivo de “virtudes morais, da honra e da civilização” pela *boa sociedade*, tornando-se palco de tumultos entre “exaltados”, “moderados” (GARCIA, 2022, p. 42). Os artistas foram buscar recursos em outros locais, e os poucos que

restaram na cidade sobreviveriam cantando em concertos ou nos intervalos de espetáculos dramáticos (ANDRADE, 1967, v. I, p. 195).

Na Capela Imperial, os principais mestres de Capela, o Padre José Mauricio Nunes Garcia e Marcos Portugal faleceram em 1830 (CARDOSO, 2005, p. 79). A morte do padre José Mauricio, em extrema pobreza, provocou, de acordo com Antonio Augusto, um verdadeiro “vácuo” no meio musical, desestabilizando a ordem e as hierarquias construídas entre os músicos, “abrindo espaço para as disputas internas e a reestruturação de poder” (AUGUSTO, 2018, p. 60). Diria Cleofe Person de Mattos que:

A vinculação do artista criador à morte na miséria atingira em cheio e com toda a brutalidade o compositor brasileiro em seus últimos dias. Morreu desamparado o filho de Vitória Maria. Morreu sem assistência. O meio que o cercava, o dos músicos, também estava sem recursos e esse infortúnio sem apelação fora criado pelas condições gerais de vida do país. Era uma classe falida, a dos músicos; estavam todos muito pobres (MATTOS, 1996, p. 180).

Aliada às reduções salariais que os músicos já vinham sofrendo desde os anos 1820 (ANDRADE, 1967, v. I, p. 161), o ministro dos Negócios da Justiça assinou em 1831 uma portaria que extinguiu a orquestra. O coro foi reduzido a 23 cantores, e dentre eles, alguns estavam incapacitados de atuar por doença ou velhice. Foram conservados 4 instrumentistas, dois contrabaixistas e dois fagotistas, além de dois organistas, para dar base aos cantores. Mesmo assim, seus salários continuavam insuficientes para a subsistência (CARDOSO, 2005, p. 84 a 86). Os músicos que foram despedidos passaram a viver penosamente. Alguns davam aulas, outros eram organistas, copistas, diretores de festas religiosas, ou mesmo saíram do país em busca de melhores chances (MATTOS, 1996, p. 187).

A crise da arte e a situação econômica precária seriam diversas vezes lembradas no período de revitalização da atividade musical na corte, que ocorreu na década de 1840, após a coroação do imperador D. Pedro II. Textos nos jornais, discursos em cerimônias, até a dedicatória de Francisco Manoel da Silva em seu *Compêndio* para os alunos do Colégio Pedro II, ou seja, sempre que houvesse chance, o doloroso momento seria evidenciado, a fim de valorizar os esforços de reconstrução empreendidos pelos músicos, bem como para evitar episódios similares no futuro.

Joaquim Manoel de Macedo e Manoel de Araújo Porto Alegre foram alguns dos que denunciaram o que fora vivido pela classe musical naquele momento, através de textos publicados em sua revista, *O Guanabara*. Macedo criticava ferrenhamente o descaso com que a arte fora tratada no país, caracterizando a época como de “pasmosa esterilidade”, e a sociedade

como “infecunda”. O escritor atribuía uma “fatal indiferença para o belo” e desprezo da classe dirigente, assim como da sociedade, e em especial a elite, a tudo o que não fosse “comércio ou política”. Este desprezo diminuía o mecenato aos músicos, levando-os a ficar sem remuneração e campo de trabalho (O GUANABARA, 1850, p. 166).

Na mesma revista, Manoel de Araujo Porto Alegre confirmava a leitura de Macedo sobre a indiferença e desprezo tributados à música, “a mais inocente e espiritual de todas as artes”. Porto Alegre citava especificamente a miséria vivida pelos músicos da Capela: “Os artistas expulsos da Capela Imperial trataram não da arte, mas da vida material, e aqueles que já estavam no último quartel da vida foram pouco a pouco desaparecendo nessa guilhotina silenciosa que se acha em todas as perseguições sistemáticas e de longa duração”. Como Macedo, Porto Alegre culparia os políticos pela crise nas artes em geral, que atribuíam a esta uma falta de utilidade. Isso também teria ocorrido com os artistas da Academia de Belas Artes (O GUANABARA, 1854, p. 270).

Antes da maioria do imperador, alguns sinais de revitalização foram dados. Com a renúncia de Diogo Feijó em 1837, houve um “rearranjo político que aproximou os *Restauradores/Caramurus* e os *Liberais Moderados*” culminando na criação do “partido *Regressita*”, também chamado de *saquaremas*. O Estado passou a ser controlado por Araújo Lima em 1838, gerando as primeiras iniciativas em prol da reorganização da Nação e das estruturas de poder (GARCIA, 2022, p. 46, itálico do autor). O Colégio de Pedro II seria um deles (O GUANABARA, 1854, p. 271). A instituição secundária voltada para a formação de elites políticas, culturais e econômicas do Império, criada em dezembro de 1837, tinha a música como uma de suas cadeiras (GARCIA, 2018, p. 61). Esta seria uma importante iniciativa, e um investimento a médio e longo prazo. Através do ensino de música para os meninos da elite, aqueles que ocupariam os cargos importantes na sociedade, cultivava-se o seu apreço pela arte. Esta valorização poderia garantir no futuro o interesse em se providenciar meios políticos e econômicos para que as atividades musicais e os músicos pudessem se manter.

Francisco Manoel da Silva estaria ligado à instalação da cadeira de música neste colégio, pela produção de um Compêndio para os alunos. Na dedicatória da obra, por um lado agradecida, mas por outro queixosa, Francisco Manoel denunciava o estado de “abandono” e “aniquilação” da música desde 7 de abril de 1831, data da abdicação de D. Pedro I, e com a criação da cadeira no colégio o imperador estaria demonstrando o interesse em cultivá-la e fornecer meios para desenvolvê-la. Ele lamentava que a música havia sido “riscada da categoria das Belas Artes”. No início da dedicatória, Francisco Manoel falava de seu “desejo de ver a

Arte” a que ele se dedicou, elevada ao “grau de consideração” tributado por nações “ainda as mais incultas”, mostrando que a valorização à música no Brasil estaria abaixo daquela dada mesmo pelas nações com menor nível cultural (SILVAa, s/d, p. 2). Ao dizer isso, evidencia-se que seu referencial de cultura era a europeia ocidental.

Apesar da crise, além deste colégio, segundo Manoel de Araujo Porto Alegre, no período Regencial foram formadas a sociedade teatral, o teatro de S. Pedro, reabriu-se a Academia das Belas Artes a todos os artistas, tornando a exposição anual e privada em uma festa pública, e seus estatutos foram reformados. Também foram criadas a Sociedade Filarmônica, e a aula de música no quartel dos Municipais Permanentes, instituída pelo Marquês de Caxias, o comandante naquele momento, a cargo de Januário Arvellos (O GUANABARA, 1854, p. 272).

No meio musical, a reação partiu dos próprios músicos. Diante da situação de penúria vivida pela dissolução da orquestra da Capela e a cessação dos espetáculos de ópera, os profissionais atingidos procuraram encontrar meios de se soerguer. Francisco Manoel da Silva, no discurso de inauguração do Conservatório, em 13 de agosto de 1848, atribuía esta atitude a uma “inspiração quase divina”, a “um impulso que se não pode explicar”. Frente ao “estado de abandono”, que “aniquilava os homens da arte” e desestimulava aqueles que a ela quisessem se dedicar. Francisco Manoel disse que “os artistas despertaram da inércia em que jaziam e resolveram envidar esforços e sacrifícios a fim de reassumirem a posição que lhes era devida entre as demais artes e ciências” (SILVA, 1848, apud ANDRADE, 1967, v. I, p. 256). Macedo considerava estes músicos como “destemidos campeões que [...] não se receiam de atacar frente a frente o indiferentismo [...]” (O GUANABARA, 1850, p. 166). Foram estes os “campeões” que, dois ou três anos após a crise instaurada, criaram a Sociedade de Música, ou Sociedade Beneficência Musical.

3.2 A Sociedade Beneficência Musical

A Sociedade Beneficência Musical⁴ foi uma organização criada como uma reação ao estado de vulnerabilidade vivido pelos músicos desde o final do governo de D. Pedro I,

⁴ Os periódicos trazem diversas nomenclaturas, o que também foi observado por Anne Meyer (2023). Assim como a autora, adotarei Sociedade Beneficência Musical, por ter sido a denominação utilizada pelos músicos que a criaram, conforme a pesquisadora constatou no discurso de inauguração da entidade em 1834, documento localizado na Biblioteca Nacional (MEYER, 2023, p. 93).

acentuado a partir de sua abdicação. Ela visava, segundo seus estatutos, fortalecer a classe, promovendo “a cultura da arte”, e exercer “uma recíproca beneficência entre os artistas associados”, ao fornecer meios de amparo para os artistas e suas famílias, enquanto estivessem em atividade, e nos momentos de velhice, doença e morte (LAEMMERT, 1861, p. 335; MATTOS, 1996, p. 187).

Joaquim Manoel de Macedo descreveu na revista *O Guanabara* as condições criadas pela Sociedade Beneficência Musical através dos esforços de seus sócios, mostrando sua ascensão da miséria ao triunfo. Segundo Leticia Squeff, esta concepção de heroísmo do artista frente à pobreza era comum entre os literatos, uma vez que eles constantemente se sentiam ameaçados por ela (SQUEFF, 2004, p. 62). No periódico *Aurora Fluminense*, ao se comentar sobre a criação da Sociedade de Música, se contrastava o benefício à civilização que proporcionava a classe dos músicos, e “mesquinhas as vantagens” que a sociedade “populosa, grande e culta” lhes dava em troca (AURORA FLUMINENSE, 10 de fevereiro de 1834, n. 7, ed. 873). Estes profissionais estariam sempre lidando com a “falta de subsídios” e com o “desinteresse que a sociedade lhes dedicava”. Por isso, “a exaltação do trabalho abnegado, que prescinde de recompensas materiais – muito pelo contrário, engrandece-se na penúria e na carestia -, seria recorrente na criação cultural da época” (SQUEFF, 2004, p. 62). Lembrava Manoel de Araujo Porto Alegre, em 1836:

Entre nós ama-se em delírio a Música, mas despreza-se de alguma maneira os músicos : os ricos trocam de bom grado o seu dinheiro pelas lições do artista, recebem-nos com prazer em seu interior, mas talvez se envergonhem de ser seus amigos ; os nossos músicos estão longe do labéu⁵ de imoralidade, ao contrário , são bons pais de família, vivem em harmonia recíproca, tem uma caixa filantrópica, conservam toda a independência que podem; tem um só defeito, e grande para o artista, neste século, serem pobres! (PORTO ALEGRE, 1836, p. 180).

Os artistas seriam encarados pelo romantismo na literatura como “sofredores e mártires, cujo sofrimento, consequência da incompreensão por parte da sociedade, só chegaria ao fim com a morte” (SQUEFF, 2004, p. 63). Sendo assim, falava Macedo:

Houve vontade forte, houve firmeza, paciência e tenacidade; e bastou isso para que a Sociedade de Música chegasse em pouco tempo a mostrar-se rica e frutuosa: operou-se o milagre da economia; do seio da pobreza (**porque esses artistas são em geral bem pobres**), nasceu a riqueza, e encarnou-se nesta uma esperança para todos eles. Não tendo outros recursos, se não as ténues

⁵ Na escrita original, labeo. De acordo com o *Diccionario da Lingua Brasileira* de Luiz Maria da Silva Pinto, o significado de labeo seria “desdouro, mancha, nota infame. Fig. Mancha, vício do ânimo” (SILVA PINTO, 1832, s. n.).

mensalidades e cotizações de seus respectivos membros, e alguns benefícios nos teatros da corte, desempenhando desde logo a missão de filantropia e de beneficência, que tinha tomado por um de seus nortes, ainda assim no curto período de quinze anos, e apesar de todas as suas despesas, pôde a Sociedade de música realizar um fundo de cinquenta e dois contos e réis, que promete ser cada vez mais aumentado. Assim pois um dos monstros que assombravam a corporação musical do Rio de Janeiro foi cedo destituído; e a Sociedade de Música como que contente e ufanosa pode já dizer – meus filhos não morrerão de fome! (O GUANABARA, 1850, p. 168, grifos meus)

No já mencionado discurso de 13 de agosto de 1848, Francisco Manoel da Silva informava os objetivos da criação da Sociedade, e explicava que para se promover a cultura da arte, precisava-se dar preferência à beneficência, organizando-se um fundo que assegurasse o futuro dos músicos, animando-os na profissão, e protegendo-os da indigência, bem como assegurando a subsistência de suas famílias. E este fim teria sido alcançado. Ele declarava que

O artista inabilitado já não mendiga o pão por portas estranhas, com prazer o digo, nem mesmo torna-se pesado a qualquer outro estabelecimento de caridade. **Sua viúva, filhas, mãe e irmãs encontram nesta Sociedade um seguro auxílio que minora suas privações** (ANDRADE, 1967, v. I, p. 256, grifos meus).

O próprio Francisco Manoel possivelmente tinha interesses, com a criação da Sociedade Beneficência Musical, em assegurar condições mínimas de sobrevivência para si e para sua família. Este músico fora casado duas vezes, tendo ficado viúvo após o falecimento de Monica Rosa do Bom Sucesso, com quem gerou três filhas mulheres, Joaquina, Guilhermina e Maria Amalia. Com sua segunda esposa, Theresa Joaquina de Jesus, cujo nome do primeiro casamento era Theresa Joaquina Nunes dos Santos, teve duas filhas, Amelia e Adelaide, e criou quatro enteadas e um enteado: Maria Henriqueta dos Santos, Henriqueta Carolina dos Santos, Teresa Adelaide dos Santos, Carolina Amelia dos Santos e Florencio Antonio dos Santos⁶ (GAZETA DE NOTICIAS, 18 de maio de 1947, ed. 114, suplemento, p. 2; HAZAN, 1999, v. 1, p. 31). Tratava-se de uma família numerosa a ser sustentada materialmente, formada quase predominantemente por mulheres. Entretanto, suas quatro enteadas recebiam pensões anuais de 45\$000 cada uma da Irmandade de Santa Cruz dos Militares⁷. O provimento destes auxílios

⁶ Desconheço informações sobre este enteado de Francisco Manoel da Silva.

⁷ Segundo Relatório de 1855-56, a Irmandade de Santa Cruz dos Militares tinha um saldo de 321.552\$429 (trezentos e vinte e um contos quinhentos e cinquenta e dois mil e quatrocentos e vinte e nove réis). Dentre as despesas, 21.405\$462 foram gastos “com as pensões das viúvas e órfãos dos irmãos”, 19\$200 “com o organista da irmandade”, e 175\$740 “com o tratamento, vestuário e alimentação do Africano livre servente da igreja”. No Relatório do provedor por ocasião da posse em 16 de novembro de 1856, a receita totalizava 413:089\$815 (IRMANDADE DE SANTA CRUZ DOS MILITARES, 1856, p. 9 e 10). Eram 261 membros na irmandade, que contribuíam mensalmente com “metade do soldo de um dia”, e pagavam joia de entrada “correspondente ao posto e idade que tiverem” (IRMANDADE DE SANTA CRUZ DOS MILITARES, 1856, p. 19). No Relatório de novembro de 1863, Carolina Amalia dos Santos recebia 45\$000 (p. 28), Henriqueta dos Santos Areas, 45\$000

poderia ter sensibilizado Francisco Manoel a fazer o mesmo pelas órfãs de seus colegas músicos.

Além disso, segundo Anne Meyer, antes de se tornar reconhecido Francisco Manoel teve “a oportunidade de observar e viver as agruras da vida musical” (MEYER, 2023, p. 93). O músico tinha acompanhado de perto nos últimos anos o estado de pobreza em que ficou seu mestre padre José Mauricio, o desmonte da orquestra da Capela Imperial e a interrupção do teatro lírico, além do envelhecimento, morte, enfermidade e miséria de seus companheiros.

A Sociedade Beneficência Musical foi uma das associações mutualistas que surgiram na década de 1830 após a extinção das corporações de ofício promovida pela Constituição de 1824, que aumentaram expressivamente no Segundo Reinado. Tais sociedades contribuíram para manter as características organizacionais do trabalho realizado pelas corporações (MARTINS, 2008, p. 16; BATALHA, 1999, p. 49). Elas também foram de certa forma substituindo as funções assistencialistas e comerciais desenvolvidas pelas irmandades embandeiradas ligadas aos ofícios (AUGUSTO, 2018, p. 61).

As irmandades continuaram a existir após a Constituição de 1824, mas se desvincularam das corporações, deixando de exercer influência econômica sobre elas por meio de financiamentos aos artífices, assim como de ordenar o exercício dos ofícios (MARTINS, 2008, p. 145 e 146). As funções de “proteção e seguridade” (MARTINS, 2008, p. 163), bem como as regulatórias do ofício seriam desempenhadas primordialmente pela Sociedade Beneficência Musical. Para Andrade, esta sociedade era “uma versão da antiga Irmandade de Santa Cecília⁸ com outro nome e programa de ação mais condizente com o espírito da época” (ANDRADE,

(IRMANDADE DE SANTA CRUZ DOS MILITARES, 1863, p. 29), Maria Henriqueta dos Santos, 45\$000 (IRMANDADE DE SANTA CRUZ DOS MILITARES, 1863, p. 30), e Theresa Adelaide dos Santos, 45\$000 (IRMANDADE DE SANTA CRUZ DOS MILITARES, 1863, p. 31) As pensões podiam ser de 4ª parte de soldo, 3ª parte de soldo e de meio soldo. Em 1871, identifiquei os mesmos valores sendo pagos às enteadas de Francisco Manoel da Silva (IRMANDADE DE SANTA CRUZ DOS MILITARES, 1871).

⁸ A Irmandade de Santa Cecília era uma associação religiosa que foi fundada em 1784 com o objetivo de “ordenar a vida dos irmãos e zelar pela sua vida profissional” (MATTOS, 1996, p. 29). O seu compromisso, assinado por 33 professores, foi confirmado pela rainha D Maria I em 1786. Dentre as assinaturas constavam a do Padre José Mauricio, a do seu professor Salvador José de Almeida e Faria e do seu aluno Bonifácio Gonçalves (MATTOS, 1996, p. 35; ANDRADE, 1967, v. I, p. 96). A entidade impunha diretrizes ao trabalho, regulando as remunerações, administrando a instrução, e estabelecendo os direitos e deveres dos artistas e professores, organizando a “infraestrutura musical da cidade”. Ela contribuía para o “reconhecimento social” de “cantores, instrumentistas, diretores de música, copistas e compositores” que atuavam ativamente nas comemorações oficiais da cidade. Aqueles que desejassem habilitar-se na profissão, deveriam prestar um exame promovido pela Irmandade. Dentre obrigações dos membros, em sua maioria professores de música, constava o pagamento de uma anuidade e o “respeito às determinações do seu estatuto” (MATTOS, 1996, p. 35).

1967, v. I, p. 175). De fato, muito do que se vê no compromisso da Irmandade⁹ seria considerado na formação da Sociedade, anos depois. De acordo com Meyer, pelo menos 22 antigos associados da irmandade teriam sido membros da Sociedade, alguns participando inclusive de sua administração (MEYER, 2023, p. 159). No entanto, no capítulo 5 desta tese se vai observar que a Irmandade de Santa Cecília continuaria a congregar os músicos. O pertencimento a tais associações significava ter princípios cristãos conduzindo seu cotidiano, sua vida pessoal, social e profissional, fora os benefícios alcançados com as relações de solidariedade (MARTINS, 2008, p. 67 e 68).

A Sociedade Beneficência Musical foi criada em 18 de novembro de 1833 (ANDRADE, 1967, v. I, p. 175; HAZAN, 1999, p. 31; AUGUSTO, 2008, p. 55), e a solenidade de sua instalação ocorreu na igreja do Parto em 16 de dezembro de 1833, onde funcionava a Irmandade de Santa Cecilia (HAZAN, 1999, p. 31; MEYER, 2023, p. 119). A primeira menção a seu funcionamento identificada no *Jornal do Commercio* por Anne Meyer foi de uma “Sessão Geral” ocorrida em 19 de janeiro de 1834 (MEYER, 2023, p. 120). Em 28 de abril deste mesmo ano, Francisco Manoel se tornaria seu presidente¹⁰ (ANDRADE, 1967, v. I, p. 176; HAZAN, 1999, p. 31). Em 1840, a Sociedade transferiu sua sede da Igreja do Parto para a Praça da Constituição n. 15, e a partir de 1851, funcionaria na mesma praça, no número 17 (ANDRADE, 1967, v. I, p. 176 e 177).

Formavam o fundo da sociedade as joias de entrada, as mensalidades e uma parcela da remuneração pelas funções sacras realizadas pelos seus sócios e diretores, na corte e na província do Rio de Janeiro. No *Almanak Laemmert* de 1863, acrescenta-se a informação de que uma porcentagem pelas funções teatrais também compunha este fundo (LAEMMERT, 1863, p. 346). As joias variavam com a idade do músico, indo de 60\$000 para aqueles com até 25 anos a 120\$000 para os de 45 a 50 anos, segundo estatutos de 1868 (MEYER, 2023, p. 135 e 136).

Os valores arrecadados se destinavam “aos socorros aos sócios enfermos, impossibilitados, viúvas e órfãos” (LAEMMERT, 1861, p. 335). Sobre os auxílios, na ocasião da fundação da Sociedade, era permitido ao Esmoler dar 4\$000 semanais a sócios enfermos, ajudaria na soltura ou “melhoramento da prisão” de sócios encarcerados, e a família de sócios

⁹ O compromisso da irmandade foi transcrito por Ayres de Andrade (1967), das páginas 78 a 97 do primeiro volume do livro *Francisco Manoel da Silva e seu tempo* e também consta do Anexo I da tese de Anne Meyer (2023).

¹⁰ A administração eleita em 1834 publicou um discurso que está localizado na Biblioteca Nacional, e foi transcrito por Meyer (2023, s.n.), constado no Apêndice IX de sua tese. Nele, identifica-se Francisco Manoel da Silva como tesoureiro, e não como presidente.

incapacitados o valor de “ao menos 6\$000 mensais”. Para “viúvas indigentes ou mães dos sócios, que se tornarem dignas disso por sua boa moral, e modéstia”, seriam dados “2\$000 mensais” (AURORA FLUMINENSE, 10 de fevereiro de 1834, n. 7, ed. 873, p. 4; AUGUSTO, 2018, p. 62). Anos mais tarde, é possível saber pelos estatutos de 1861, que os benefícios aumentariam para de 1\$200¹¹ por dia a sócios doentes ou encarcerados, uma pensão de 20\$000 a 30\$000 por mês a músicos impossibilitados de exercer a profissão e de 10\$000 mensais às viúvas dos sócios, ou 20\$000 se os mesmos tivessem contribuído por mais de 10 anos (ANDRADE, 1967, v. I, p.176; MEYER, 2023, p. 146 e 147). À semelhança da Irmandade de Santa Cecília, a Sociedade Beneficência também financiava os sepultamentos, se valores para o caixão, eça, sepultura, certidão de óbito e sufrágio não ultrapassassem 110\$000 (MEYER, 2023, p. 148 e 149).

A concessão de auxílios pela sociedade seria associada à regulamentação das práticas musicais remuneradas e à determinação de quem teria direito de exercê-las. Os diretores de música, cargo mais alto grau e prestígio, só poderiam atuar em funções públicas mediante autorização da Sociedade por meio de uma patente, devendo ser sócio há pelo menos três anos e pagando uma joia de 100\$000 (MEYER, 2023, p. 135 e 136; AUGUSTO, 2008, p.137). Os músicos deveriam se abster de participar de funções públicas que não tivessem sido organizadas por diretores filiados à Sociedade, e ao mesmo tempo os diretores deveriam chamar preferencialmente os músicos associados. Isto acabava criando uma “reserva de mercado”, mas na prática, nem sempre estas restrições eram obedecidas (MEYER, 2023 p. 139 e 140). Também era responsabilidade da Sociedade a escolha, através de Assembleia Geral, de professores para escolas de música a serem estabelecidas na corte. Desta forma, a corporação controlava duas principais atividades musicais no século XIX: “os ofícios religiosos”, que abarcavam as missas regulares, solenidades eventuais e festividades promovidas pelas irmandades e confrarias; e o ensino musical, cuja oferta crescia a cada ano (AUGUSTO, 2008, p. 138).

A Sociedade também promoveria concertos ou *Academias*, criando um “espaço de sociabilidade” que reunia “os melhores instrumentistas e cantores” e a elite que os assistia, o que consagrava tantos os músicos participantes quanto se firmava como uma “entidade que mantinha a arte musical viva” (AUGUSTO, 2008, p. 138 e 139). Estes “concertos miscelânea”

¹¹ A título de comparação, o pagamento mensal de uma pensionista no Colégio de Meninas da rua da Alfândega n.371 em 1837 era de 12\$000 (doze mil réis), e 6\$000 o de uma meia-pensionista (JORNAL DO COMMERCIO, 28 de abril de 1837, ed. 94, p. 3).

eram realizados para angariar fundos para a entidade, bem como para dar visibilidade a ela enquanto “órgão representativo do segmento musical” atuante no Rio de Janeiro. Eles eram formados por trechos de ópera, peças instrumentais, aberturas orquestrais, e até obras feitas especialmente para a ocasião (AUGUSTO, 2018, p. 64; MEYER, 2023, p. 165). Em 4 de fevereiro de 1836, por exemplo, participariam Gabriel Fernandes da Trindade, Candido Ignacio da Silva e Francisco da Motta, sendo os três antigos discípulos do Padre José Mauricio (MATTOS, 1997, p. 220), além de Antonio Mauger, João dos Reis Pereira, Marcolino Alves de Souza, e de Januario da Silva Arvellos, através de uma composição de sua autoria (JORNAL DO COMMERCIO, 4 de fevereiro de 1836, ed. 26, p. 2). Mesmo com música predominantemente operística em seus programas, as academias eram momentos onde os músicos podiam demonstrar virtuosismo em peças solo. Elas contribuíram “para a construção de um gosto musical”, para a “difusão de um repertório orquestral”, para além da ópera, ampliando o campo de atuação e trabalho dos músicos nacionais (MEYER, 2023, p. 172 e 173).

Para além da regulação e a promoção de um certo monopólio do exercício profissional, os seus sócios formavam um “meio intelectual”, conformado por “‘redes e lugares’ onde se constroem práticas relacionais específicas, que dão abrigo às ideias e valores” (GOMES; HANSEN, 2016, p. 24). Estes “atores político-sociais”, formariam uma “Sociabilidade intelectual”, isto é,

uma prática constitutiva de grupos de intelectuais, que definem seus objetivos (culturais e políticos) e formas associativas – muito variáveis e podendo ser mais ou menos institucionalizadas –, para atuar no interior de uma sociedade mais ampla (GOMES; HANSEN, 2016, p. 24)

De acordo com Angela de Castro Gomes e Patricia Hansen (2016, p. 24), “os intelectuais estão sempre imersos nas sociabilidades que os situam, inspiram, demarcam e deslocam através do tempo/espaço”. A “trajetória intelectual”, ou o “percurso profissional” dos músicos da Sociedade, e principalmente de Francisco Manoel da Silva, estaria vinculada a “matrizes, tradições e genealogias intelectuais”. Isto significa dizer que uma parte dos integrantes desta sociabilidade estavam unidos pela tradição comum ou genealogia de terem sido discípulos do padre José Mauricio Nunes Garcia (GOMES; HANSEN, 2016, p. 24 e 25), aos quais Manoel de Araújo Porto Alegre chamou de “Escola Fluminense”¹² (PORTO ALEGRE, 1836, p. 183).

¹² Em *Sobre a Música no Brasil*, segunda parte do ensaio *Ideias sobre a Música*, publicado no periódico *Nitheroy: revista brasiliense de ciencias, letras e artes* em 1836, Manoel de Araujo Porto Alegre definia que a “Música baiana é o *lundum*; e a Mineira, a *modinha*” (PORTO ALEGRE, 1836, p. 179), e elegia o padre José Mauricio como o representante da “primitiva Escola Fluminense”, ao que equivaleria à “música brasileira” (GARCIA, 2008, p. 78). Porto Alegre diz: “Apesar da concorrência das produções Itálicas e Germânicas, a **Música Fluminense** tem um caráter peculiar, que é o **da escola de José Mauricio** [...] suas produções sacras são numerosas, assim como

Dentre estes discípulos Cleofe Person de Mattos menciona Francisco da Luz Pinto, Candido Inacio da Silva, Gabriel Fernandes da Trindade, Lino José Nunes, padre Manuel Alves Carneiro, Francisco da Motta, João Antonio Gonçalves, Joaquim Tomás da Cantuária, Claudio Antunes Benedito, Francisco Manuel Chaves, Francisco Manoel da Silva, quase todos tendo atuado na Capela Imperial (MATTOS, 1997, p. 220 e 221). Devido à experiência vivida no Período Regencial, estes artistas comporiam um “grupo de formação”, onde “vivências comuns dos acontecimentos ou de crises (não só políticos)” os marcariam, “independentemente de seu conhecimento interpessoal” (GOMES; HANSEN, 2016, p. 25).

A Sociedade Beneficência Musical, ainda que constituída em parte por antigos discípulos do Padre José Mauricio Nunes Garcia, não impedia pelos estatutos a filiação de músicos estrangeiros (MEYER, 2023, p. 134). Apesar de Claudio Batalha identificar que haveria nas sociedades mutualistas o “controle e proteção do mercado contra a concorrência”, principalmente estrangeira (BATALHA, 1999, p. 50), imagino que isso não fosse algo contraditório, pois a aceitação não deveria ser dada a qualquer imigrante, mas sobretudo àqueles ligados à Capela Real e Imperial, ou que fizessem parte da rede de sociabilidades dos sócios.

Sem dúvida que, no interior da Sociedade, existiriam disputas, diferenças e rivalidades. As dinâmicas organizacionais desta rede iriam conferir “estrutura ao grupo e posições aos que dele participam”, assim como “o compartilhamento de sentimentos, sensibilidades e valores, que podem produzir solidariedades, mas igualmente competição” (GOMES; HANSEN, 2016, p. 24). Os seus membros ocupavam os espaços disponíveis de prática musical. Segundo Antonio Augusto, “tais lugares, mais do que espaços meramente institucionais, são núcleos de complexas inter-relações e tensões, abrangendo dimensões do poder, da sociabilidade e da linguagem musical” (AUGUSTO, 2008, p. 2). Antonio Augusto explica a emergência destes conflitos no próprio movimento de concretização das finalidades do grupo. O objetivo de “formalização do espaço social dos músicos”, isto é, a criação, organização e manutenção dos postos de trabalho seria ameaçada pela “própria expansão da *sociedade dos músicos* e de seus lugares de prática musical”. As disputas por uma distinção na “existência social” e por

seus discípulos” (PORTO ALEGRE, 1836, p. 183, grifos meus). Manoel de Araujo Porto Alegre apoiou-se em um “resgate da história”, a fim de “determinar a especificidade da literatura e da música brasileiras em comparação com as de outras nações, principalmente a portuguesa”. Para além de definir o Brasil como nação individualizada, buscava-se “fundar uma cultura, apresentando-a como algo que existia, de forma latente, desde os tempos coloniais” (SQUEFF, 2004, p. 67). Os alunos de José Mauricio seriam membros desta escola, por simbolizarem o elo que ligava a produção musical colonial com a do Segundo Reinado, um elemento de “permanência e centralidade”, ainda que permeado de características estilísticas da música do período (GARCIA, 2018, p. 79 e 80).

“posições de prestígio disponibilizadas por esses lugares” seriam naturais (AUGUSTO, 2008, p. 3).

Francisco Manoel da Silva, como talvez o principal intelectual desta rede, fosse um dos personagens centrais nas disputas ocorridas dentro da Sociedade. Segundo Meyer, o Conservatório de Música, a Sociedade Beneficência Musical e a Capela Imperial, uma “tríade de força única com real capacidade de norteamento do campo musical” estavam sob sua “batuta” (MEYER 2023, p. 187). A partir de 1842 ele se tornaria o mestre de Capela, reorganizando a instituição e conseguindo a readmissão de 26 músicos para a orquestra (CARDOSO, 2005, p. 91), tendo sido também o diretor da Sociedade de 1859 a 1856, e em 1861 e 1862, tornando-se honorário em 1863, e o diretor do Conservatório de 1848 até a sua morte, em 1865. De acordo com Manoel de Araujo Porto Alegre, a “Sociedade de Beneficência Musical foi a ancora que suspendeu o naufrágio desta arte”, no caso a música, e Francisco Manoel da Silva e Candido Ignacio da Silva seriam “os anjos que governaram a arca possuidora dos códices que deviam transportar à geração vindoura uma arte que tem sido consagrada por todas as nações que sucessivamente passaram sobre a superfície da terra” (JORNAL DOS DEBATES POLÍTICOS E LITERÁRIOS, 30 de setembro de 1837, ed. 34, p. 137).

Até o momento, não encontrei muitas notícias explícitas ou declaradas nos jornais sobre tais disputas. No entanto, uma contundente denúncia às suas práticas seria realizada no dia 18 de fevereiro de 1854, a respeito do pagamento insuficiente aos músicos nas exéquias da rainha de Portugal, D. Maria II, realizada na Capela Imperial. Dizia-se que Francisco Manoel havia, “como sempre”, remunerado os músicos com mesquinhez, dando a cada um 16\$000, com exceção do cantor Sicuro, que recebeu 60\$000. Ele continuava a reclamação dizendo: “É inconcebível que o sr. Francisco Manoel da Silva, professor de música, brasileiro, e o **primeiro da sociedade musical**, tenha em tão pouca consideração esses artistas, que em nada são menos que aqueles” (CORREIO MERCANTIL, 18 de fevereiro de 1854, ed. 49, p. 2, grifos meus).

A posição de Francisco Manoel da Silva era provavelmente considerada autoritária, e dificilmente os músicos em sua totalidade deviam concordar e se submeter a ele, a não ser que estivessem se beneficiando de alguma maneira. Além disso, desde a fundação do Conservatório, e principalmente após sua reorganização, eram muito frequentes notícias que elogiavam os seus esforços à frente da instituição, o que podia gerar inveja. Francisco Manoel era reconhecido como um grande articulador e fomentador, por um lado, mas por outro, dominava e controlava praticamente todos os setores musicais da corte, inclusive, como se verá, a atuação feminina. Segundo Antonio Augusto, a classe musical estava “fortemente hierarquizada” no início do

Segundo Reinado, e centralizada principalmente neste músico. Ele seria a “‘garantia de êxito’ em qualquer projeto”. Desta maneira, Francisco Manoel iria exercendo “forte influência na regulamentação da profissão, na distribuição de posições e de marcas de distinção”, como concessões de medalhas, prêmios de viagem aos alunos, e condecorações para professores e membros da direção, ficando em suas mãos a determinação de “quem poderia ou não ter acesso aos espaços privilegiados das práticas musicais” (AUGUSTO, 2008, p. 135 e p. 140).

Sendo assim, esta rede de sociabilidades, centrada inicialmente na figura do intelectual Francisco Manoel da Silva, facilitava a certos músicos a conquista de cargos, mas ao mesmo tempo excluía permanentemente outros, que não ficavam calados diante disso. É possível ver através de notícias na imprensa, por exemplo, que com a reorganização do Conservatório ocorrida em 1855, professores haviam sido escolhidos em detrimento de outros para comporem o corpo docente. Um dos professores que fora deixado de lado foi José Joaquim Goyano, conhecido por seu eficiente trabalho no Colégio Marinho. Cinco dias depois da reabertura das aulas em 15 de março, publicou-se uma defesa a sua contratação, e a suposição que ela não tivesse ocorrido por ser ele “filho de Minas”¹³, tendo sido dada preferência a músicos estrangeiros (CORREIO MERCANTIL, 20 de março de 1855, ed. 78, p. 2).

A determinação dos novos professores na reorganização do Conservatório foi seguida críticas e deboches nos jornais (CORREIO MERCANTIL, 8 de fevereiro de 1855, ed. 38, p. 2), e em resposta, admitia-se que alguns professores foram deixados de fora, mas não por isso se deveria “censurar a reforma” (CORREIO MERCANTIL, 11 de fevereiro de 1855, ed. 41, p. 55):

Não temos por aí tantos **gênios musicais, que foram injustamente esquecidos na reforma do conservatório de música**, realizada pelo sr. ministro do império? Escolheu-se **o que havia de mais notável nas diversas especialidades: atendeu-se unicamente ao merecimento**; mas como não fosse possível contentar a todos, como alguns não foram contemplados, tratou-se de censurar a reforma. Não se lembram esses que assim procedem quanto prejudicam o futuro de sua classe, e por conseguinte os seus próprios interesses (CORREIO MERCANTIL, 11 de fevereiro de 1855, ed. 41, p. 55, grifos meus).

É possível que houvesse tentativas de difamar Francisco Manoel, e de destituí-lo destes locais de controle. Pouco mais de um ano passado desde a reorganização do Conservatório em 1855, vê-se a notícia de que Francisco Manoel da Silva pedia demissão do cargo de diretor da

¹³ Não localizei nenhum registro de José Joaquim Goyano no *FamilySearch*, sendo assim, não foi possível investigar se havia alguma questão racial na rejeição do músico para integrar o corpo docente do Conservatório, embora esta seja uma hipótese a se considerar.

Sociedade, “passando a presidência ao vice-presidente da mesma sociedade por ocorrências havidas na dita sessão” (CORREIO MERCANTIL, 10 de agosto de 1856, ed. 220, p. 2), no caso, o músico José Joaquim dos Reis (LAEMMERT, 1856, p. 363). Em 1860, como se pode ver no quadro correspondente ao Anexo B, ocorreram duas diretorias, por motivos que até agora desconheço. Mesmo afastado por alguns anos, Francisco Manoel retornaria à presidência em 1861 (LAEMMERT, 1861, p. 335), e em 1863 se tornaria presidente honorário (LAEMMERT, 1863, p. 346).

Os desdobramentos do investimento de Francisco Manoel da Silva e seus companheiros na formação de novos músicos através da criação do Conservatório, e na ampliação da classe profissional com postos de trabalho, como por exemplo, na Capela Imperial, possivelmente gerou um aumento de aliados. Isto pode ser observado a partir das diretorias da Sociedade de Música, encontradas no *Almanak Laemmert* desde 1849. Com o passar dos anos, inclusive após a morte de Francisco Manoel, fariam parte alguns alunos egressos do Conservatório, atuantes na Capela Imperial (CARDOSO, 2005) e em festividades religiosas, como será visto no Capítulo 5. Este foi o caso de Amaro Ferreira de Mello (LAEMMERT, 1857, p. 385), Joaquim José Maciel (LAEMMERT, 1858, p. 345), João Rodrigues Cortes (LAEMMERT, 1859, p. 369), Hygino José de Araújo, João Theodoro de Aguiar (LAEMMERT, 1860, supl., p. 254), Henrique da Silva Oliveira (LAEMMERT, 1868, p. 362), Domingos Alves da Silva, José Maria Teixeira (LAEMMERT, 1872, p. 369), Antonio Bruno de Oliveira (LAEMMERT, 1880, p. 552), Francisco Gomes de Carvalho (MEYER, 2023, s. n.). Isso demonstra uma perpetuação desta rede de ajuda mútua entre um grupo seletivo, com consequente exclusão de quem não fazia parte do círculo de amizade e cumplicidade profissional.

Não consegui localizar outras fontes, tais como listagens, atas de reuniões ou publicações nos periódicos onde pudessem ser encontrados nomes de membros da Sociedade Beneficência Musical, para além dos quadros de diretores publicados quase todos os anos no *Almanak Laemmert* e as informações fornecidas por Anne Meyer, como por exemplo o discurso de eleição da mesa diretora em 1834 (MEYER, 2023). Desta forma, por enquanto não é uma tarefa simples mapear amplamente esta rede e compreender quais músicos participavam e quais estavam excluídos da organização, ou mesmo se mulheres faziam parte dela, e que funções desempenhariam. Apesar de mulheres atuarem profissionalmente com música, sobretudo como professoras, mas também como cantoras, intérpretes e compositoras, não se pode dizer em que medida estas atividades eram reconhecidas pelos profissionais da música, sobretudo no âmbito da Sociedade. Claudio Batalha também pondera que as mulheres, mesmo estando presentes em

alguns ofícios, raramente podiam se filiar a associações mutualistas (BATALHA, 1999, p. 65). O que posso dizer é que o convívio de mulheres com membros da organização era constante, no Conservatório, e principalmente nas cerimônias religiosas, onde elas cantavam em companhia destes músicos nas funções de diretores, cantores, ou membros da orquestra, conforme se comentará posteriormente.

Um momento de visibilidade feminina ligado à Sociedade Beneficência Musical envolveu uma cantora “diletante”, isto é, que não vivia financeiramente de sua arte, como representante da associação em uma ocasião de grande exposição pública. A situação se deu no benefício de despedida do violinista Camillo Sivori, “único discípulo e digno sucessor de Paganini” (CORREIO MERCANTIL, 6 de novembro de 1849, ed. 303, p. 4) e “o primeiro violinista realmente de fama internacional que esteve no Brasil” (ANDRADE, 1967, v. I, p. 229).

No concerto, ocorrido no dia 19 de dezembro de 1849 (CORREIO MERCANTIL, 18 de dezembro de 1849, ed. 344, p. 4), seria oferecida ao violinista uma medalha de ouro, que a “corporação musical do Rio” mandara cunhar. Planejava-se a entrega solene com o músico ainda em cena, por uma “comissão de artistas”. No entanto, a permissão pedida ao juiz do teatro fora negada. O presente teria que ser dado “às ocultas” se a determinação da polícia não tivesse recaído sobre Henriqueta dos Santos, enteada de Francisco Manoel da Silva, “rainha pela elevação de sentimentos e pelo brilhantismo de seu gênio” (CORREIO MERCANTIL, 24 de dezembro de 1849, ed. 350, p. 1). Após a última nota executada pelo violinista, e em meio aos aplausos, a cantora

levantando-se em pé no seu camarote, cheia de entusiasmo e orgulho pelo ato que praticava, às barbas da polícia, apresentou a medalha ao artista maravilhado, dizendo ao mesmo tempo **com aquela voz que nunca se fez ouvir sem despertar aplausos**: ‘A corporação musical do Rio de Janeiro vos oferece!’ e o público, sentindo-se também eletrizado, bateu palmas e aplaudiu à lembrança da oferta, ao merecimento do artista e à dignidade e cortesia do ato (CORREIO MERCANTIL, 24 de dezembro de 1849, ed. 350, p. 2, grifos meus).

Na notícia publicada em *O Guanabara*, relatava-se que Henriqueta teria se disposto a “desempenhar tão nobre missão”. O texto termina elogiando o ato nos seguintes termos: “o público fluminense achou merecido e nobre que o tributo talvez ao melhor violinista de todo o mundo fosse apresentado pela melhor cantora-diletante de todo o Brasil” (O GUANABARA, 1850, p. 80; ANDRADE, 1967, v. I, p. 230).

3.3 A Sociedade Filarmônica¹⁴

Enquanto as atividades musicais na Capela Imperial foram bastante prejudicadas e os espetáculos operísticos no Teatro São Pedro de Alcântara praticamente cessaram durante o período Regencial, apenas retornando doze anos depois, em 1844, com a chegada de uma companhia lírica italiana (ANDRADE, 1967, v. I, p. 196), houve uma “proliferação de sociedades e agremiações recreativas” que promoviam bailes e concertos ou “academias”, com a finalidade de entretenimento (GARCIA, 2022, p. 43). Um destes espaços de lazer e sociabilidade, que associava a participação de músicos profissionais de excelência com a prática musical e assistência de membros da *boa sociedade*, foi a Sociedade Filarmônica.

Segundo Ayres de Andrade, corroborado por Antonio Augusto, a Filarmônica teria sido criada em 24 de agosto de 1834 ou mesmo antes, pois nesta data Francisco Manuel da Silva seria nomeado regente da orquestra (AUGUSTO, 2008, p. 120). No entanto, os anúncios no *Almanak Laemmert*, bem como notícia no *Diário do Rio de Janeiro* trariam a data de instalação como em 24 de agosto de 1835, informação repetida por Lino Cardoso e Flavia Cruvinel (LAEMMERT, 1849, p. 228; DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 6 de setembro de 1842 ed. 196, p. 4; CARDOSO, 2006, p. 322; CRUVINEL, 2018, p. 235).

A associação era formada em grande parte por amadores ou diletantes¹⁵, isto é, que participavam como sócios efetivamente tocando ou apenas assistindo aos concertos. Provavelmente muitos seriam alunos particulares de professores renomados na corte (CARDOSO, 2006, p. 322; CRUVINEL, 2018, p. 235). Segundo articulista de notícia de 1841, ela era frequentada pelo “público elegante da capital”, isto é, pessoas que integravam as classes privilegiadas da sociedade fluminense (JORNAL DO COMMERCIO, 25 de julho de 1841, ed. 186, p. 3). Manoel de Araújo Porto Alegre diria que “notabilidades públicas e artísticas” participavam da Filarmônica, “o mimo da capital do império” (MINERVA BRASILIENSE, 1º de janeiro de 1844, vol. 1, n. 5, p. 154).

¹⁴ Nos periódicos empregavam-se os nomes Sociedade *Phil'Harmonica* e Sociedade *Philharmonica*. Optei, neste caso, por atualizá-lo, para facilitar a leitura, e por ser a forma mais encontrada nas fontes recentes.

¹⁵ No *Diccionario Musical* de Raphael Coelho Machado, diletante seria o equivalente a amador. Como mencionado algumas vezes, os amadores seriam aqueles que executavam música por prazer, e não por profissão: “os que amam, se deleitam ou gostam de uma coisa com preferência às outras; musicalmente significa: amantes, e apaixonados da Música, que a estudam, e exercitam pelo prazer, que nela encontram, sem fazerem disso ocupação: vulgarmente, curiosos”. Além da execução não profissional, “também se denominam Amadores os que frequentam os concertos ou Academias musicais. V. diletante” (MACHADO, 1855, p. 6). Logo, na Sociedade Filarmônica havia diletantes nos dois sentidos dados por Machado, tanto de executantes não profissionais, quanto de audiência.

A Sociedade Filarmônica teria como finalidade, segundo seus estatutos, reunir “pessoas ‘nacionais’ ou ‘estrangeiras’, de ambos os sexos”, para, por meio da “execução de música vocal e instrumental”, se “instruírem e recrearem de forma mútua” (CRUVINEL, 2018, p. 235). É possível perceber que, para além do divertimento, que ocorria sobretudo nas reuniões de “recreio mensal”, quando os sócios se apresentavam e demais associados e convidados os assistiam (CARDOSO, 2006, p. 322), um dos intuitos era a instrução, o aprendizado. A Filarmônica era defendida nos jornais, em 1842, como “a primeira associação desta ordem em todo o Brasil, e a única escola que por ora temos” (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 1 de setembro de 1842, ed. 192, p. 2).

Para auxiliar na instrução, outros dois tipos de reuniões aconteciam, a “reunião de instrução”, a “reunião de ensaio” (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 18 de abril de 1842, ed. 84, p. 4). A instrução se dava no preparo para a execução, mas também na própria audição dos concertos, pela formação do “gosto” a partir do contato com diferentes repertórios. Ela também era possibilitada, segundo Lino Cardoso, pela participação de músicos profissionais no quadro de sócios. Estes eram responsáveis pela direção artística dos saraus, e “participavam efetivamente das apresentações, acompanhando os amadores” (CARDOSO, 2006, p. 322 e 323). Dentre estes, destacou-se Francisco Manoel da Silva.

Segundo crítica sobre o concerto dado pela associação nos festejos de coroação de D. Pedro II, no *Jornal do Commercio*, é possível perceber que o articulista associava o trabalho dos mestres profissionais no desenvolvimento de “talentos”, e estes “talentos eminentes” exerceriam “uma influência salutar sobre o espírito público”. Segundo ele, a Filarmônica era um “centro de bom tom artístico” que promoveria o cultivo da música, além de contribuir “despertando os doces sentimentos do coração humano”, e “para a civilização dos povos”. Ela serviria para “aperfeiçoar o gosto e incitar o desejo de cultivar o estudo da música” (JORNAL DO COMMERCIO, 25 de julho de 1841, ed. 186, p. 3).

Os convites para os concertos mensais eram dados a cada sócio, e podiam ser extensivos à família. O número de convites extras era restrito e “vinculado à aprovação de uma comissão especialmente destinada para esta finalidade” (AUGUSTO, 2008, p. 121). Nos primeiros anos, devido à grande procura, a sala mais modesta, localizada na Rua de São Pedro, não dava vazão à afluência de sócios, quase não permitindo a presença de convidados (CARDOSO, 2006, p. 323). Quando a sede foi transferida para a rua do Conde, n. 10 (LAEMMRT, 1848, p. 276), ainda que a procura continuasse grande, provavelmente o problema tenha sido atenuado. No

entanto, a sala ficaria sempre cheia. Em concerto em 1840, o articulista descrevia em tom certamente exagerado, que os sócios e convidados teriam se acomodado até em cadeiras na rua:

A noite vestiu-se de gala, rodeou-se de estrelas, reassumiu seu poderio, e à Sociedade Filarmônica concorreu tão grande número de sócios e convidados, que nenhum lugar ficou vazio, que as salas e os corredores se apinharam de gente, e até pelo largo do Rocio¹⁶ lá se desfilava linha imensa de cadeiras, lá se perdiam mil curiosos diletantes, que não respeitaram as lamas da rua, nem tiveram medo da atmosfera [chuvosa] deste mês (CORREIO DAS MODAS, 23 de julho de 1840, ed. 7, vol. 2, p. 53).

Em 1841, se diria que a Sociedade Filarmônica era tida em “alto preço” pelos amadores, e “não há reunião cujos convites sejam cobiçados com tanta ânsia e que mais satisfaça a expectativa dos convidados” (JORNAL DO COMMERCIO, 25 de julho de 1841, ed. 186, p. 3). Os anos se passavam, e os testemunhos sobre a lotação do espaço persistiam. Em concerto ocorrido em outubro de 1849, um dos frequentadores escreveu na *Marmota* elogiando a reunião como um todo, mas se queixando da quantidade insuficiente de assentos para o número de bilhetes distribuídos (A MARMOTA NA CORTE, 9 de outubro de 1849, ed. 10, p. 2)

A Filarmônica congregava a elite proprietária e comerciante, funcionários públicos, assim como intelectuais e artistas. Lino Cardoso acredita que o contato destes diferentes setores da sociedade pode ter contribuído para a ascensão econômica e social de músicos como Candido Ignacio da Silva, que faleceu poucos anos depois, em 1838 (ANDRADE, 1967, v. II, p. 229), e sobretudo Francisco Manoel da Silva. Segundo Manoel de Araujo Porto Alegre, eles teriam “mudado de posição”, sem deixar que seus “nobres corações” palpitassem “pelas artes com aquela força perseverante de que o entusiasmo é o apanágio” (CARDOSO, 2006, p. 325; JORNAL DOS DEBATES POLÍTICOS E LITERÁRIOS, 30 de setembro de 1837, ed. 34, p. 137).

A sociedade não uniu apenas homens, mas os laços de solidariedade e convívio passavam pelas mulheres. Se a data de criação de fato tenha sido em 1835, curiosamente, um mês antes, em 26 de junho de 1835, Francisco Manoel da Silva, que se tornara em 1849 o presidente honorário da Sociedade, se casaria em segundas núpcias com a cantora Teresa Joaquina Nunes, membro da mesma associação (HAZAN, 1999, v. 1, p. 31 e 32). As suas enteadas também figurariam entre as principais cantoras.

¹⁶ Largo do Rocio, Campo dos Ciganos, eram nomes antigos dados à Praça da Constituição, batizada assim por ter sido lá juradas por D. João VI em 1821 “as bases da futura constituição a ser votada pelas Cortes de Lisboa”. Seu nome foi novamente mudado em 1889 para Praça Tiradentes (GERSON, 2013, p. 145).

Manoel de Araujo Porto Alegre, na época professor da Academia das Belas Artes, após passar seis anos fora da corte em viagem de estudos na França, tendo ido acompanhar seu mestre Debret (SQUEFF, 2004, p. 73), retornaria em 1837 e estaria em um dos saraus da sociedade no mesmo ano. Ele redigiu um longo comentário elogioso à Filarmônica a partir de suas impressões. Posteriormente, em 1840, o intelectual se tornou o seu 2º secretário (CARDOSO, 2006, p. 325; CRUVINEL, 2018, p. 235). Anna Paulina Dellamare, com quem Manoel de Araujo Porto Alegre se casaria em 1838 (SQUEFF, 2004, p. 33), provavelmente teria sido cortejada por ele nestes saraus. Na mencionada crítica de 1837, além de ter assinado com P. A., deixaria indubitável a sua autoria com o comentário:

esperávamos as vozes das Sra. D. Amália e cunhada do Sr. Francisco Manoel tão preconizadas na cidade pelos artistas e amadores, e **vimos, com mágoa, sair Mlle. Delamare sem ter articulado um som de sua voz, que bem se pode comparar a um fio de belos cabelos de ouro deslizando entre os dedos de um anjo.** Eram duas horas da noite quando nos retiramos, todos contentes, e todos com emoções (JORNAL DOS DEBATES POLÍTICOS E LITERÁRIOS, 30 de setembro de 1837, ed. 34, p. 138, grifos meus).

Além de terem estreitado a convivência com suas respectivas esposas na Filarmônica, Francisco Manoel e Manoel de Araujo Porto Alegre provavelmente se aproximaram nestes encontros. O fato de Francisco Manoel da Silva ter composto uma “Coleção de 12 Romances”, publicados no periódico *Philo-Harmonico*, em 1842, e oferecido à sra. Paulina Porto Alegre (PACHECO, 2021, p. 9) é um bom indício dos laços de amizade entre ambos, envolvendo suas companheiras. Os dois certamente passaram a compartilhar outros espaços, não apenas na Filarmônica. No *Almanak Laemmert* de 1849, publicava-se que Manoel de Araujo Porto Alegre e Francisco Manoel da Silva eram, respectivamente, o Pintor e o Mestre de Música da Imperial Câmara (LAEMMERT, 1849, p. 46).

Em um comentário de Porto Alegre sobre reunião feita em dezembro de 1843, se perceberia o tom elogioso à capacidade musical de Francisco Manoel da Silva, que estaria levando a Sociedade a um amadurecimento, a ponto de as cantoras poderem executar uma obra como o *Stabat Mater*¹⁷ de G. Rossini: “Esta grande partitura encontrou um homem na América capaz de aprofundá-la e conhecê-la em toda a sua extensão; este homem, que tem uma alma de

¹⁷ A partitura do *Stabat Mater* de Rossini teria sido ofertada à Sociedade por um sócio, “ainda não vista entre nós”. No seu ensaio, a obra teria sido executada “pelos sócios, e principalmente pelas ilustres senhoras, que formam a primeira e a mais brilhante parte da sociedade”. Elas teriam executado muito bem as partes “a *secco*, sem se afastarem dos acordes e sem haver uma nota mal soante”, e a *Fuga* final, “onde as dificuldades são imensas, mas que foram todas superadas pelo gênio e capricho das senhoras que se dignam honrar a sociedade com seu talento e gosto” (JORNAL DO COMMERCIO, 22 de fevereiro de 1843, ed. 51, suplemento, p. 2).

artista, uma alma generosa, é o sr. Francisco Manoel da Silva!” (MINERVA BRASILIENSE, 1º de janeiro de 1844, vol. 1, n. 5, p. 154).

As palavras laudatórias de Manoel de Araújo Porto Alegre podiam representar a estima de que o músico gozava naquela época, ou a admiração que este intelectual tributava a ele, procurando promovê-lo como representante da arte musical na construção da nação. Ao falar sobre os sacrifícios realizados pelo maestro, ele fazia votos de que fossem recompensados “pela estima e veneração que goza de seus concidadãos, e pela idolatria que lhe consagram os membros agradecidos da Sociedade Filarmônica”. Porto Alegre terminaria dizendo que os professores de música estavam sob a direção do “maior compositor da América”, o “mestre da imperial câmara e da capela imperial” (MINERVA BRASILIENSE, 1º de janeiro de 1844, vol. 1, n. 5, p. 154). Anos mais tarde, ambos continuariam a conviver, pois o Conservatório dirigido por Francisco Manoel da Silva se tornaria em 1855 uma das seções da Academia de Belas Artes, cujo diretor era Manoel de Araujo Porto Alegre. Em 1856, a admiração do artista pelo músico seria mais uma vez expressada, e se traduziria em uma proposta votada e aprovada em reunião de professores da Academia de Belas Artes, para se pedir ao Governo Imperial uma condecoração para Francisco Manoel. Os argumentos trazidos por Porto Alegre falam a favor de sua consideração como um intelectual, e de uma rede de sociabilidades criada em torno dele, entrelaçada por amizades e inimizades:

Os serviços prestados à civilização, ao culto divino, e às belas artes por este distinto fluminense, se resumem nos fatos seguintes: Discípulo do imortal José Mauricio, continuou as doutrinas e o exemplo de seu mestre com o mesmo zelo e desinteresse. Há perto de quarenta anos que ensina, e foi sempre considerado por um dos melhores mestres, e estimado pelas famílias que lhe confiaram a educação de seus filhos. É o autor do hino nacional. [...] Elevou a Sociedade Filarmônica ao apogeu da perfeição relativa e preparou assim o gosto da capital para o apreço da Ópera Italiana, e da boa música. Em 1841, ressuscitou a Ópera Lírica, esquecida pela época calamitosa da menoridade. Fundou o Conservatório de Música, chamou para ajudá-lo neste grande empenho artístico, nesta nacionalização da boa música, os melhores mestres, as mais distintas especialidades musicais, e teve a glória de ver no dia 31 de dezembro de 1855 na Capela Imperial, e nesta Academia no dia 15 de março do corrente ano¹⁸, em presença de suas Majestades, e de uma sociedade ilustrada, o fruto de suas aspirações. Para chegar a este fim, não poupou trabalhos, nem seus próprios cabedais. Escreveu tratados especiais, recompôs obras antigas, escreveu próprias, e adquiriu aquelas inimizades inevitáveis que

¹⁸ Porto Alegre se referia ao *Te Deum* executado na Capela Imperial, de autoria dos discípulos de contraponto Gianini no Conservatório (CORREIO MERCANTIL, 31 de dezembro de 1855, ed. 359, p. 1) e ao primeiro aniversário de reorganização desta instituição, quando ocorreu um concerto com participação de alunos e alunas, e assistência da família imperial (CORREIO MERCANTIL, 16 de março de 1856, ed. 75, p. 1).

involuntariamente aparecem, contra todos os apóstolos do progresso, contra todos os propagadores das boas doutrinas. À vista de tantos, tão distintos serviços, e do direito que nos concede o Governo de pedir prêmios em favor de nossos irmãos de arte, creio que cairíamos em um criminoso silêncio, todas as vezes que abandonarmos as ocasiões de provar que **nos estimamos reciprocamente**, e que a Academia, isenta de fraquezas vulgares, vai buscar o mérito onde ele se acha, e galardeá-lo com fatos incontestáveis de sua apreciação e louvor (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 29 de abril de 1856, Notação 6151, grifos meus).

Para além das mulheres pertencentes à família dos dois intelectuais, a presença feminina na Sociedade Filarmônica era notável, tanto como intérpretes quanto como audiência. Segundo Cardoso, a preponderância era o “diletantismo feminino”, e o repertório sobretudo vocal, operístico. Estas diletantes estudavam canto pois era do “gosto geral”, e também pela influência italiana sobre a vida musical portuguesa (CARDOSO, 2006, p. 324; CRUVINEL, 2018, p. 235). As vozes das senhoras da Filarmônica eram muito elogiadas pela imprensa. Na notícia de um concerto realizado em 9 de outubro de 1849, o autor relatou que se ouviam “vozes de nossas patrícias”, sendo “de diversas naturezas, e muito excelentes”, realçadas pelo acompanhamento “de um completo instrumental” (A MARMOTA NA CORTE, 9 de outubro de 1849, ed. 10, p. 2). A esposa de Porto Alegre e uma das enteadas de Francisco Manoel, Henriqueta dos Santos, teriam se destacado entre as participantes da associação. Juntamente a D. Amalia Lobo, elas seriam lembradas em publicação na *Revista Popular*, em 1862, na parte de Efemérides Nacionais (REVISTA POPULAR, tomo XV, ano IV, julho a setembro de 1862, p. 229).

Os numerosos comentários na imprensa sobre a beleza e boa execução das vozes das cantoras eram noticiadas em grau de quase igual valorização aos trajes e penteados das senhoras que lá frequentavam. No *Correio das Modas*, o autor de texto sobre concerto em 1840 comentava que “a reunião esteve brilhante e escolhida. Lindas damas, belos vestidos, engraçados penteados, tudo encantava” (CORREIO DAS MODAS, 23 de julho de 1840, ed. 7, vol. 2, p. 53). Como diz Avelino Romero Pereira, no século XIX “a moda incide nos ambientes nos quais a música está” (PEREIRA, 2020, p. 104), assim como “a música integra o sistema da moda valendo-se como um pretexto que atrai os olhares para os teatros e salões” (PEREIRA, 2020, p. 105). Nestas “situações sociais mediadas pela música”, como as “partidas” da Filarmônica, configuravam-se as “oportunidades para as senhoras luzirem seus trajes, ornamentos e penteados” (PEREIRA, 2020, p. 110).

Porto Alegre comentava que no concerto em que esteve, em 1837, o público era numeroso e entre eles se viam muitas senhoras: “um auditório escolhido enchia as salas da sociedade: era uma seara de cabeças entre as quais o belo sexo resplandia como as papoilas e

boninas entre as espigas douradas” (JORNAL DOS DEBATES POLÍTICOS E LITERÁRIOS, 30 de setembro de 1837, ed. 34, p. 137). Em uma de suas reuniões, realizada em 29 de agosto de 1842, noticiou-se entre um “grande número de sócios e convidados” a presença de “mais de 150 senhoras ricamente adornadas” (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1 de setembro de 1842, ed. 192, p. 2). Na apresentação ocorrida no dia 26 de março de 1851, apesar de uma chuva torrencial e de uma reunião recreativa acontecendo ao mesmo tempo, “mais de cem senhoras se apresentaram muito bem sentadinhas nas enfileiradas cadeiras da Filarmônica!” (CORREIO MERCANTIL, 30 e 31 de março de 1851, ed. 77, p. 3).

Um número tão grande de mulheres era de se estranhar, e não passaria impune pela moralidade do período. Na realidade, homens e mulheres eram separados por uma “barreira de grades de pau, com uma cancela, que vinham até a altura do queixo de um homem”, dispostas no meio do salão da Filarmônica. Esta separação foi criticada em periódicos como a *Marmota na Corte*. Em uma publicação em 14 de dezembro de 1849, o autor considerava a divisão como “singular e exótica originalidade”, uma expressiva “caricatura dos costumes sociais”, de verdadeira “bisonhice” e atraso. Segundo o narrador, no intervalo, apenas os diretores do sarau podiam entrar na parte destinada às senhoras para servi-las de chá, “ficando absoluta e rigorosamente vedada a entrada do cordão sanitário a todo outro indivíduo da espécie humana que trouxesse calças...” (A MARMOTA NA CORTE, 18 de janeiro de 1850, ed. 37, p. 3). Em 1851 descrevia-se um “círculo de ferro” que, assim como no ano anterior, gerava estranhamento e reclamações. Falando de um casal que trocava bilhetes o autor do texto comentava:

Na noite da reunião os dois amantes ali se achavam, e o **círculo de ferro** que separa os homens das senhoras não embarçou que eles se falassem por certos sinais telegráficos; o que em minha opinião produz um escândalo que se evitaria se não houvesse o tal círculo de ferro, que embarça a conversação e o passeio (CORREIO MERCANTIL, 21 de julho de 1851, ed. 171, p. 2, grifos meus).

De longa existência, durando até 1852, esta associação funcionou como espaço para audição de música vocal e instrumental, com trechos de ópera e repertório sacro, durante a interrupção das encenações operísticas. Ainda que executado principalmente por mulheres, e estas não fossem profissionais, se dizia no *Correio Mercantil* de julho de 1851 que o “canto das nossas mais talentosas *dilettanti* [era] uma compensação à demora, que vai sendo longa, dos espetáculos líricos” (CORREIO MERCANTIL, 21 de julho de 1851, ed. 171, p. 2).

No concerto de 1837, foi executado o programa abaixo:

Quadro 10. Programa do concerto da Sociedade Filarmônica de setembro de 1837

Primeira parte	
Sinfonia da ópera <i>Guilherme Tell</i> , de Rossini	orquestra
Dueto de <i>Elisabetta</i> , [<i>Regina D' Inghilterra</i>], de Rossini	Sra. D. Brito e o sr. Candido Ignacio da Silva
Dueto de piano	“Mestre” D. Francisco [Manoel da Silva] e D. Carolina Ventura
Ária de Mercadante	Dr. José Mauricio [Nunes Garcia]
Solo de rabeça	Sr. Edolo
[composição de] Meyerbeer	Sra. Mariana
Composição do sr. Candido [Ignacio da Silva]	Sr. [Francisco da] Motta
Terceto de <i>Elisabetta</i>	D. Marianna, D Maria e o sr Candido
Segunda parte	
Aria de <i>Elisabetta</i>	Sra. D. Brito
Dueto de Mercadante instrumentado por Candido Ignacio da Silva	Srs. José Mauricio e Candido
Dueto	Srs. Phillipe e Klier
ária de <i>Adelaide de Borgonha</i>	Sra. D. Marianna
Composição de [Desiderio] Dorison Filho	Dorison Filho
terceto de <i>Il [Fortunato] Inganno</i> , [de Donizetti]	filha do Sr. D. Francisco, Candido e José Mauricio
rondó da [<i>La Cenerentola</i>], [de Rossini]	

Fonte: JORNAL DOS DEBATES POLÍTICOS E LITERÁRIOS, setembro de 1837, ed. 34, p. 138

O dueto teria sido “executado belissimamente”, e sobre a sra. Brito, ela teria “um timbre de voz agradável, e dá sentimento ao que canta”, Candido Ignacio seria “um dos mais distintos compositores”. O dueto de piano teria uma “perfeita execução” recebendo aplauso geral. Segundo o autor da crítica, a ária havia sido executada pelo Dr. José Mauricio sob inspiração do próprio pai, o “Mozart brasileiro”. O solo de rabeça foi “assaz bem”. Porto Alegre também elogiou a sra. Marianna, dizendo ter uma “voz teatral”, e Francisco da Motta como “um homem que faz cantar o seu instrumento, e pode afoitamente executar com os melhores artistas do mundo”. Porto Alegre destacava entre os ouvintes “os compositores” vindos de Portugal, Fortunato Mazzioti e Simão Portugal (JORNAL DOS DEBATES POLÍTICOS E LITERÁRIOS, 30 de setembro de 1837, ed. 34, p. 138), ambos mestres da Capela Imperial naquele momento (CARDOSO, 2005, p. 82), além dos “mestres de canto Antonio Pedro e José Maria” (JORNAL DOS DEBATES POLÍTICOS E LITERÁRIOS, 30 de setembro de 1837, ed. 34, p. 138).

Em reunião de 1840, executou-se na primeira parte uma abertura de Rossini, o dueto dos *Cruzados no Egito* de Meyerbeer, prelúdio de *Roberto do Diabo*, introdução de *Elisa e Claudio*, de Mercadante, dueto de *Il Bravo*, de Marliani, dueto de *Torquato Tasso*, Donizetti, rondó de *Zadig*, sem autor mencionado, e *Astartea* de Vaccai, tocados na harpa, que mais

extasiou “esta assembleia escolhida de diletantes, e que mais arrebatou sua admiração”. Na segunda parte, se ouviu, “além de outras músicas”, o dueto de *Norma*, de Bellini (CORREIO DAS MODAS, 23 de julho de 1840, ed. 7, vol. 2, p. 53). Em uma reunião já mencionada de 29 de agosto de 1842, “se executaram primorosamente a grande orquestra”, por exemplo, trechos de óperas de Donizetti, Bellini, Rossini, assim como uma abertura de *Le Guitarro*¹⁹ e variações para flauta de Eugène Walckiers (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 1 de setembro de 1842, ed. 192, p. 2).

A Sociedade Filarmônica participou das comemorações pela coroação do imperador D Pedro II, com um concerto no Paço em julho de 1841. Na solenidade foi cantado o repertório habitualmente executado em suas “partidas”, por Marianna Henriqueta Graça, Henriqueta Carolina dos Santos, enteada de Francisco Manoel, Maria Carolina Nunes, Antonio Severino da Costa, Amalia Maria Firmo, Thereza Joaquina Nunes - esposa de Francisco Manoel, José Rufino Rodrigues de Vasconcellos, Salvador Fábregas, Paulina Porto Alegre - esposa de Manoel de Araujo Porto Alegre, Delfina Roza da Silva Vasconcellos e Dionysio Vega (JORNAL DO COMMERCIO, 25 de julho de 1841, ed. 186, p. 3).

Quadro 11. Programa do concerto da Sociedade Filarmônica realizado em julho de 1841, em comemoração à coroação de D. Pedro II

A introdução da ópera <i>Cenerentola</i> , de Rossini	D. Maria Henriqueta Graça, D. Henriqueta Carolina dos Santos, D. Maria Carolina Nunes e pelo sr. Antonio Severino da Costa
A cavatina da ópera [<i>Gianni</i>] <i>di Calais</i> , de Donizetti	D. Amalia Maria Firmo
O quarteto da ópera <i>Mosè in Egitto</i> , de Rossini	Sras. D. Thereza Joaquina Nunes, D. Mariana Henriqueta, José Rufino Rodrigues de Vasconcelos e Salvador Fabregas
A cavatina da <i>Pia de' Tolomei</i> , de Donizetti	D. Paulina Porto Alegre
O dueto da ópera <i>Belisario</i> , de Donizetti	Sra. Delfina Rosa da Silva Vasconcellos e pelo sr. Dionisio Vega
O rondó da ópera <i>Cenerentola</i> , de Rossini	D. Marianna Henriqueta Graça
A introdução da ópera <i>Aureliano in Palmira</i> , de Rossini	D. Amalia Maria Firmo e D. Paulina Porto Alegre

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO, 25 de julho de 1841, ed. 186, p. 3

A descrição se encerrava repleta de elogios: “A elegância e beleza do estilo, a **harmonia angélica das vozes**, a expressão do canto e profundo conhecimento dos mistérios da arte, tudo se encontra nesses belos saraus tão desejados, que inundam a alma de **harmonias celestes**, e nelas gravam recordações que nunca se podem esquecer” (JORNAL DO COMMERCIO, 25 de

¹⁹ Possivelmente tratava-se da ópera cômica composta em 1841 por Fromental Halévy et Eugène Scribe (GALLICA, BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, s. d.).

julho de 1841, ed. 186, p. 3, grifos meus). Não passam despercebidos os adjetivos que foram escolhidos para classificar as vozes femininas da Filarmônica, que traziam um tom diferenciado aos que seriam empregados para as vozes das cantoras de ópera alguns anos depois. A menção a harmonias angélicas e celestes mostra a comparação destas mulheres aos anjos, seres puros e assexuados, desprovidos de maldade e malícia. Mais tarde, os mesmos adjetivos seriam atribuídos ao canto das alunas de Francisco Manoel no Conservatório.

No texto de Manoel de Araujo Porto Alegre em *O Guanabara*, ele descreveria a Sociedade Filarmônica, enfatizando que na Praça da Constituição, ela se tornaria progressivamente “mais brilhante”, com o “caráter de uma verdadeira academia musical”, e que tudo teria mudado com a entrada de Francisco Manoel da Silva e “suas admiráveis discípulas”. Para Porto Alegre, a Filarmônica teria sido “filha da necessidade”, preenchendo o vazio dos espetáculos líricos. Quando estes retornaram, e o “gosto da música se generalizou”, “sua queda era inevitável”. O intelectual lamentava anos depois ninguém mais se lembrava “dessas amáveis senhoras que tanto se distinguiram pelo seu talento, assiduidade e modéstia”, e que os sacrifícios feitos pelo governo para sustentar o teatro lírico teriam sido um reflexo do triunfo conquistado pelos esforços dos membros da Filarmônica (O GUANABARA, 1854, p. 272 e 273).

Porto Alegre se lembrava de que a Sociedade fora saudar o imperador, “que este lá ia passar noites harmoniosas!”. De fato, além de membros da elite comporem grande parte de seu quadro de sócios, as reuniões de recreio da Sociedade eram por vezes frequentadas pelo imperador D. Pedro II e a imperatriz Tereza Cristina. Eles participaram, por exemplo, da reunião realizada no dia 27 de setembro de 1847 (JORNAL DO COMMERCIO, 20 de setembro de 1847, ed. 260, p. 3), no dia 16 de outubro de 1848, “para aplaudir o batismo de S. A. o príncipe imperial”, tendo saído “satisfeitos” (O CORREIO DA TARDE, 17 de outubro de 1848, ed. 228, p. 4).

Por meio da Sociedade Filarmônica se evidenciou o êxito dos investimentos no ensino musical feminino voltado para a prática. Mesmo que as mulheres envolvidas fossem diletantes e provavelmente pertencentes a camadas altas da sociedade, as críticas a suas performances eram muito positivas e realçavam sua competência. A sociedade representou um importante espaço de desenvolvimento de sociabilidades entre músicos profissionais, diletantes e a elite, e proporcionou que mulheres tivessem visibilidade na música. É bem provável que a experiência frutífera de ensino e execução feminina tenha constituído argumentos incontestáveis para a necessidade de se estabelecer uma cadeira de rudimentos e canto para o sexo feminino dentre

as prioridades do Conservatório de Música. O oferecimento destas aulas só se deu tardiamente, a partir de 1853, porque dependeu da autorização para a extração da segunda loteria.

A Sociedade Filarmônica foi uma das três iniciativas empreendidas pelos músicos, e principalmente por Francisco Manoel da Silva, para estabilizar o meio musical e seu financiamento. Com a Sociedade Beneficência Musical se criava um fundo de amparo aos músicos, minimizando o seu empobrecimento e de suas famílias, bem como estratégias para continuar o controle e organização do mercado musical dentro de uma rede de conhecidos que se ajudavam mutuamente. Com a inserção das aulas de música no Colégio de Pedro II, estes músicos disseminariam o gosto musical e sua importância educativa, moralizante e recreativa entre os jovens abastados. Finalmente, a Sociedade Filarmônica desenvolvia o gosto musical das elites, apresentando repertórios operísticos e camerísticos durante a interrupção dos espetáculos líricos. Sobretudo, se exercitava a prática musical em um nível de qualidade considerável, enfatizando a participação feminina. A Filarmônica sedimentava também o campo do ensino doméstico, uma vez que os músicos profissionais se colocavam como mestres, orientando os amadores e principalmente amadoras, aproveitando deste ambiente de exposição de suas habilidades como instrumentistas e professores para se tornarem conhecidos e prestigiados, ascendendo economicamente, mas principalmente socialmente.

Estes três pilares contribuíram para sedimentar as bases para um quarto e último empreendimento, que também vinha sendo tentado na mesma época, mas só pôde se concretizar anos depois: a criação do Conservatório de Música. E a experiência da Filarmônica seria uma prova contundente da importância do ensino musical para mulheres, com a diferença de que, com a instituição profissionalizante a ser criada, elas poderiam usar os conhecimentos adquiridos para sua subsistência.

3.3.1 Henriqueta Carolina dos Santos: a baronesa diletante

Uma das cantoras mais prestigiadas da Sociedade Filarmônica era Henriqueta Carolina dos Santos, filha da cantora Theresa Joaquina de Jesus e do tenente coronel Florencio Antonio dos Santos, falecido em 1834 (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 20 de setembro de 1834, ed. 0900017, p. 4), enteada de Francisco Manoel da Silva. Eram recorrentes as notícias elogiosas nos periódicos sobre sua atuação, enfatizando sua voz de características especiais e singulares,

e seu notável domínio técnico. No periódico *Beija-flor*, por exemplo, dizia-se que ela “com mimo particular executou com a maior propriedade diversas árias, que foram escutadas com religioso silêncio, rompendo ao final as pessoas convidadas nas mais vivas demonstrações de apreço ao talento grandioso da Exma. diletante” (O BEIJA-FLOR, vol. I, n. 27, 6 de outubro de 1849, p. 6).

No periódico *A Marmota na Corte*, em 1849, outra descrição provavelmente do mesmo concerto foi publicada. O autor, possivelmente o baiano Próspero Diniz, um dos criadores da *Marmota*, destacava a “preciosa minha patrícia a Sra. D. Henriqueta Carolina dos Santos, a qual, dotada de uma garganta privilegiada, quando canta solta uma voz incomparável, e digna de toda a atenção” (A MARMOTA NA CORTE, 9 de outubro de 1849, ed. 10, p. 2). Em seguida, o autor tece uma verdadeira lista de elogios superlativos, que merecem ser transcritos pela quantidade e diversidade:

É na verdade uma voz sublime, divina, encantadora, clara, melodiosa, sonora, angélica, elegante, atraente, aflautada, pura, limpa, cristalina, maviosa, doce, poética, macia, aveludada, forte, enérgica, graduada, melíflua, atrativa, influente, saudosa, engraçada, feiticeira, simbólica, tônica, refrigerante, calmante, e corroborante; é uma panaceia de encantos, um elixir do bom gosto; é o rouxinol do Brasil, a flauta mágica do parnasso; é o ímã dos ouvidos civilizados, a alavanca dos corações amorosos; o bálsamo simpático que cura os tubérculos da tristeza, e as feridas das aflições da vida; é, é... é finalmente o que sente e não se explica; o que se goza, o que não se pode comparar, e basta, que está esgotado o fraco dicionário das minhas expressões, e exaurida a retórica de minha sensibilidade; sem dúvida é a Sra. D Henriqueta a cantora de patente, o celestial canário da Filarmônica! (A MARMOTA NA CORTE, 9 de outubro de 1849, ed. 10, p. 2)

No mesmo periódico, em 13 de novembro de 1849, aparentemente o mesmo autor narra a sua segunda visita à Filarmônica, e não tendo subido, ficou apreciando de longe, a “deliciosa voz da sublime brasileira a sra. D. Henriqueta Carolina dos Santos”. Neste dia ele ainda a teria ouvido melhor pelo silêncio e pela distância dos outros espectadores. Sua experiência seria novamente descrita com uma lista de elogios à cantora, alegando serem merecidos pela “liberdade que gozo de dizer a minha opinião como escritor amigo da verdade, despido de toda lisonja”. Aqui o sentimento do autor é conflitante, porque ao mesmo tempo que sua voz despertasse loucura, perdição, e embriaguez de prazer, ela seria comparada a salvação do pecado e a milagre, além de adjetivos que remetem a pureza, ao aspecto celeste e sobrenatural dos anjos:

D. Henriqueta é a cantora superfina, é o non-plus-ultra da melodia, é o *supra-sumum* da doçura harmoniosa; e se aqueles que tem a fortuna de a ouvirem prescindissem dessas circunstâncias efêmeras, a que o mundo dá importância, como sejam títulos ou riquezas colossais, veríamos continuamente que, ao aparecer daquela preciosa voz, os poetas apaixonados haviam quebrar as liras, e cair de rojo aos pés da Catalina fluminense! Veríamos os sultões curvarem-se humildes para entregarem os cetros dos eu altivo despotismo! Veríamos os guerreiros ferozes, e encarniçados largarem as espadas, e cessando a luta sanguinolenta, abraçarem-se uns aos outros! Veríamos os leões selvagens tornarem-se em cordeiros; [...] e tudo isto acho possível na minha opinião, **porque tenho um coração sensível por tal forma, que quando a ouço fico louco, perdido, e embriagado de prazer, e julgo até aquela voz tão eficaz, tão influente, tão milagrosa, que a considero um anjo benéfico para salvar a alma de um pecador**; e feliz seria se na extrema hora em que eu tenha de aparecer no outro mundo, **a cantora dos anjos** exalar o delicioso néctar de sua melíflua expressão para me abrirem as portas do Céu!... É bela, bela, bela, e é tão bela, que quem a ouve morre por ela!... (A MARMOTA NA CORTE, 13 de novembro de 1849, ed. 20, p. 3, grifos meus)

Em dezembro do mesmo ano, Próspero Ribeiro Diniz, iria viajar e tecia uma lista de agradecimentos e saudações a companheiros do Rio de Janeiro. Dentre eles, o baiano mencionava “o pacífico e obsequioso amigo Francisco Manoel da Silva, que me concedeu apreciar horas divinas ouvindo as melodias da incomparável Sra. D. Henriqueta”. O escritor dedicou a ela uma poesia “como sinal de lembrança à bondade com que me aturaram” (A MARMOTA NA CORTE, 18 de dezembro de 1849, ed. 30, p. 2):

Adeus, Henriqueta, cantora celeste,
 com tua harmonia delícias me deste.
 Eu cá levo impresso no meu coração,
 teu eco saudoso que causa paixão.
 Tu domas, cantando, leão iracundo:
 És glória da pátria, Inveja do mundo! [...]
 (A MARMOTA NA CORTE, 18 de dezembro de 1849, ed. 30, p. 2).

Até composições dedicadas a Henriqueta foram publicadas. Em 13 setembro de 1851 anunciava-se no *Jornal do Commercio* uma modinha com título de *Minha terra tem palmeiras...*, composta por Adolpho Maersch, com poesia de autoria de Gonçalves Dias, e vendida na loja de E. e H. Laemmert “com elegante capa desenhada” por 1\$000 (JORNAL DO COMMERCIO, 12 de setembro de 1851, ed. 251, p. 4).

Figura 13. Maestro Francisco Manuel ditando o Hino Nacional (José Correia de Lima, 1850)



Fonte: MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES apud CRUVINEL, 2018, p. 257.

Henriqueta e sua irmã Maria Henriqueta foram retratadas em 1850 pelo pintor José Correia de Lima²⁰, professor da Academia de Belas Artes, juntamente ao seu padrasto, Francisco Manoel da Silva. A obra foi intitulada *Francisco Manoel ditando o Hino Nacional*. As duas meninas, dentre as suas enteadas, se mostraram dotadas para a música, e Francisco Manoel da Silva as educou musicalmente. Ambas se destacaram na Filarmônica, Henriqueta como cantora, e Maria como harpista (PAU GAZETTE, 23 de dezembro de 1883, ed. 49, p. 1). As duas justamente também teriam casamentos com famílias de distinção na corte. Henriqueta casou-se em 1851 com José Carlos Areias, que futuramente seria visconde e barão de Ourém, e sua irmã seria a futura senhora Pertence (SILVA, 2007, p. 206 e 207).

²⁰ O pintor José Correia de Lima, “um dos primeiros alunos a se formar na Academia Imperial de Belas Artes”, estudou com o francês Jean-Baptiste Debret. Ele se tornou professor de pintura histórica da mesma instituição, e participou de diversas Exposições Gerais. Sua obra é composta em sua maioria por retratos, incluindo os da família imperial. Um dos quadros mais importantes do pintor é o *Retrato do Intrépido Marinheiro Simão carvoeiro do vapor Pernambucana* (1853-57), que veio a público na Exposição de 1859, dois anos após a sua morte. Este quadro pode ser considerado uma exceção na representação do negro no século XIX, por este não pertencer “à galeria de personagens retratáveis”, isto é, membros da elite (MARINO, 2013, p. 287). O marinheiro, livre, original de Cabo Verde, teria salvado treze pessoas no naufrágio do vapor Pernambucana, que vinha para o Rio de Janeiro a partir do Rio Grande do Sul em outubro de 1853. O acidente, ocorrido logo nos primeiros dias da viagem, foi destaque na imprensa, e em homenagem ao salvador publicaram-se poemas e gravuras.

Figuras 14 e 15. Henriqueta Carolina dos Santos, Baronesa de Ourém



Fonte: INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO (c. 1861 e c. 1862)

Depois do casamento, Henriqueta dos Santos deixou a Filarmônica. Ayres de Andrade cita um relatório do ano de 1852 enviado pelo diretor do Teatro Provisório, Joaquim Antonio de Miranda, que demonstra o grande peso que teve a saída desta cantora para o encerramento de suas atividades em 1852:

A saída de D Henriqueta fez cessar os pagamentos e as reuniões, e a dívida ia crescendo. A sociedade me armou de poderes absolutos para quanto quisesse. Entreguei a casa, paguei os alugueres, suspendi as funções da sociedade e a farei aparecer em melhores tempos no grande salão do teatro, se Deus o permitir. O teatro dispensa hoje a Filarmônica (ANDRADE, 1967, v. I, p. 178, grifos meus).

Andrade atribuiu o fim da Sociedade à retomada dos espetáculos de ópera na corte. Não faria sentido, para ele, eventos com trechos de ópera quando se poderia vê-las integralmente e encenadas. Sem dúvida este é um motivo muito plausível. Porém, acrescento a ele a saída de Henriqueta Carolina dos Santos da Sociedade. A jovem poderia ter sido uma importante cantora do teatro lírico, mas sua condição de Viscondessa e Baronesa de Ourém a colocava em uma posição social que tornava o exercício profissional da música dispensável e, como bastante falado, até desaconselhável.

Mas o casamento e a posição na elite não impediram que Henriqueta continuasse a cantar publicamente, e que gozasse de grande prestígio e visibilidade. Ela teria encontrado uma brecha, como diria Certeau (1998), no suposto exercício da caridade para seguir atuando, de uma forma socialmente aceita. Henriqueta faleceu na cidade de Pau, na França, em 18 de dezembro de 1883 (NOVO E COMPLETO INDICE CRONOLÓGICO DA HISTÓRIA DO BRASIL, dezembro de 1883, p. 275). Um texto publicado na *Gazeta de Notícias*, dois meses após a sua morte, traduzido de publicação no jornal francês *Pau Gazette* dizia que “o casamento não amorteceu o fogo sagrado que ardia na alma de Henriqueta dos Santos; a baronesa de Ourém soube aliar os seus deveres de esposa dedicada com o culto da arte”. O articulista a comparava à cantora Malibran²¹, acreditando que se ela tivesse como destino os palcos, teria chegado ao “maior grau de celebridade”. Ele comentava que Henriqueta era “dotada de um órgão vocal verdadeiramente excepcional”, e que havia recebido “educação artística completa” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 15 de fevereiro de 1884, ed. 46, p. 1).

O texto na *Pau-Gazette* havia sido escrito por J. Aparici, amigo íntimo da família, e o filho da cantora era o redator-chefe do periódico francês.

Figuras 16 e 17. A. Areas, redator chefe do periódico *Pau Gazette*²²



A. ARÈAS
DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF

Le malheur qui vient de frapper notre cher ami et sympathique rédacteur en chef, Monsieur Aréas, nous laisse tous sous le coup de la plus douloureuse impression, et notre plume ne saurait exprimer aujourd'hui, que les sentiments de tristesse qui nous dominent.

Fonte: PAU GAZETTE, 23 de dezembro de 1883, ed. 49. p. 1 (BIBLIOTHEQUE NAT. DE FRANCE)

²¹ Maria Felicia Garcia, filha de um famoso tenor chamado Manuel Garcia. O pai deu um prazo de seis dias para a menina aprender o papel de Desdêmona, em *Otello*, de Rossini, e a ameaçou de morte “se ela não estivesse perfeita no primeiro papel de sua vida” (CLÉMENT, 1993, p.45). Foi uma das cantoras mais aclamadas de seu tempo, mas faleceu jovem, aos 28 anos, devido a uma ferida na cabeça não tratada, provocada por uma queda de cavalo. Ela morreu seis meses após o acidente, sem ter parado de cantar até o final de seus dias (CLÉMENT, 1993, p.45). Provavelmente o autor do texto comparava Henriqueta a Malibran levando em conta a capacidade artística de ambas. Porém, coincidência ou não, elas tiveram grande influência da figura paterna em suas atuações, para o bem ou para o mal.

²² O infortúnio que acaba de atingir nosso caro amigo e simpático redator chefe, Sr. Areas, nos deixa a todos com a mais dolorosa impressão, e nossa pluma só saberá hoje exprimir os sentimentos de tristeza que nos dominam.

Apesar da parcialidade, os comentários feitos são dignos de consideração, e chama a atenção a página inteira dedicada a noticiar a sua morte, assim como a exaltar sua vida e atuação:

Figura 18. Notícia da morte de Henriqueta Carolina dos Santos no *Pau Gazette*



Fonte: PAU GAZETTE, 23 de dezembro de 1883, ed. 49. p. 1 (BIBLIOTHEQUE NAT. DE FRANCE)

A tradução na *Gazeta de Noticias* mostrava a comoção dos transeuntes com a passagem do cortejo fúnebre da baronesa de Ourém, que segundo o autor, “pertencia à categoria daqueles cantores divinos mandados à terra para fascinar e consolar”. Na narração de suas exéquias, vislumbra-se o alcance de seu desempenho artístico. Elas aconteceram na igreja de Saint-Martin, com uma “concorrência extraordinária de pessoas pertencentes a todas as classes da sociedade; o seu bondoso coração fizera-a ser por todos estimada” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 15 de fevereiro de 1884, ed. 46, p. 1). O autor não deixava de reforçar que a baronesa seria uma diletante:

Se a palavra diletante designa somente **aqueles que exercem a arte sem fazer dela profissão**, a baronesa de Ourém era uma diletante, porque nunca tirou do rico tesouro de sua voz senão o ouro que a caridade lhe pedia; mas seu nome de artista pertence àquele que **nasce, vive e morre pela arte**, a baronesa

de Ourém podia ter esse nome; não vivia **da** arte, vivia **para** a arte (GAZETA DE NOTÍCIAS, 15 de fevereiro de 1884, ed. 46, p. 1, grifos meus).

Henriqueta cantava na igreja de Saint-Martin, em Pau, o local onde morou até sua morte, e seu cântico favorito era o *Inflammatum et accensum*, do *Stabat Mater* de Rossini, uma obra que parece ter marcado a carreira de Francisco Manoel da Silva, e aparentemente, a dela também. Em 1861, ela morou por dois anos em Paris, acompanhando o marido, e depois voltou ao Brasil. Estando lá, cantou para Gilbert Duprez (1806-1896), professor de canto do Conservatório de Paris. Em 1868, a cantora foi acompanhar a ida de José Carlos Areas a Londres, representando o imperador, e lá, assim “como na França e como no Brasil, a baronesa de Ourém foi **festejada, procurada, admirada**: sua casa era o ponto de reunião do elemento artístico; a **caridade** sobretudo usou e abusou da sua inesgotável bondade” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 15 de fevereiro de 1884, ed. 46, p. 1, grifos meus). Tendo o barão ficado doente, transferiram-se em 1872 para Pau para que ele se restabelecesse. O autor, profundamente emocionado, se pergunta novamente se seria exagero tantos elogios, no que reafirma e descreve detalhadamente as características técnicas e musicais da cantora²³, e sua notável capacidade de memorização:

A baronesa de Ourém era uma cantora excepcional. A sua voz, única no mundo, tinha uma extensão prodigiosa; desde as notas mais graves do contralto até ao ré [super]agudo, [ela] percorria uma escala de uma igualdade perfeita: a sonoridade era imensa; além disso (e era o que de mais maravilhoso possuía aquela garganta sem igual) a sua *messa [di] voce* atingia a intensidade de um suspiro. E a brisa, e o vendaval sucedendo-se um ao outro.

A [agilidade natural] do seu órgão vocal era surpreendente; [ela] fazia escalas diatônicas de uma pureza, de uma exatidão incomparáveis, [seu *trillo* sobretudo não se ouviu jamais parecido]. Acrescente-se a isto o seu entusiasmo, a sua paixão pelo canto e uma memória prodigiosa, pois cantava e de cor, acompanhando-se, óperas que há muitos anos não via. Os clássicos italianos, os modernos, Rossini, Mercadante, Bellini, Verdi, tudo ela sabia, tudo cantava: a música que a sua memória retinha seria suficiente para encher uma biblioteca... (GAZETA DE NOTÍCIAS, 15 de fevereiro de 1884, ed. 46, p. 1).

Além de sua extraordinária capacidade, Henriqueta foi responsável por fazer conhecer, ao menos no meio que em frequentava, o nome e a obra de seu padraсто. Durante as exéquias, enquanto vários homens notórios seguravam os cordões do caixão, executou-se pela “colegiada de St. Martin”, sob a direção de Leandre Czernieski, o organista da igreja, *O Salutaris*, de Francisco Manoel da Silva. Czernieski tocou ainda uma melodia fúnebre do mesmo autor, que

²³ A tradução no periódico *Gazeta de Noticias* foi corrigida por mim, tendo algumas palavras suprimidas do original francês sido acrescentadas entre colchetes.

“comoveu profundamente as pessoas presentes” e era uma composição de “particular predileção da baronesa de Ourém, que a cantava muitas vezes” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 15 de fevereiro de 1884, ed. 46, p. 1).

O jornal francês acrescentava algumas informações biográficas que não foram traduzidas pela *Gazeta de Notícias*. Henriqueta nasceu no Rio de Janeiro em 1830, e após se tornar órfã em 1834 ela encontraria “um outro pai tão amante e tão devoto quanto o verdadeiro na figura de Francisco Manoel da Silva, segundo marido de sua mãe Dona Thereza Joaquina Nunes”²⁴. O articulista se referia a Francisco Manoel da Silva como

mestre da Capela Imperial, era um compositor eminente, diretor e fundador do Conservatório Nacional, autor popular do hino nacional brasileiro e de um grande número de produções musicais de um valor relevante, bem como de sérias obras didáticas tendo como assunto a arte musical. Além de seu valor artístico, da Silva era um homem realmente superior. O Brasil honra sua memória e se glorifica a justo título. Dentre os cinco órfãos que ele adotou em seu casamento e aos que ele ocupava o lugar de pai, se encontravam duas jovens elegantes, dignas de em tudo de interessar à ternura do artista eminente: eram Henriqueta e Maria. Todas duas dotadas admiravelmente para a arte da música, todas duas belas como um sonho. Da Silva se dedicou à educação destas duas crianças, com um devotamento paternal. Um sucesso rápido coroa seu zelo, pois com apenas doze anos, Henriqueta, dotada já de uma forte voz, interpretava, sob grande êxtase de todos os que a ouviam, as mais difíceis páginas do grande repertório. O talento delas cresceu com a idade; Henriqueta se tornou uma cantora fora do comum e sua irmã Maria uma virtuose notável da harpa. Se compreenderá facilmente que suas existências sempre gozaram de triunfo todos os instantes. Graça a elas, a Sociedade Filarmônica que seu padrao fundou, decolou extraordinariamente, e eu ouvi mais de um artista contar o esplendor das festas artísticas que se davam. [...] Maria dos Santos casou por sua vez com um homem eminente, o doutor Pertence, médico da casa do Imperador e antigo professor da Faculdade de Medicina. [...] Certa noite um grande concerto reuniu todas as notabilidades artísticas do Rio. Acompanhadas por Thalberg, madame de Ourem e Rosina Stoltz maravilharam o público. Depois de muitas peças, madame de Ourém ataca a célebre cavatina de Verdi *Ernani involami*. Jamais sua voz esteve mais potente, mais bela, jamais seu triunfo foi maior. Depois dessa peça, ela se despede aos bravos e à efusão dos seus amigos... uma hora depois, ela deu à luz ao nosso querido editor chefe! A Stoltz se recusou a acreditar na notícia quando foi anunciada no dia seguinte. J. Aparici y de Valparada (PAU GAZETTE, 23 de dezembro de 1883, ed. 49, p. 1)²⁵.

²⁴ Elle en trouva un autre aussi aimant, aussi dévoué que le véritable, dans la personne de Francisco Manoel da Silva.

²⁵ Maître de la chapelle Impériale, était un éminent compositeur, directeur et fondateur du Conservatoire national, auteur populaire de l’hymne national brésilien et d’un grand nombre de Productions musicales d’une valeur réelle, ainsi que de sérieux ouvrages didactiques ayant rapport à l’art musical. Em dehors de sa valeur artistique, da Silva étant un homme vraiment supérieur; le Brésil honore sa mémoire et s’en glorifie à juste titre. Parmi les cinq orphelins qu’il adopta par son mariage et auxquels il tint lieu de père, se trouvaient deux charmantes fillettes, dignes en tout d’intéresser la tendresse de l’éminent artiste: c’étaient Henriquetta et Maria. Toutes deux douées admirablement pour l’art de la musique, toutes deux belles comme un rêve. Da Silva s’adonna à l’éducation de ces deux enfants, avec un dévouement paternel. Un succès rapide couronna son zèle, car à peine âgée de douze

Para além do mérito indiscutível de Henriqueta, sua competência musical e projeção pode ter sido fundamental para atestar a capacidade de Francisco Manoel da Silva de instruir mulheres em nível profissional, e esta experiência pode ter aberto o caminho para que outras famílias depositassem no músico as esperanças de terem suas filhas por ele formadas, como se deu no Conservatório de Música.

A Sociedade Filarmônica foi uma experiência marcante para Francisco Manoel da Silva tanto do ponto de vista artístico, quanto do pessoal, tendo em vista que a sua família, assim como a de Manoel de Araujo Porto Alegre, estava envolvida no seu desenvolvimento e manutenção. Suas atividades guardam uma relação com aquelas que começariam a acontecer dois anos depois, no Conservatório de Música, com suas alunas. Elas seriam conduzidas por este mesmo músico, o repertório executado era semelhante e o trabalho realizado teria repercussão e impacto na sociedade, principalmente na parcela frequentadora das festividades religiosas.

3.4 O Conservatório de Música: um projeto da Sociedade de Música e o ensino institucional musical profissionalizante

Com a Sociedade Beneficência Musical, o problema da condição financeira e social dos músicos, principalmente daqueles que estivessem incapacitados de atuar, estaria sendo remediado. O ensino de música integrando o currículo do Colégio de Pedro II e ocorrendo informalmente nas reuniões da Sociedade Filarmônica contribuía para a construção de uma maior valorização desta arte pelos moços e moças da *boa sociedade*. Uma outra medida fundamental para a estruturação e perpetuação da classe musical seria a criação de um espaço de formação profissional.

ans, Henriqueta, douée déjà d'une forte voix, interprétait, au grand étonnement de tous ceux qui l'entendaient, les plus difficiles pages du grand répertoire. Leur talent grandit avec l'âge; Henriqueta devint une cantatrice hors ligne et sa sœur Maria une virtuose remarquable sur la harpe. On comprend aisément que leur existence ne fût qu'un triomphe de tous les instants. Grâce à elles, la Société Philharmonique que leur beau-père avait fondée, prit un essor extraordinaire, et j'ai entendu plus d'un artiste raconter la splendeur des fêtes artistiques qu'il s'y donnaient. [...] Maria dos Santos épousa de son côté un homme éminent, le docteur Pertence, médecin de la maison de l'Empereur et ancien professeur à la Faculté de médecine. [...] Un soir un grand concert avait réuni toutes les notabilités artistiques de Rio. Accompagnée par Thalberg, madame de Ourém et Rossina Stoltz avaient émerveillé l'auditoire. Après maint morceau madame de Ourém attaque la célèbre cavatine de Verdi Ernani involami. Jamais sa voix n'avait été plus puissante, plus belle, jamais son triomphe n'avait été plus grand; après ce morceau elle s'arrache aux bravos et à l'effusion de ses amis... une heure plus tard, elle donnait le Jour à notre cher rédacteur en chef! La Stoltz se refusait à croire cette nouvelle quand on la annonça le lendemain.

A proibição das corporações de ofício pela Constituição de 1824 iria provocar uma mudança no ensino que ocorria entre mestres e aprendizes, passando a ser realizado dentro das manufaturas e fábricas, controlado pelo Estado, ainda que tais relações pedagógicas tenham permanecido mesmo nestes estabelecimentos até pelo menos a década de 1840 (MARTINS, 2008, p. 145 e 146). Nas relações artesanais reguladas pelas corporações, e em especial na música, o mestre organizava e detinha o monopólio de todo o processo pedagógico e suas etapas, dominava os mistérios, os saberes do ofício, e os transmitia oralmente. Neste modelo educacional não haveria a intenção de disseminar tais segredos, mas de mantê-los sob guarda de um determinado grupo. Cada mestre tinha um modo particular de ensinar e a metodologia era flexível, construída de acordo com cada discípulo (ABREU, 2023, p. 7 e 8; SANTOS, 2011, p. 5 e 16).

O modelo artesanal implicava numa intensa convivência entre mestre e aprendiz, e isso ocorria tanto em “instituições oficiais de amparo a órfãos e necessitados” como de forma particular, fosse em famílias de músicos ou com tutores, onde o novato era incluído no “ambiente do mestre” (SANTOS, 2011, p. 32). Alunos com idades variadas, diferentes maturidades, habilidades ou técnicas musicais conviviam, pois os mesmos assuntos eram tratados simultaneamente em níveis de compreensão que variavam para cada um. Os aprendizes inclusive ensinavam uns aos outros, “na busca comum pela arte do mestre” (SANTOS, 2011, p. 31).

No ensino artesanal, a linguagem entre mestre e aprendiz era “aprender fazendo”, de modo compartilhado (SANTOS, 2011, p. 25). A formação dos aprendizes era realizada em etapas, de forma “imprevisível” e “individualizada”, e estas etapas “se confundiam com a trajetória de vida” do músico, com os fatos pessoais de sua existência. A relação entre mestre e aprendiz também significava “convivência pessoal e a transmissão de um legado”. A trajetória de cada músico era diferente e irrepetível, pois o cerne do ensino era justamente não ser metódico ou sistemático (SANTOS, 2011, p. 53).

Mas as ideias liberais de Adam Smith chegariam no Brasil, e os negociantes estavam interessados em ter o domínio sobre o comércio e o crédito. Logo, seria favorável a eles que os indivíduos tivessem autonomia para vender sua força de trabalho e que os produtos fossem comercializados de acordo com a livre demanda, visando o lucro (MARTINS, 2008). Esta mudança atingiu a classe musical sobretudo pela desmobilização da Irmandade de Santa Cecília como entidade organizacional do exercício da profissão e do ensino do ofício.

Somando-se a isso, neste período de retomada do poder imperial e de condução política dos conservadores, ou *squaremas*, os esforços para conter os tumultos e conflitos ocorridos durante o período Regencial por meio da força seriam paulatinamente orientados no sentido preventivo, a partir de uma educação moralizante, civilizatória, centralizadora e disciplinadora. Os ideais de cidadania e direito, baseados no conceito de igualdade trazido pela Revolução Francesa, que levaram a uma reforma educacional de fundo político, culminando no “controle total de todas as funções da sociedade, através da uniformização e do monitoramento de sua produção”, foram adaptados no Brasil (SANTOS, 2011, p. 54 e 55).

Havia no país a necessidade de controle estatal sobre educação em geral, e isso pode ser observado na tentativa dos dirigentes de estabelecer a escola como ambiente adequado para a educação, em detrimento do espaço doméstico, a fim de regular, administrar, e controlar o processo. Além disso, objetivava-se “derramar as luzes” sobre a população. A construção da própria *Nação* e da concepção do que seriam os *brasileiros*, exigia que se definissem quem seriam os professores, que metodologias utilizariam, que saberes lecionariam, com que materiais, e para quem. Principalmente, os seus agentes deveriam ter conduta ilibada, e serem propagadores da moralidade e disciplina que os dirigentes e a alta sociedade necessitavam para que mantivessem seus domínios e que preservassem a hierarquia social tal qual estava (GONDRA; SCHUELER, 2008; MATTOS, 1967, VILLELA, 2000; MARTINEZ, 1997).

Também era necessário ter controle sobre a educação profissional, e esta exigência se daria igualmente para o ensino de música. A “instituição mestre/ aprendiz” seria “demasiadamente privada, incontrolável, desigual, e sem o suporte governamental” (SANTOS, 2011, p. 55). Não seria possível, nesta nova realidade, empreender projetos pedagógicos bem sucedidos de forma individualizada e apartada do Estado. O conhecimento deveria de certa forma ser generalizado, baseado em processos coletivos. Os conteúdos precisariam ser sistematizados, as aulas deveriam ser “mediadas por materiais didáticos, sob regulação curricular e pedagógica supra individual, isto é, institucional” (ABREU, 2023, p. 8). Neste novo momento, era urgente a fundação de uma instituição que respondesse às novas exigências, cujas atividades formais pudessem ser reportadas à classe dirigente, e isto seria concretizado com o Conservatório de Música.

Para além de uma demanda política, externa ao desenvolvimento do ofício musical, havia questões de ordem interna para a criação da instituição. O ensino de “solfa” e canto

gregoriano (MATTOS, 1996, p. 32) para os órfãos seminaristas de São Joaquim²⁶, que de acordo com Balthazar Lisboa, citado por Escragnolle Doria, “eram preferidos nas contínuas festas religiosas cariocas para mestres de cerimônias, coristas e cantores remunerados” (DORIA, 1997, p. 19), podendo atuar inclusive como mestres de capela (MATTOS, 1996, p. 32), foi interrompido em 1818, e retornou de forma claudicante após tentativa de reforma do ministro do Império José Lino Coutinho em 1831, sendo definitivamente extinto em 1837 com a criação do Colégio de Pedro II (DORIA, 1997, p. 22 e 23).

Os grandes mestres na década de 1820, Marcos Portugal, Padre José Mauricio Nunes Garcia e Candido Ignacio da Silva haviam falecido, os dois primeiros em 1830, e o último em 1838 (SIQUEIRA, 1972, p. 5). Os discípulos de Padre José Mauricio Nunes Garcia, bem como os músicos brasileiros em geral, além de empobrecidos pela falta de financiamento e postos de trabalho, estavam envelhecendo, e não vinham mais profissionais de Minas Gerais, como o caso do professor do Padre José Mauricio, Salvador José. Os brasileiros que restaram no ofício sofriam a concorrência com os imigrantes europeus, desde sua massiva chegada a partir de 1814, conforme denunciava Joaquim Manoel de Macedo:

Professores nacionais iam pouco a pouco desaparecendo, Minas, a Itália do Brasil, não mandava mais como outrora às margens do Janeiro esses artistas criados em suas montanhas [...] os discípulos do grande José Mauricio não poderiam ser eternos, e a deixa harmoniosa do passado deveria bem cedo ficar depositada somente nas mãos dos professores que chegavam da Europa: a arte ia pois desfalecer entre nós. Os artistas, tomados pelo cansaço, por doenças e pela velhice, não teriam como trabalhar, e sustentar sua família: “A indigência e a miséria arreganhava de longe as garras!” (O GUANABARA, 1850, p. 167)

²⁶ Esta instituição, criada como Colégio de São Pedro em 1739 por Frei Antonio de Guadalupe abrigava órfãos, principalmente de pais pobres que não tinham quem os criassem, e os instrua em doutrina, primeiras letras, latim, música e instrumentos. Ao serem transferidos em 1766 para construção edificada em terreno doado no Valongo, onde também havia uma capela de São Joaquim, a instituição passou a ser denominada Seminário de São Joaquim (DORIA, 1997, p. 17-19). É possível que o Padre José Mauricio Nunes Garcia, além da formação com o músico Salvador José, tenha sido corista do Seminário de São Joaquim, mas sua admissão pode ter sido impedida pelo fato de ser mestiço (MATTOS, 1996, p.32; p. 215). Enquanto alunos, os meninos seminaristas faziam parte do coro da Catedral e Sé, formando os naipes de sopranos e contraltos, ao passo que os tenores e baixos eram complementados por vozes adultas (MATTOS, 1996, p. 32). Segundo Cleofe de Mattos, o Padre José Mauricio, já como mestre de capela e regente da Sé, iria reger um coro integrado pelos alunos do Seminário nos naipes agudos, na cerimônia com um *Te Deum* em ação de graças pela viagem bem-sucedida da família real para o Brasil, em 1808 (MATTOS, 1996, p.63). A esta cerimônia seguiu-se a participação dos meninos na Semana Santa, a convite de D. João VI, celebrada na capela dos padres carmelitas (MATTOS, 1996, p. 66). Com a chegada de cantores *castrati* ao Brasil, vindos da Capela Real de Lisboa, as vozes infantis do Seminário de São Joaquim foram sendo substituídas, e sua atuação acabou sendo interrompida (CARDOSO, 2005, p. 58). Segundo Cleofe de Mattos, a sua última aparição teria sido a Semana Santa de 1809 (MATTOS, 1996, p. 76). Os *castrati* executavam principalmente os solos, segundo Ayres de Andrade, sendo os naipes agudos formados também por cantores falsetistas, isto é, “cantores que se especializavam, por meio de estudos adequados, na prática do falsete” (ANDRADE, 1967, v. I, p. 58).

Restaria o ensino gratuito em uma escola de música vocal e instrumental “de sopro” promovido por Januário da Silva Arvellos, “mestre e compositor da música” no Corpo de Permanentes, autorizada pelo seu comandante, Luis Alves de Lima, o futuro Duque de Caxias a partir de 1839, para alunos que não tivessem “meios pecuniários” (CARDOSO, 2005, p. 102; BINDER, 2006, p. 74). Segundo Ayres de Andrade, dessa aula teria vindo “uma grande parte dos melhores músicos e solistas que existem na capital e nas províncias” (ANDRADE, 1967, v. I, p. 272). Apesar do ensino fornecido por Januario da Silva Arvellos, muitos professores, depauperados pela crise financeira do Período Regencial, não tinham meios para, por conta própria, levar adiante o ensino musical artesanal. Com isto, não havia muitas perspectivas de continuidade da formação de músicos “nacionais”, no Rio de Janeiro. Seria necessário pedir ajuda ao governo.

Algumas tentativas foram realizadas, se iniciando pouco tempo depois de Francisco Manoel se tornar o diretor da Sociedade Beneficência Musical. A primeira delas se deu em 30 de julho de 1834, quando alguns membros desta associação enviaram uma solicitação à câmara para a instalação de uma cadeira de Música na Academia de Belas Artes. A fim de convencer a classe dirigente, eles advogavam em favor das vantagens da música para os “bons costumes”, e para o “bom gosto”, aos moldes dos “países cultos”, e de sua utilidade “para adoçar os costumes públicos, modificar as paixões formidáveis, e formar pelos seus afetos, o influxo moral dos corações patrióticos” (JORNAL DO COMMERCIO, 20 de agosto de 1834, ed. 184, p. 3). Eram palavras muito bem colocadas para aqueles que ansiavam por “adoçar os costumes”, controlar as “paixões”, moralizar o povo e fazê-lo honrar sua pátria, evitando assim novos conflitos e insurreições e retomando o desenvolvimento da nação. A assembleia legislativa deliberou positivamente, não obstante a cadeira não foi criada. Apenas sete anos mais tarde, quando os *squaremas* já estavam no poder, e um mês antes da coroação de D. Pedro II, novo pedido seria realizado. Francisco Manoel da Silva seria o principal mentor, e não se desejava mais a criação de uma cadeira, e sim de uma instituição, um conservatório.

O pedido de criação foi redigido e assinado por um grupo de sete músicos, que deram entrada na câmara dos deputados em 23 de junho de 1841 (SILVA, 2007, p. 38; ANDRADE, 1967, v. I, p. 247). Eram eles Fortunato Mazziotti, José Joaquim dos Reis, João Bartholomeu Klier, Firmino Rodrigues da Silva, Francisco Manoel da Silva, Padre Manoel Alves Carneiro e Francisco da Motta, estes três últimos discípulos do Padre José Mauricio, e futuros diretor, tesoureiro e secretário do Conservatório (SILVA, 2007, p. 40-48; ANDRADE, 1967, v. I, p. 247).

Com a aprovação do decreto n. 238 de 27 de novembro de 1841 se concediam oficialmente à Sociedade de Música a extração de dezesseis loterias ao longo de oito anos, cujo produto seria empregado em apólices da dívida pública, e os seus rendimentos custeariam a manutenção da instituição. As *Bases com que a Sociedade Musical pretende estabelecer um conservatório de Música nesta corte* determinavam no primeiro artigo que o objetivo seria “atrair as pessoas de um e outro sexo nas quais se conheça disposição e talento, a fim de as instruir e formar artistas abalizados que possam satisfazer às exigências do culto, às necessidades do teatro, e aos encantos da cena italiana” (JORNAL DO COMMERCIO, 29 e 30 de junho de 1841, ed. 164, p. 2, grifos meus). Ou seja, o intuito seria prover de cantores, instrumentistas, diretores e compositores profissionais para os dois principais espaços de atuação musical daquele período, o teatro lírico e a igreja, fosse na Capela Imperial ou ligada às cerimônias e festas promovidas pelas irmandades e confrarias.

O artigo 2º estabelecia que haveria seis “mestres ou lentes”: “um de princípios de música, um de canto, um de instrumento de corda, um de instrumento de sopro, um de contraponto”, e já se previa desde então o ensino feminino. Um professor iria “lecionar em qualquer lugar ou estabelecimento público àquelas jovens que quiserem se dedicar à musica, uma vez que possam preencher o fim do conservatório”. Estes professores poderiam ser brasileiros ou estrangeiros, “escolhidos dentre os mais hábeis artistas”, inclusive havendo a possibilidade de serem contratados na Europa (art. 3º). Alguns alunos “de reconhecido talento que se queiram dedicar à arte”, seriam auxiliados financeiramente pela Sociedade, além dos “que mais se distinguem” teriam a chance de viajar para se aperfeiçoar (art. 4º). A Sociedade prestaria contas ao governo anualmente sobre o estado “progressivo e financeiro” da instituição (art 5º), e um estatuto seria “imediatamente organizado” (JORNAL DO COMMERCIO, 29 e 30 de junho de 1841, ed. 164, p. 2, grifos meus). Dias antes da publicação das bases, um decreto datado de 26 de junho nomeava Francisco Manoel da Silva como “mestre compositor da imperial câmara de S. M. I” (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 12 de julho de 1841, ed. 151, p. 1).

O pedido da Sociedade Beneficência Musical para a criação de uma instituição de ensino profissional não era algo surpreendente no período. As sociedades de auxílio mútuo, além de dar assistência aos seus associados, poderiam promover diversas ações, dentre elas as filantrópicas e beneficentes, mas também as pedagógicas e culturais, como seria o caso do Conservatório (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 68). O aprendizado de ofícios vinha se somando ao ensino de primeiras letras para formar trabalhadores capacitados e disciplinados

que atuassem nas manufaturas, e tinha como alvo crianças e jovens pobres (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 107 e 108). As sociedades mutualistas se tornariam as principais promotoras deste ensino, que buscavam com a assistência social e a filantropia também controlar e disciplinar a população desordeira, tornando os indivíduos “úteis a si e a sua pátria” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 108; MARTINEZ, 1997, p. 10).

Geralmente, os sócios sustentavam estas instituições com doações. Muitas vezes eles contribuía com sua própria força de trabalho, atuando como professores, como foi o caso, por exemplo, da Sociedade Propagadora das Belas Artes com o Liceu de Artes e Ofícios (CUNHA, 2000, p. 123). No entanto, contava-se com diversas formas de subvenção do Estado (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 78), que julgava estas iniciativas interessantes pela ligação que se fazia da desordem com a pobreza e a indigência. Dentro do universo da pobreza, um especial segmento para onde se direcionaram atos assistenciais e caritativos foi a infância. O abandono de crianças era considerado com preocupação, pelo “desenraizamento que poderia tornar essa população, no futuro, incontrolável e imprevisível”, provocando em consequência “sérios abalos” à sociedade (OLIVEIRA, 1995, p. 277). Favorecendo o aprendizado de ofícios mecânicos para crianças e jovens pobres, “desvalidos”, órfãos e indigentes, os dirigentes estariam dando a chance de se tornarem “cidadãos úteis e pacíficos indivíduos” (MATTOS, 1987, p. 264).

Alguns exemplos foram os colégios da Imperial Sociedade Amante da Instrução, no Liceu de Artes e Ofícios, criado pela Sociedade Propagadora de Belas Artes em 1858, o Asilo dos Meninos Desvalidos em 1875, e a Academia de Belas Artes, criada em 1820, dentre outras. Esta última visava substituir o ensino de ofícios por uma escola gratuita, sem que se precisasse pagar ao mestre com dinheiro ou trabalho, ainda que as relações de mestrança tenham permanecido no interior da instituição (MARTINS, 2008, p. 96 e 97). Além do público alvo, dos objetivos políticos e sociais em comum e terem sido geradas pela iniciativa de sociedades particulares com auxílios diversos do governo, todas estas instituições tiveram em alguma medida sua existência ligada ao Conservatório de Música, como se verá posteriormente.

Não se pode esquecer das subvenções do governo dadas a escolas de instrução primária de iniciativa particular, para que oferecessem vagas gratuitas a meninos e meninas pobres, complementando a oferta desta modalidade de instrução em regiões onde as escolas públicas ainda não haviam sido criadas ou não eram suficientes para suprir a demanda (PASCHÉ, 2014, p. 246). No caso da Sociedade Beneficência Musical, como os sócios estavam se restabelecendo e já tinham a arrecadação comprometida com auxílios diversos, seria muito difícil ter excedente

para sustentar uma instituição pedagógica. A doação da força de trabalho ocorreria, sobretudo no caso dos cargos administrativos. O seu estabelecimento dependeria do auxílio governamental, bem como de sua autorização, regulamentação e fiscalização para funcionar, via Ministério do Império, assim como ocorria na Instrução Básica.

Em relação ao público a ser atingido pelo ensino no Conservatório, não haveria diferenças ao proposto pelas demais associações. Vários indícios mostram a preocupação dos seus fundadores em abrir ao jovem pobre uma oportunidade profissional. Antonio Augusto menciona, a partir da análise de um relatório do diretor do Conservatório para o Ministério dos Negócios do Império de 1871, que “era evidente o destaque dado por seus administradores ao fato do Conservatório munir as mulheres e homens pobres com a possibilidade de manterem-se ‘com decência na sociedade, através do exercício da música como executantes ou como professores’” (AUGUSTO, 2008, p. 76).

O direcionamento do preparo profissional do Conservatório para pessoas pobres não era algo apenas relacionado ao contexto das propostas educacionais oferecidas por sociedades mutualistas no período, embora este fato seja bastante relevante. O ofício de músico, assim como os demais ofícios, vinha sendo considerado no Brasil, com base em ideais da Antiguidade grega, passando pelo cristianismo medieval, como destinado aos escravizados, servos, e indivíduos empobrecidos. Como preveniria Aristóteles, a execução musical seria para a nobreza apenas uma etapa do aprendizado para a fruição, ficando o trabalho manual, o esforço, a “excessiva fadiga” para os servos (FUBINI, 2005, p. 78). Além de serem majoritariamente pertencentes às classes pobres, os músicos executantes eram inclusive negros escravizados e mestiços livres²⁷.

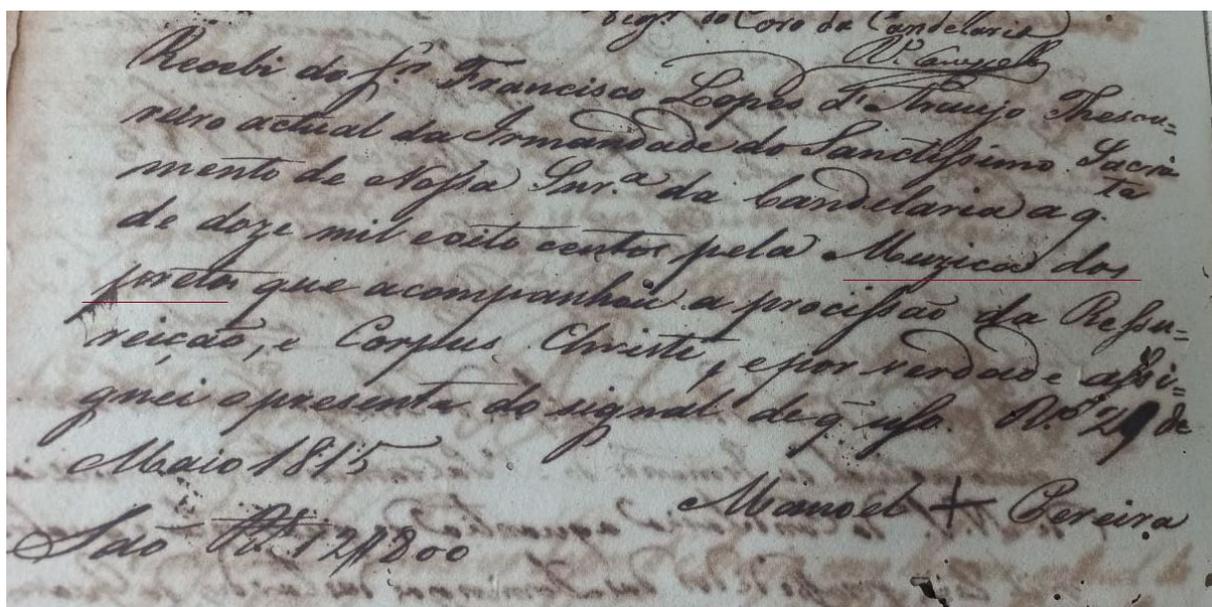
Há indícios de que escravizados ou mestiços livres eram musicalmente instruídos pelos jesuítas na Fazenda de Santa Cruz (CARDOSO, 2006, p. 65). Segundo André Cardoso, os músicos profissionais durante o período colonial eram mestiços livres e poderiam atuar também na arquitetura e nas artes plásticas (CARDOSO, 2008, p. 40). De acordo com Leticia Squeff, os artistas coloniais costumavam ser escravizados, forros, mestiços ou brancos pobres, e sua atividade não tinha prestígio social nem os fazia enriquecer (SQUEFF, 2004, p. 143). Para os

²⁷ Foi observado por Monica Martins que alguns ofícios eram mais desempenhados por homens livres e outros por escravizados, e não parecia haver uma competição, mas uma complementação de atividades naqueles exercidos por ambos (MARTINS, 2008, p. 53). Em algumas corporações, apenas livres poderiam chegar à posição de mestre (MARTINS, 2008, p. 48). No caso da música, possivelmente livres e escravizados tinham funções complementares, e mestiços livres foram mestres, como Salvador José e Padre José Mauricio Nunes Garcia. As relações entre indivíduos de diferentes condições jurídicas e etnias nas corporações musicais durante o Brasil colonial demandam investigações mais aprofundadas.

mestiços, atuar com música poderia ser uma forma de mudar de posição na hierarquia social. No entanto, para os mecenas, Estado e Igreja, os músicos eram apenas “artesãos habilidosos” (LEEUVEN, 2014, p. 66).

Localizei um recibo de pagamento realizado em maio de 1815 a Manoel Pereira pelo tesoureiro da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora da Candelária²⁸, no valor de doze mil e oitocentos réis (12\$800 rs) pela “música dos pretos que acompanhou a procissão da Ressurreição e *Corpus Christi*”. Pode-se perceber, assim, que músicos escravizados podiam inclusive tocar acompanhando procissões religiosas, algo que foi muitas vezes realizado por músicos profissionais contratados.

Figura 19. “Música dos pretos” na procissão da Ressurreição e *Corpus Christi* da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária



Fonte: IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DE NOSSA SENHORA DA CANDELÁRIA, RJ (Acervo).

Em notícia publicada no início da década de 1850, identifiquei mais uma participação de escravizados em festividades religiosas. Na festa do Divino, “realizada na capela de Nossa Senhora do Rosário” que, segundo a notícia, não era feita desde 1847, aconteceram “leilões, missas cantadas, teatros, balões, mascaradas e bailes”. O autor do texto comentava que “os primeiros dias foram a cantochão, porque a música só veio nos últimos dias”. E o festeiro teria

²⁸ De acordo com Aline Machado dos Santos, a Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora da Candelária seria “uma das mais imponentes associações leigas que se mantêm até hoje como participantes da vida urbana carioca”. Ela teria sido fundada entre 1600 e 1640 (SANTOS, 2020, p. 38)

escolhido uma música “de escravos”. Percebe-se no comentário que a qualidade da execução teria sido boa, mas ela foi julgada de forma negativa: “Ignoro os motivos que o levaram a assim proceder; mas sejam eles quais forem, nunca serei de voto que uma música de escravos, **embora boa como a que veio**, seja própria para o templo”. A missa teria sido de autoria do Padre José Mauricio Nunes Garcia. E completava o articulista sobre a sua execução: “Se fôssemos ouvir tocar uma marcha ou *ouverture*, diríamos que tínhamos gostado; mas as belas harmonias do nosso maestro, estropiadas por péssimas vozes, saídas de fisionomias africanas, estão abaixo de qualquer crítica possível” (CORREIO MERCANTIL, 1 de agosto de 1852, ed. 213, p. 2, itálico meu).

Os seminaristas de São Joaquim, mencionados acima, eram preferencialmente²⁹ meninos órfãos e desvalidos, mas parecia haver a condição de serem “cristãos velhos” e “brancos de geração e de nenhuma sorte mulatos” (MOREIRA DE AZEVEDO apud MATTOS, 1996, p. 214). O curso de música no Corpo de Permanentes seria destinado a alunos empobrecidos (BINDER, 2006, p. 74). O próprio Padre José Mauricio Nunes Garcia, que pode não ter sido admitido no Seminário de São Joaquim justamente por ser mestiço, é referido por Cleofe de Mattos como o “pobre que nascera músico” (MATTOS, 1996, p. 32). Seu mestre, Salvador José de Almeida e Faria, conhecido como “o pardo”, era um músico mineiro e conhecido da família de José Mauricio (MATTOS, 1996, p. 31).

Uma outra característica do ensino profissional do Conservatório que teria similaridades a iniciativas no mesmo período seria a sua oferta ao público feminino. Havia oportunidades para o aprendizado que poderia ser usado para a subsistência nas escolas da Imperial Sociedade Amante da Instrução, além de um claro objetivo de preparar as jovens e dotá-las para o casamento. Declarava-se no *Almanak Laemmert* de 1856 (p. 386): “Em 1853 casaram-se duas órfãs com o dote, cerca de 1:500\$, e tal foi o exame apurado que a Sociedade fez sobre o caráter e moralidade dos noivos, que hoje vivem felizes”. Havia aulas de música no Imperial Instituto de Cegos para meninas, preparando-as para serem professoras de música, como falado no item 2.6.4 do capítulo 2 desta tese. As aulas para o sexo feminino passaram a ocorrer em 1881 no Liceu de Artes e Ofícios (OLIVEIRA, 2019). Na instrução primária, as meninas aprendiam bordado e poderiam se tornar professoras adjuntas (BRASIL, 1854). A Escola Normal, cujas

²⁹ Segundo Cleofe de Mattos, Karl Lorenz e Ariclê Vechia, no século XVIII havia três classes de alunos, pensionistas, meio pensionistas e os pobres gratuitos (LORENZ; VECHIA, 2003, p. 4; MATTOS, 1996, p. 214). Haveria diferenças de tratamento para cada um destes grupos. Além disso, segundo Lorenz e Vechia, os alunos pobres pagariam “tanto ou mais do que os outros, quer pelo seu trabalho ou pela caridade pública” (LORENZ; VECHIA, 2003, p. 4).

tentativas de estabelecimento se deram desde 1835, teve seu desenvolvimento mais consolidado a partir de 1881 (VILLELA, 2000).

Já no meio musical, especificamente, a iniciativa de ensino feminino exatamente anterior teria sido a Sociedade Filarmônica, para além das aulas que ocorriam em ambiente doméstico com professores e professoras particulares. Como falado, mesmo que esta sociedade contasse substancialmente com a participação das mulheres, aquele era um ambiente de prática diletante, com finalidade de entretenimento e instrução. Grande parte das senhoras que lá se destacaram faziam parte da *boa sociedade*³⁰. Elas eram exemplos de que as diferenças entre músicos profissionais e amadores não era a qualidade da execução, nem a proficiência do executante, nem o ambiente frequentado - naquele caso, havia *amadores e professores* executando peças em conjunto -, nem a consideração do público sobre suas performances. A diferença se dava simplesmente na necessidade ou não de se viver da música.

Nos anos 1830, a participação profissional feminina se deu pela atuação das professoras de música imigrantes, até a chegada da Companhia Lírica Italiana em 1844, que trouxe cantoras para a atividade operística em restabelecimento. Mas isto não significa dizer que anteriormente não houvesse ensino e atuação musical profissional de mulheres brasileiras, inclusive no período colonial. Segundo Alexandra van Leeuwen, mulheres negras e mestiças descendentes de escravizadas libertas tiveram um importante destaque como cantoras no teatro lírico durante o final do século XVIII e início do XIX, especificamente na Ópera Nova e no Teatro de Manuel Luís, juntamente a outros descendentes de negros (LEEUVEN, 2014, p. 1 e 2). Este ofício, por não trazer boa reputação, e pelo julgamento de que envolvia “mulheres públicas”, não contava com a participação das brancas, principalmente pertencentes à elite (LEEUVEN, 2009, p. 65; LEEUVEN, 2014, p. 3). Apesar da questão moral, contraditoriamente esta atuação seria um meio de ascensão social, pois mulheres que em geral eram ignoradas e anuladas socialmente, passavam a ter visibilidade, a ser notadas, aceitas e “reconhecidas nos locais públicos que frequentavam” (SANTOS, 2004, p. 345 apud LEEUVEN, 2009, p. 66).

³⁰ As enteadas de Francisco Manoel da Silva tinham grande destaque, e não faziam parte da elite. Mesmo assim, elas estavam ligadas a um músico de grande prestígio e fundamental para o funcionamento da organização, além de serem filhas de um militar de razoável patente.

Dentre as cantoras³¹, a que mais se destacava e a mais conhecida até hoje pelos pesquisadores era Joaquina Maria da Conceição da Lapa, a “Lapinha”³² (CARDOSO, 2006, p. 79). O Padre José Mauricio Nunes Garcia teria inclusive escrito peças profanas para ela, podendo-se encontrar documentos com dedicatória à cantora (LEEUWEN, 2009, p. 83). Lapinha chegou a fazer carreira em Lisboa (CRUVINEL, 2018, p. 178). Eram recorrentes menções a Francisca e Maria Candida na Ópera Nova, mas muito pouco se sabe sobre elas (LEEUWEN, 2014, p. 4). A cessação dos espetáculos líricos eclipsou esta atividade feminina de mestiças brasileiras.

As mulheres no Brasil colônia também participavam de “confrarias ou emprestavam seus serviços como copistas”, precisando para isso de conhecimento teórico musical aprofundado (SANTOS, 2004 apud LEEUWEN, 2009, p. 64). Inclusive as negras escravizadas puderam adquirir visibilidade e ascensão social, tendo atuado com música na Quinta da Boa Vista, no Paço da Cidade, na Real Fazenda de Santa Cruz. Elas poderiam ser “alugadas para particulares” para saraus, onde participavam juntamente com cantores castrados (LEEUWEN, 2009, p. 82; LEEUWEN, 2014, p. 70). A atividade destas cantoras é considerada como exemplos de resistência por Alexandra Leeuwen, pela inserção produtiva e de visibilidade em uma sociedade patriarcal e escravista, como parte da “construção de suas personalidades” (LEEUWEN, 2014, p. 97). Não há registros de como estas mulheres teriam sido ensinadas, se também se daria o ensino não formal de mestre e aprendiz, ou em modalidades informais (LIBÂNEO, 2010; FRANÇA, 2021).

Apesar da divulgação das Bases para o Conservatório em 1841, as loterias não eram extraídas. Denúncias à grande demora eram publicadas na imprensa, como no periódico *O Brasil: Vestra res agitur*. O articulista atribuía o problema à falta de atenção do governo à música, a despeito da “aptidão dos brasileiros” e das vantagens que ela traria para “afetar os corações humanos” por sua “influência civilizadora” e por ser “útil e moral”. O autor do texto enfatizava que a instituição propiciaria uma oportunidade para o povo, uma vez que só “pessoas abastadas que podem pagar mestres” teriam acesso ao ensino. A notícia traria a exata comparação do Conservatório a uma “indústria, e assim produzindo todas as vantagens de outra

³¹ Leeuwen (2009) cita muitos nomes de cantoras provavelmente mestiças, mas não conseguiu ter muitas informações sobre elas para além das menções as suas participações nas óperas. Seriam elas: Luisa, Paula, Francisca de Paula, Genoveva, Igenes, Maria Candida, Maria Jacintha, Francisca de Assis, Rita Feliciano, Francisca (LEEUWEN, 2009, p. 75-79).

³² Para saber mais sobre Joaquina Maria da Lapa, ver PACHECO (2006), LEEUWEN (2009), LEEUWEN (2014) e BITTENCOURT-SAMPAIO (2010).

qualquer”, que poderia trazer um meio de trabalho honrado para os pobres, ao mesmo tempo “civilizando por via do trabalho” (O BRASIL, 8 de julho de 1841, n. 148, v. II, p. 4).

Finalmente, o autor mostrava preocupação com a extinção de uma geração de músicos brasileiros:

De então para cá, poucos ou quase nenhuns têm sido os adeptos, o culto da divindade não tem obtido novos sacerdotes [...]. Se ainda há artistas em nossas orquestras, é pela emigração dos estrangeiros, e se não for criado quanto antes um conservatório de música, em breve ficaremos reduzidos ao estado deplorável de não termos um só artista nacional (O BRASIL, 8 de julho de 1841, n. 148, v. II, p. 4).

Um texto no *Jornal do Commercio* em 1846 trazia os mesmos elementos daquele noticiado cinco anos atrás. Considerava-se a destinação de loterias para a criação do Conservatório “muito útil”, pois “com esse estabelecimento uma carreira honrosa se abriu para muitos filhos do país, cujas circunstâncias não permitiam seguir uma arte liberal por lhes falecerem os meios necessários” (JORNAL DO COMMERCIO, 14 de outubro de 1846, ed. 285, p.1). Mencionava-se o “gosto e inclinação” dos brasileiros para a música, e os “grandes serviços” prestados pela instituição no sentido de estimular as artes e “tornar alguns cidadãos úteis”. O autor reforçava a liderança de Francisco Manoel da Silva e denunciava a dificuldade na extração das loterias: “Dezenas de loterias correm todos os anos para diferentes objetos; só as concedidas para o mencionado fim não tem podido achar uma abert[ura] para serem extraídas. Lá se vão alguns anos, e uma só ainda não se vendeu” (JORNAL DO COMMERCIO, 14 de outubro de 1846, ed. 285, p. 1).

Em 1847 publicava-se o decreto 496 de janeiro de 1847, onde se estabeleciam novas *Bases* para o Conservatório. As finalidades do ensino foram reforçadas no artigo 1º: “terá por fim não só instruir na arte de música as pessoas de ambos os sexos que a ela quiserem dedicar-se, mas também formar artistas que possam satisfazer às exigências do culto e do teatro”. No Art. 2º, as disciplinas vêm enumeradas, e no Art. 3º, dizia-se que a fundação só seria definitiva após o estabelecimento de todas elas, podendo outras serem criadas, caso houvesse necessidade. Eram elas “rudimentos, preparatórios e solfejos, canto para o sexo masculino, rudimentos e canto para o sexo feminino, instrumentos de corda, instrumentos de sopro, harmonia e composição”. O Art. 4º confirmava o pagamento das despesas da instituição com o lucro do produto das loterias, por meio do emprego em “apólices da dívida pública” (LAEMMERT, 1848, Suplemento, p. 11-14).

O artigo 5º vinculava a criação da disciplina “rudimentos, preparatórios e solfejos” para o sexo masculino à extração da primeira loteria, que seria lecionada cumulativamente com canto pelo mesmo professor. A extração da segunda loteria seria destinada a nomeação de professor para a criação da “cadeira de rudimentos e canto para o sexo feminino”. E conforme as apólices fossem rendendo, as demais cadeiras seriam estabelecidas. No Art. 6º falava-se que estes dois primeiros professores seriam nomeados pelo ministro e secretário de estado dos negócios do império, a partir de proposta da Sociedade de Música. Os demais professores seriam nomeados da mesma maneira, porém a partir de “oposição e concurso”. Os vencimentos dos professores, de acordo com o Art. 7º seriam definidos pelo ministro e secretário do império, novamente a partir da sugestão da Sociedade de Música (LAEMMERT, 1848, Suplemento, p. 11-14).

O Art. 8º previa que o uso dos rendimentos das apólices também fosse aplicado na compra de um edifício para alocar a instituição, depois que todas as cadeiras estivessem criadas. Os próximos artigos tratariam das funções administrativas do Conservatório, que compreendiam um diretor, um tesoureiro e um secretário, a serem “nomeados pelo governo dentre os membros da Sociedade de Música”. Os estatutos, que deveriam ser organizados após o início do exercício dos dois primeiros professores, determinaria a “administração de suas rendas, política das aulas, método de ensino, admissão dos alunos, e modo de proceder aos exames destes, bem como à oposição e concurso para o provimento das cadeiras”, e seria submetido à aprovação do governo imperial (LAEMMERT, 1848, Suplemento, p. 11-14). Pode-se perceber, a partir das *Bases*, que se buscava estabelecer uma instituição com diferentes disciplinas, cada uma com um professor específico, saberes determinados, exames, administração e funcionamento regulados pelo Estado, demonstrando intenções de um ensino formalizado, com características diferenciadas das relações entre mestres e aprendizes nas corporações. Além disso, embora não fosse uma instituição pública, diretamente financiada pelo governo, as regras de funcionamento em todos os âmbitos, da definição da arrecadação, da nomeação de professores, do estabelecimento das cadeiras, tudo iria requerer aprovação do governo e precisava ser remetido anualmente pelo diretor ao Ministro de Estado dos Negócios do Império, e por este último ao Imperador.

A 1ª loteria seria extraída no dia 11 de setembro de 1847 (JORNAL DO COMMERCIO, 5 de setembro de 1847, ed. 246, p. 4), e foi necessário ainda reformar uma sala do andar térreo do Museu Nacional para alocar as primeiras aulas, o que também foi um auxílio prestado pelo Estado. Somente em agosto de 1848 o Conservatório abriria suas portas (ANDRADE, 1967, v. I, p. 257). Alguns músicos não ficaram esperando a iniciativa governamental. Durante este

período de espera, outras instituições iam surgindo. Entre elas estava o Conservatório de Dança e Música do Campo da Aclamação, n. 9, inaugurado em 1846 com o financiamento dos empresários Francisco York e De Vecchy, onde se ofereciam aulas de música e dança. Elas eram gratuitas aos meninos cujos pais não tivessem condições de financiar os estudos. Os empresários contrataram Lino José Nunes³³, antigo discípulo de José Maurício Nunes Garcia, para aulas de piano e canto (JORNAL DO COMMERCIO, 7 de julho de 1846, ed. 187, p. 4). Posteriormente, foram chamados o músico Francisco da Motta para dar aulas de “flauta, corne inglês, oboé, fagote e clarineta”, José Joaquim dos Reis para “a rabeça e violoncelo” (JORNAL DO COMMERCIO, 24 de julho de 1846, ed. 203, p. 4) e Alexandre Magallar para o ensino de “clarim de chaves, piston, oficleide, trompa e trombone” (JORNAL DO COMMERCIO, 29 de julho de 1846, ed. 208, p. 4). Chegou-se a construir um pavilhão, e em notícia sobre uma apresentação em homenagem ao aniversário do imperador, foi feita uma menção literal e jocosa ao Conservatório de Música, bem como aos professores do próprio curso, que eram membros da Sociedade Beneficência Musical:

Esses jovens, alguns deles **filhos de professores**, virá tempo em que digam: **Meus pais, com uma sociedade de tantos fundos, e [a]demais com loterias, ainda não criaram um conservatório no qual possam os pobres aprender a música, para por meio dela obterem a subsistência**, entretanto que os empresários do Tivoly, sem nenhum recurso, tendo (mil graças a Exm. Sr. ministro da justiça) somente o produto dos bailes mascarados, produto aliás incerto, nos ensinam, e até nos vestem gratuitamente, e nos impuseram a primeira nota de música que cantássemos fosse em louvor do nosso excelso monarca [...] (JORNAL DO COMMERCIO, 8 de dezembro de 1846, ed. 340, p. 2, grifos meus).

Outro estabelecimento de ensino digno de menção foi o Lyceo Musical, que funcionou na rua do Conde n. 13, no segundo andar. Ele era dirigido por Giochinno Giannini e Dionysio Vega, “mestres da companhia lírica italiana do teatro S. Pedro d’Alcântara”. As disciplinas princípios elementares de música, canto italiano e piano, harmonia e contraponto numérico eram pagas por mês, mas os alunos que não tivessem meios seriam ensinados gratuitamente, “uma vez que se mostrem aplicados, e estejam prontos de primeiras letras” (CORREIO MERCANTIL, 10 de janeiro de 1848, ed. 9, p. 4). É provável que tenha sido este o local onde Henrique Alves de Mesquita estudou, sob orientação de Giannini, antes de entrar no Conservatório em 1855 (SIQUEIRA, 1969 apud AUGUSTO, 2014, p. 78).

³³ Este músico, além de ex-aluno do padre mestre, havia cantado no coro da Capela Real, e em 1824 fora nomeado contrabaixista, tendo sido dispensado em abril 1831, junto aos seus companheiros da orquestra e do coro (ANDRADE, 1967, v. II, p. 209). Em 1821, ele dava aulas particulares de música com “acompanhamento de viola” (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 30 de junho de 1821, n. 27, p. 194).

A demora da regularização do funcionamento do Conservatório preocupava o seu diretor, Francisco Manoel da Silva, que continuava a empreender esforços para convencer os dirigentes da utilidade do empreendimento, assim como da importância do ensino musical em geral. O intelectual recorreu diversas vezes ao argumento de que a música, especificamente a europeia, seria uma importante ferramenta para a civilização e o progresso da nação. Esta crença, aliada à de que todos os indivíduos, se lhes fossem dadas oportunidades, poderiam fazer música, seria ainda mais ambiciosa do que a criação de uma instituição de ensino profissionalizante.

Um texto anônimo, provavelmente de sua autoria, ou com o qual certamente Francisco Manoel entrou em contato intitulado “Da música como instrumento de civilização”, foi publicado no Folhetim do periódico *O Novo Tempo*³⁴: *Folha Política e Literária*. Ele traria o que de mais fundamental regia os ideais deste intelectual. Primeiramente, afirmava-se que “de todas as Belas Artes a música é sem contradição a que mais direta e mais naturalmente conduz à civilização dos povos”, porque “é a que se adquire com mais facilidade, a que mais se adota a todas as condições, a todos os entendimentos”. O autor acreditava que a música, provavelmente referindo-se à europeia, poderia ser ensinada a indivíduos de todas as idades e classes sociais: “[a música] tem a particularidade de pertencer, ao mesmo tempo e em grau igual, ao rico e ao pobre, ao sábio e ao ignorante: tanto a podem aprender o menino de 8 anos como o homem já maduro na idade”. De fato, Francisco Manoel se preocupou em promover o ensino musical para a elite³⁵, assim como foi o idealizador e diretor da instituição de ensino profissionalizante, o Conservatório de Música, que atenderia primordialmente as classes pobres.

O autor entendia que todos os indivíduos poderiam fazer música, independentemente de do local onde vivessem, porque “a melodia é necessária ao homem; de alguma maneira nasce com ele”, e teria sido dada por Deus “para adoçar as amarguras da vida” (O NOVO TEMPO,

³⁴ De acordo com Juliana Drumond, o periódico *O Novo Tempo* “circulou no período de 16 de fevereiro de 1844 até 22 de fevereiro de 1845”; era “publicado às segundas e quintas”, chegando a ter 87 números. Ele foi publicado por uma tipografia na Rua D’Ajuda, nº 79 e foi vendido na loja de Francisco de Paula Brito e na do “Sr. Passos”. O periódico era de propriedade de Aureliano de Sousa e Oliveira Coutinho; contando com “José Maria da Silva Paranhos (futuro visconde do Rio Branco) e pelo ministro do gabinete, Manoel Alves Branco” como redatores (DRUMOND, 2017, p. 19; BIBLIOTECA DIGITAL LUSO-BRASILEIRA, c2002-2012).

³⁵ Além de autor do Compêndio para os alunos do Pedro II, e na dedicatória desta obra ter mostrado o entusiasmo por uma cadeira de música nesta instituição de ensino público secundário para meninos da *boa sociedade*, bem como sua participação fundamental na Sociedade Filarmônica, onde se dedicou à formação de alta qualidade das senhoras abastadas, Francisco Manoel também foi professor de “música, canto e piano” no Colégio da Estrella, dirigido por Maria Isabel do Valle Caldre e Fião (LAEMMERT, 1853, p. 348) e ofereceu aulas particulares de piano e canto, de 1853 (LAEMMERT, 1853, p. 383) a 1865, ano de sua morte (LAEMMERT, 1865, p. 481).

31 de outubro de 1844, ed. 68, p. 1). Mas ele demonstrava que nem todos os países europeus teriam criado institutos para fazerem “popular a encantadora arte da música”. Ao indagar os motivos, traria quase a mesma redação que seria usada por Francisco Manoel na dedicatória de seu *Compêndio* publicado para os alunos do Conservatório:

Qual o motivo de não praticarem o menor esforço para que chegasse às mais inferiores escalas da sociedade essa fruição pura e serena, que dá vigor ao operário em suas fadigas tarefas, minora as privações do pobre, expele o enfadamento do abastado, e aformoseia a existência de todo o gênero humano? (O NOVO TEMPO, 31 de outubro de 1844, ed. 68, p. 1).

O autor passava a exemplificar nações em que o povo fazia música amplamente, como na Alemanha, onde “achareis em cada freguesia uma escola de canto”, porque os mestres das escolas de primeiras letras seriam também os organistas das paróquias, bem como a música em ambiente doméstico. Ele também citaria na Itália os barqueiros de Veneza e os camponeses da Lombardia e da Toscana, dizendo que nestes locais a música de recreio estaria vulgarizada (O NOVO TEMPO, 31 de outubro de 1844, ed. 68, p. 1 e 2). Segundo o articulista, a vantagem destes locais não estaria apenas em sua geografia ou clima, pois “o canto é natural ao homem, a excelência da sua voz não depende da escala do termômetro”. A educação é que faria a diferença: “a verdade é que a educação concorre muito e muito mais”. Mais à frente, ele defenderia o mesmo: “deem-se os elementos, os estímulos para o estudo, e verão como sobressaem gênios onde quer que aparecem meios de ensino, favor ou proteção, e incentivos de louvores ou lucros” (O NOVO TEMPO, 31 de outubro de 1844, ed. 68, p. 2 e 3). Citando o talento musical dos brasileiros, o autor dizia que há poucos anos estava sendo desenvolvido, e nas famílias, “com assombro dos professores e enlevo de todos os concorrentes, cantam muitos mancebos, muitos da idade varonil, e muitas mimosas senhoras” (O NOVO TEMPO, 31 de outubro de 1844, ed. 68, p. 2).

Além de citar o ensino em Portugal na “Casa Pia” e no “Conservatório de Arte Dramática”³⁶, bem como o ensino nos seminários para o “canto próprio das solenidades religiosas”, o articulista advogava o ensino nas escolas públicas secundárias no Brasil: “que a música seja ensinada, ao menos nos ginásios e liceus de conta do estado, assim como é cultivada nos colégios particulares” (O NOVO TEMPO, 31 de outubro de 1844, ed. 68, p. 2). Finalmente, ele demonstrava que o governo e as “inteligências vigorosas” na França teriam se esforçado para que “se fizesse muito popular a arte, o exercício da música, consulte-se sobretudo a lei de

³⁶ Em 1836 o Conservatório de Música de Lisboa foi incorporado por decreto ao Conservatório Geral de Arte Dramática (BORGES, s.d.).

28 de junho de 1833, que prescreve essa instrução como obrigatória em todos os estabelecimentos de ensino público”. Com esta declaração, ficava explícita a sua intenção de ampliar o ensino de música para toda a população, não apenas pela sistematização de um conservatório, mas nas escolas de instrução pública. O autor conclui que “*com iguais meios de instrução alcançam-se vantagens iguais*. [...] O caso está em estabelecer e promover o ensino” (O NOVO TEMPO, 31 de outubro de 1844, ed. 68, p. 3, itálico do autor). Este ideal de educação igual para todos anteciparia em décadas o movimento ocorrido nos anos 1930 com o Canto Orfeônico³⁷.

Na dedicatória que Francisco Manoel da Silva fez para o *Compêndio de princípios elementares de música dedicado ao imperador composto para uso do Conservatório de Música*, que passou a ser vendido em agosto de 1848 (JORNAL DO COMMERCIO, 10 de agosto de 1848, ed. 221, p. 4), muitas ideias da publicação de 1844 novamente apareceriam. Ele associava a concordância do Imperador com criação do Conservatório à promoção do “progresso e melhoramento da Nação”. Francisco Manoel mencionava, tal qual o início da publicação no periódico *O Tempo*, que

a música, Senhor, dentre as belas artes é indubitavelmente uma das que mais direta, e naturalmente contribuem para a civilização dos povos. A melodia nasce de certo modo com o homem, é uma tendência inerente ao seu coração, adaptada a todas as condições da escala social, e que sobremaneira influi no bem-estar moral da humanidade (SILVAb, s/d, p. 2).

O músico exemplificava a criação de “Institutos e Conservatórios” na Europa com o intuito de “popularizar o seu estudo, uniformizando o seu ensino e facilitando-o a todas as classes da sociedade”, vulgarizando-o e o promovendo “por todos os meios”. Ele citaria a França e a Alemanha, dizendo que seu estudo era “obrigatório anexo ao magistério de instrução primária”. Para Francisco Manoel, o Conservatório seria, portanto, apenas o início, pois ele demonstrava o interesse de que o ensino musical fosse aliado à instrução primária, e

³⁷ O projeto de implantação do canto orfeônico em âmbito nacional, composto por um repertório laico de “hinos patrióticos e canções folclóricas” visava substituir o repertório religioso fortemente presente na educação, além de ter uma “ênfase na nacionalidade”, valorizar os “compositores nacionais” e principalmente, reforçar o “papel civilizador e democrático da presença da música na escola pública, comum a todos os estudantes”. O canto orfeônico estaria inserido dentro do movimento da Escola Nova, onde os sujeitos envolvidos defendiam uma “educação como função pública, uma escola que deveria ter um sistema único e comum para todos, coeducação, professores com formação universitária, ensino laico, gratuito e obrigatório” (IGAYARA-SOUZA, 2017, p. 360). Os objetivos e ideais autoritários dos envolvidos na Escola Nova de “moldagem de um povo [...] a ser desencadeada por uma elite que se autoinvestiu de poder e autoridade para promovê-la” que seria necessária para a “direção e controle dos processos de transformação social”, para a “homogeneização com vistas à conformação de uma nacionalidade” e para a “hierarquização dos indivíduos que viabilizasse a ‘organização do trabalho nacional” (CARVALHO, 1993, p. 12-13 apud IGAYARA-SOUZA, 2017, p. 361) não eram novos, tendo se manifestado no momento de construção do Estado Imperial, com a instrução pública e a educação para o trabalho, como visto no Capítulo 1.

ambicionava que todas as classes da sociedade tivessem acesso, da mesma forma. O que diferenciaria seriam os objetivos e funções deste ensino - fornecer uma distração aos ricos e garantir meios de sobrevivência aos pobres:

[...] a instituição de um conservatório na corte do Rio de Janeiro pressagia grandes e salientes vantagens; já proporcionando mais um meio de se desenvolverem os talentos dos brasileiros, que mostram tanta aptidão e tão pronunciada tendência e vocação para as artes de imaginação, já facilitando a todas as classes da sociedade o ensino regular e metódico de uma arte, cujas fruições puras e agradáveis **dão vigor ao operário em suas fadigosas tarefas, minoram as privações do pobre, dando-lhe uma profissão útil e lucrativa, expõem o tédio do abastado**, e embelezam a existência do gênero humano (SILVAb, s/d, p. 2, grifos meus).

Na cerimônia de instalação do Conservatório, os três encarregados pela administração do estabelecimento fizeram seus discursos, que foram intercalados com apresentações musicais³⁸ realizadas provavelmente por membros da Sociedade de Música. No discurso de Francisco Manoel, ele afirmava que a instituição de um conservatório seria uma “necessidade de há muito reclamada pelo progresso de nossa civilização; foi como uma missão que os nossos antepassados nos quiseram legar a glória de desempenhar [...]” (ANDRADE, 1967, v. I, p. 253), como se um estabelecimento oficial para o ensino musical profissional fosse uma demanda anterior àquele momento. Ele reiterava o argumento de que a música seria uma tendência natural dos brasileiros, e evidenciaria as características de uniformidade e profissionalização, ressaltando que seu mestre José Maurício teria se tornado um grande músico por mérito próprio:

No Brasil, entretanto, a música tem sido como que uma planta exótica e sua vegetação unicamente devida à **natureza dos brasileiros**. [...] Se essa **natural tendência** houvesse sido cultivada, se recebesse uma **educação uniforme e profissional**, qual a dos conservatórios, a que ponto ela teria remontado! Onde se remontou o padre José Mauricio Nunes Garcia, de quem aqui vedes o busto, esse homem excepcional, que pela força do seu gênio chegou a ombrear com as maiores notabilidades da Europa! (ANDRADE, 1967, v. I, p. 255, grifos meus)

³⁸ Dentre as obras musicais executadas estavam a abertura de *Guilherme Tell*, de Rossini, uma abertura do Padre José Maurício Nunes Garcia, “à imitação de uma tempestade”, tratando-se, provavelmente, da *Sinfonia Tempestade*, uma abertura composta pelo padre José Mauricio Nunes Garcia entre 1801 e 1806 para homenagear o aniversário do vice-rei, D. Fernando José de Portugal, de acordo com Sacramento Blake. Recebeu o número 233 no catálogo de Cleofe Person de Mattos (MATTOS, 1970, p. 331). Além destas, foram executadas variações para violino por Demetrio Rivero, a abertura do *Stabat Mater* de Rossini, variações de corne inglês compostas por Januário da Silva Arvellos, tocadas por Francisco da Motta, um hino de autoria de Francisco Manoel da Silva, executado pelos professores de canto, variações de oficleide por Zeferino José, uma abertura de Beethoven, e um dueto de “pistons” por Desiderio Dorison e João Pereira, finalizando com um coro composto por Francisco da Luz Pinto, “professor assaz conhecido pelo seu saber e talento” (CORREIO MERCANTIL, 15 de agosto de 1848, ed. 222, p. 1; CORREIO MERCANTIL, 16 de agosto de 1848, ed. 223, p. 1).

O músico comentou sobre a impossibilidade de financiamento do Conservatório pela Sociedade Beneficência Musical: “Não era possível, senhores, que uma associação somente mantida por ténues cotizações dos seus membros, e aliás sobrecarregadas de sagrados e irremissíveis obrigações; pudesse dar o impulso conveniente a tão nobre anelo. [...] Como levá-lo a efeito: Onde os recursos para mantê-lo?” Ele também ressaltaria a diminuição de artistas nacionais:

Quase sem esperanças, compungidos por verem cada dia definharem os melhores artistas nacionais e, ao mesmo tempo, sem meio de poderem substituí-los, deliberaram fazer chegar ao seio da Representação Nacional a urgência da criação de um Conservatório de Música nesta capital, pedindo que, para esse fim, lhes fosse concedida uma coadjuvação por meio de loterias (ANDRADE, 1967, v. I, p. 256).

Finalmente, gostaria de destacar que Francisco Manoel conhecia os conservatórios europeus. Ele os citaria para defender que, embora a meta de inauguração do Conservatório de Música tenha sido alcançada tardiamente, sentia-se orgulhoso pelo acolhimento da ideia por parte do Estado, uma vez que “o primeiro Conservatório europeu só pôde ser criado em Nápoles em 1537 à[s] custa[s] de esmolos mendigadas [...]” e que o “da França só em 1791, à[s] custa[s] de consideráveis auxílios do Governo e por acurados esforços do ilustre [Bernard] Sarrette³⁹” (ANDRADE, 1967, v. I, p. 259).

Chama atenção que o diretor do Conservatório não tivesse reconhecido a formação que seu mestre, o Padre José Mauricio, havia recebido de Salvador José. Isto poderia ser uma tentativa de enfatizar a necessidade de uma instituição financiada de alguma forma pelo governo, em detrimento do ensino individual nos moldes artesanais do ensino de ofícios. Não seria prudente dar a entender que os músicos conseguiam no passado se formar sem este auxílio, e seria importante colocar em relevo uma nova fase da instrução musical profissional. Da mesma forma, Leticia Squeff diz que Manoel de Araujo Porto Alegre percebia que os artistas do passado eram escravizados e mestiços livres, mas que com uma academia criada em semelhança às europeias se formariam homens livres e cultos como ele. Porto Alegre queria promover o humilde artesão a “artistas capazes de ombrear com os mestres europeus”, um

³⁹ Bernard Sarrette foi responsável em 1792 pela organização de uma das instituições que deu origem ao Conservatório de Paris, uma escola de música municipal, para formar os instrumentistas da Música da Guarda Nacional, que foi oficializada em 1793. A outra instituição era uma escola de canto e declamação, fundada em 1783 para preparar cantores de Ópera. Em 1795, o Conservatório substituiria as instituições precedentes, e de 1800 a 1814, Sarrette seria seu diretor (CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE ET DANSE DE PARIS, s.d.).

“ponto de vista um tanto artificial” (SQUEFF, 2004, p. 146). Na prática, tanto a Academia quanto o Conservatório receberam negros e mestiços e membros das classes empobrecidas.

Segundo Antonio Augusto, os discursos de Manoel de Araujo Porto Alegre e Francisco Manoel da Silva expressavam um pensamento “altamente influenciado pelas ideias racionalistas e iluministas”. A música seria uma “parte do processo civilizatório, do progresso das sociedades”, e nos discursos sempre eram trazidas referências da cultura ocidental, como os heróis da cultura greco-romana, “mitos de criação”, e o elemento primitivo, “selvagem”, que “deveria ser contaminado pela cultura europeia, berço da civilização” (AUGUSTO, 2008, p. 244). Além disso, considerava-se as habilidades musicais como “fruto da natureza, de um dom inato e ‘iluminado’, que merecia apenas um ‘solo fértil’ para desenvolver-se”. O pensamento espelhado no modelo francês entendia a cultura como um “processo progressivo de desenvolvimento humano, um movimento em direção ao refinamento e à ordem, por oposição à barbárie e à selvageria”. A cultura europeia era considerada superior a outras, e o modelo a ser seguido, enquanto as de outros países seriam consideradas “selvagens ou exóticas” (AUGUSTO, 2008, p. 245). Estes pensamentos, como visto, se alinhavam aos ideais civilizatórios da elite governante.

As menções à uniformização e popularização, e um ensino “regular e metódico” expressas na dedicatória de seu Compêndio, assim como a educação “uniforme e profissional” trazidas no seu discurso, apesar de demonstrarem que Francisco Manoel possivelmente associava as intenções de instituir um conservatório aos moldes do parisiense, talvez se ligasse mais à sua intenção de tornar o aprendizado da música acessível em todas as instituições de ensino, não apenas no Conservatório⁴⁰. Para ele, o conservatório seria apenas o início. Isso é

⁴⁰ Há alguns anos pesquisadores da Educação Musical vêm problematizando o modelo de ensino nomeado como “conservatorial”, correspondendo a uma forma “tradicional de formação”. O tema foi trazido por Marisa Fonterrada em palestra no II Encontro Anual da ABEM em 1993, mas Maura Penna teria sido quem inicialmente utilizou o adjetivo “conservatorial”, em 1995 (PENNA; SOBREIRA, 2020, p. 3). Mais recentemente, em 2020, a “persistência desse modelo de ensino” como norteador “em diversos espaços institucionais”, levou Maura Penna e Sílvia Sobreira de novo à reflexão. Elas apontam como características deste ensino, com base em Antonio Jardim (2002) e Marcus Pereira (2014) um poder concentrado nas mãos do professor, e uma importante referência por parte do aluno a este professor; um programa fixo de estudos e repertório, compartimentado em disciplinas, de caráter sequencial e linear; uma perspectiva etnocêntrica, tendo a música ocidental como oficial; a valorização exacerbada à música escrita; o privilégio do desenvolvimento técnico em detrimento do artístico com objetivo de virtuosismo; a preferência dada a certos estudantes mais “dotados” em lugar de outros; a “separação entre teoria e prática” e a “primazia da performance” (PENNA; SOBREIRA, 2020, p. 4). Este englobamento de diversas características combina práticas formalizadas e institucionalizadas de ensino musical de acordo com moldes europeus em diferentes momentos históricos, e como Penna e Sobreira apontam, não leva em consideração a própria dinâmica pelo qual as instituições-modelo vêm passando, suas mudanças e permanências, como no caso do Conservatório de Paris, por exemplo (PENNA; SOBREIRA, 2020, p. 16). Concordamos com as autoras sobre o “modelo conservatorial” ser uma “tradição inventada” (HOBSBAWM, 1997), isto é, “um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica,

corroborado pelo fato de que, em nenhum dos textos o músico argumenta sobre a popularização e uniformização a partir do Conservatório de Paris, mas das iniciativas na França junto ao magistério de instrução primária, na dedicatória do Compêndio, e na lei que tornava a música obrigatória na instrução pública, no texto do periódico *O Tempo*.

Ao mesmo tempo, as ideias francesas refletidas nos modelos educacionais, ao serem conhecidas e citadas por Francisco Manoel, eram necessárias para convencer os governantes da utilidade do projeto. O Conservatório foi adquirindo feições mais formais ao longo de sua existência, como será visto no Capítulo 4, e não se pode dizer se pelo esforço de se adequar ao modelo do Conservatório de Paris, ou simplesmente porque o ensino em geral estava em vias de formalização, como foi visto, com a regulamentação das escolas de instrução primária e secundária, públicas e particulares, e os cursos superiores.

O ensino do Conservatório de Paris⁴¹ se instituiu com base nas ideias iluministas e após a Revolução Francesa, com os “novos conceitos de indivíduo e cidadania” (SANTOS, 2011, p. 9). Fundado em 1795, ele trazia consigo o simbolismo do ensino musical profissional institucionalizado. Se instaura com ele um modelo de ensino a partir de “ideais pedagógicos predefinidos”, metodizado, uniformizado, reproduzível, planejado, sistematizado, com programas de estudo predeterminado e válido para todos os alunos. O aluno seria orientado por uma equipe de professores, onde cada um lecionaria um saber específico, e o mesmo método

visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado” (HOBSBAWM; RANGER, 1997, p. 9). As “tradições inventadas” teceriam com o passado “uma continuidade bastante artificial”, que se mostrariam como “reações a situações novas” entendendo o passado como uma “repetição quase obrigatória” (HOBSBAWM; RANGER, 1997, p. 10). A perpetuação desta tradição privilegia pessoas que estão disputando notoriedade intelectual e espaços de poder, e a manutenção destas instituições como as transmissoras da “cultura legítima”, detentoras das funções de “consagração e de conservação” (PENNA; SOBREIRA, 2020, p. 17). Acredito, assim como as autoras, que as discussões sobre um ensino diferente dos modelos europeus precisam estar amparadas do questionamento mais amplo sobre colonialidade proposto por autores como “Nelson Maldonado-Torres, Homi-Bhabha, Quijano, Stuart Hall, Vera Candau, Walter Mignolo, entre outros” (PENNA SOBREIRA, 2020, p. 10).

⁴¹ Como dito anteriormente, o Conservatório de Paris foi criado em 3 de agosto de 1795, gerado da união de dois estabelecimentos de ensino musical anteriormente existentes. O foco de seu ensino seria o instrumental, principalmente de sopros, algumas cordas e cravo. Além da formação, o Conservatório teria como missão elaborar um método para cada disciplina, e participar de festas nacionais. Em 1806 foi estabelecida uma escola de declamação para formar cantores para a Ópera cômica, o Teatro italiano e a Comédia Francesa, completando o ensino um curso de dança, de declamação lírica e dramática, de manutenção teatral e de movimento do corpo. Depois de ser fechada em 1816, a escola reabriu em 1822. A partir daí, Cherubini como diretor procuraria reforçar a qualidade do ensino instituindo um sistema de concurso de entrada e de saída, terminando os métodos pedagógicos oficiais, fortalecendo o exercício do canto e abrindo numerosas classes, como “teclado para o canto (1822), piano para mulheres (classe preparatória, 1822), piano para os homens (classe preparatória, 1827), harpa (1825), Contrabaixo (1827), trompete (1833), trompa (1833), trombone (1836)”. De 1842 a 1871, sob a direção de Daniel Auber, se destacaram grandes artistas como professores: “Halévy (composição), Pierre Baillot (violino), Gilbert Duprez e Laure Cinti-Damoreau (canto), Henri Herz, Antoine Marmontel e Louise Farrenc (piano)” (CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE ET DANSE DE PARIS, s. d.)

de ensino seria aplicado por gerações e indistintamente a todos os cidadãos que desejassem aprender música, de acordo com a “filosofia pedagógica da escola” (SANTOS, 2011, p. 4 e 5; p. 21). Diferentemente do ensino artesanal, onde se aprendia fazendo, no ensino do Conservatório se vai “aprender a fazer”, e o diploma passava a “ser outorgado por uma instituição, não pelo mestre (SANTOS, 2011, p. 59).

O seu ensino “metodizado” estaria “destituído de hermetismos e individualismos”, e o desenvolvimento da técnica instrumental, bem como seus “aspectos operacionais” ganhariam maior ênfase e poderiam ser “estudados isoladamente com mais profundidade e também com certo descompromisso em relação a seus propósitos artísticos” (SANTOS, 2011, p. 58). Segundo Nikolaus Harnoncourt, após a Revolução Francesa se teria tentado “colocar a música a serviço de ideias políticas”, e o Conservatório de Paris teria sido “o primeiro exemplo de uniformização na nossa história da música”, algo que repercute até os dias de hoje (HARNONCOURT, 1988, p. 15).

Os métodos⁴² no século XIX permitiram que se difundisse a ideia de que “a música podia estar ao alcance de qualquer pessoa” (RÓNAI, 2008, p. 121). Pensava-se que seria possível haver um método único para cada instrumento, que englobasse todos os estágios de formação, de maneira bastante didática, descritiva, objetiva, planejado cientificamente, abordando tudo o que fosse tecnicamente necessário, que permitisse avaliações periódicas do progresso dos alunos. Este método deveria ser aplicável de forma indistinta a qualquer aluno, podendo-se replicá-lo, ampliando assim a quantidade de aprendizes (RÓNAI, 2008, p. 121; ABREU, 2023, p. 13; SANTOS, 2011, p. 4, 21 e 22). Técnica e repertório foram sendo progressivamente separados, e começaram a aparecer exercícios compostos de trechos musicais envolvendo intervalos difíceis, que iriam sendo repetidos em várias tonalidades, além daqueles com escalas cromáticas (RÓNAI, 2008, p. 46 e 47; SANTOS, 2011, p. 58). Com o ensino do Conservatório, o cidadão teria o direito garantido pelo Estado de “escolher a profissão de

⁴² Os tratados escritos pelos mestres artesãos eram muito variados na apresentação dos aspectos técnicos do ensino instrumental, na ordem do processo de aprendizagem, e eram construídos com base em experiências pessoais. Os conhecimentos destes tratados eram herdados pelos discípulos, sendo passados adiante por meio de cópias e traduções (SANTOS, 2011, p. 15). Eles nem sempre apresentavam explicações teóricas, revelavam “muito pouco, além do óbvio”, mas variavam quanto ao seu tamanho, podendo ser bem sucintos, ou parecerem “compêndios”, bastante detalhados (SANTOS, 2011, p. 36). Muitas vezes estas obras eram destinadas a diletantes e amadores, e não eram revelados os “segredos de ofício”, apenas “clichês conhecidos” (SANTOS, 2011, p. 39). Quando usados no ensino profissional, sua utilização era conduzida oralmente, diretamente pelo mestre (RÓNAI, 2008, p. 121; SANTOS, 2011, p. 3). Os tratados não eram autossuficientes, dependiam de um mestre para direcionar a resolução dos exercícios propostos (SANTOS, 2011, p. 3; RÓNAI, 2008, p. 108). Os exemplos musicais destas obras eram geralmente extraídos de peças em voga no momento, e técnica e arte eram dependentes (SANTOS, 2011, p. 58).

músico”. Como o direito era igual, o conteúdo também deveria ser igualmente acessível, uniformizado, organizado previamente, despersonalizado, dirigido a formar o músico profissional com as capacidades técnicas necessárias ao desempenho do seu trabalho (SANTOS, 2011, p. 56 e 57).

Mas o paradigma para o ensino formalizado e profissionalizante propagado pelo Conservatório de Paris não foi assimilado como uma “mera transplantação” no Brasil (MARTINEZ, 1997), em especial no Rio de Janeiro com o Conservatório de Música. O discurso de Francisco Manoel da Silva, além de tudo o que já foi explicado, seria uma teoria que não equivaleria necessariamente à prática, por vários fatores. A forma como se deram as aulas na instituição ligou-se à tradição de ensino profissional que já existia, e um dos motivos contundentes era o fato de que boa parte dos músicos da Sociedade Beneficência e dos idealizadores do Conservatório, o seu diretor assim como demais colegas administradores e o professor da primeira cadeira teriam se formado segundo as relações mestre/aprendiz, em contexto artesanal, como um ofício, tidas com o mesmo tutor, Padre José Mauricio Nunes Garcia.

O Curso Público de Música foi estabelecido por volta de 1795, na rua das Marrecas, quando Padre Jose Mauricio já era mestre de capela. Ele lecionou por 28 anos, proporcionando aos discípulos “a prática musical simultânea”, incentivando-os à prática instrumental e fazendo-os cantar em cerimônias, como parte do coro, tanto nos naipes masculinos como sendo falsetistas (MATTOS, 1996, p. 44 e 45). Do curso da rua das Marrecas saíram “professores, cantores, músicos de orquestras, compositores, importantes personalidades da administração da vida musical da cidade que ao longo do século dezenove vão ocupar posição de relevo no Rio de Janeiro”⁴³ (MATTOS, 1996, p. 45).

As ideias iluministas também foram adaptadas ao contexto brasileiro, pois numa sociedade escravista, nem todos eram cidadãos, sendo necessário para ser considerado como tal a liberdade e a propriedade (MATTOS, 1987; PASCHE, 2014). Mas a formação profissionalizante no Conservatório foi destinada às classes populares, e tinha um intuito moralizador e civilizador. Além da formação artesanal dos administradores do Conservatório de Música, Francisco Manoel citou, além do Conservatório de Paris, os conservatórios de Nápoles. É possível dizer que, embora se buscasse trazer características da instituição francesa,

⁴³ Cleofe Person de Mattos faz uma lista com os ex-alunos do padre José Mauricio, e dentre eles figuram Francisco da Luz Pinto, Manoel Alves Carneiro, Francisco da Motta, e Francisco Manoel da Silva, os quatro primeiros músicos encarregados do Conservatório quando este foi fundado (MATTOS, 1996, p. 221).

muito do que foi realizado na prática na congênere do Rio de Janeiro se assimilaria mais à tradição napolitana de ensino, inclusive pelo viés caritativo, destinado ao ensino de jovens empobrecidos.

Os conservatórios napolitanos eram, na verdade, quatro orfanatos: *Santa Maria di Loreto*, *Santo Onofrio a Porta Capuana*, *I Poveri Di Gesù Christo* e *La Pietá de Turchini*. Estas instituições ofereciam abrigo, alimento e ensino altamente qualificado para o trabalho a meninos órfãos ou abandonados a partir de sete anos. Além destes quatro orfanatos especializados no ensino musical, havia cerca de 200 outras “escolas urbanas de ofícios” em Nápoles, recolhimentos sustentados por homens e mulheres filantropos em associação à igreja. Inclusive havia instituições para meninas, onde estas aprendiam costura, bordado e lavanderia (GJERDINGEN, 2020, p. 10). Meninas também eram treinadas em música, mas estas instituições cessaram por volta dos anos 1600. Em Veneza, ao contrário, eram as meninas “órfãs e enjeitadas” as exclusivamente ensinadas musicalmente nos “hospitais (*ospedali*)”, e um dos professores destes “hospitais” foi Antonio Vivaldi (1678-1741) (TRILHA, 2021, p. 32). O intuito desta formação era prepará-las para o matrimônio. Segundo Robert Gjerdingen, poucas se tornaram musicistas profissionais independentes, com algumas notáveis exceções (GJERDINGEN, 2020, p. 11). Mario Trilha consideraria que, tanto nos *ospedali* de Veneza quando em Nápoles, “as crianças que alcançavam melhor nível técnico, como instrumentistas ou cantores, eram contratadas por teatros, por igrejas e para concertos avulsos. O cachê obtido era revertido para os *ospedali* ou *conservatori* de origem, dando grande retorno financeiro para essas instituições” (TRILHA, 2021, p. 32).

O ensino nos conservatórios napolitanos era baseado em relações de mestre e aprendiz, e as principais habilidades eram o aprendizado de solfejo, o partimento, o acompanhamento ao teclado e o contraponto. Além de doações, os alunos contribuíam para o sustento dos conservatórios. As iniciantes atuavam como “anjos” em enterros de crianças. Os mais velhos eram assim que possível encaminhados para coros nas igrejas. Eles também atuavam na instituição auxiliando no aprendizado dos iniciantes. A qualidade da instrução era tamanha que nos anos 1700 passaram a ser admitidos alunos pagantes de famílias abastadas, tendo seu número superado o de órfãos ao longo dos anos. Destes conservatórios saíam mestres de capela, organistas, compositores, cantores e diretores de coros para as milhares de paróquias existentes em Nápoles, e as dezenas de milhares em toda a Itália. Alguns dos maiores nomes da música italiana foram alunos e professores da instituição (GJERDINGEN, 2020, p. 13-15).

No século XVIII, os mestres dos conservatórios napolitanos baseavam seu ensino no canto, por meio dos *Solfeggi*, ou solfejos com acompanhamento e na realização dos *partimenti*⁴⁴, com o qual os alunos eram instruídos diariamente por cinco a dez anos (TRILHA, 2011, p. 28 e 326). Diferentemente dos solfejos produzidos nos séculos XIX e XX, adotados até os dias de hoje, formados apenas por uma linha melódica, os solfejos napolitanos do século XVIII a conjugavam com uma linha de baixo, com cifras ou não, utilizando padrões harmônicos similares aos encontrados nos partimentos. Os solfejos enfocavam a melodia, os partimentos o baixo, e um conhecimento era complementar ao outro. Os alunos deveriam entoar os solfejos e realizar os partimentos, e o processo mnemônico envolvido neste estudo simultâneo dotava os alunos de conhecimentos para se habilitarem como compositores (TRILHA, 2011, p. 326 e 327).

Segundo Mario Trilha, os métodos e tratados de partimentos e de solfejos com acompanhamento de baixo contínuo napolitanos foram amplamente utilizados de forma didática em Portugal, assim como uma produção de grande qualidade se deu no país nos séculos XVIII e XIX (TRILHA, 2011, p. 23). Os solfejos com acompanhamento eram o “método didático complementar aos partimentos” e “a teoria do baixo contínuo portuguesa se inscreve no gênero italiano Regras de Acompanhar⁴⁵” (TRILHA, 2011, p. 24).

⁴⁴ O Partimento era um dos sinônimos usados para baixo contínuo na Itália desde o século XVII, tornando-se predominante em Nápoles no século XVIII. Ele pode ser definido como uma linha de baixo, geralmente cifrado, onde se deveria adicionar outras vozes, formando o que se chama de realização. Estas realizações poderiam servir de acompanhamento para um instrumento solista, mas também eram usadas como peças instrumentais solo, podendo haver indicações de entradas de vozes “para imitação e/ou improvisação”. Os manuais de partimento napolitanos geralmente eram sucintos, não apresentavam texto explicativo, e limitavam-se a trazer exercícios que consistiam em linhas de baixo cifrado para serem realizados, desenvolvendo ao mesmo tempo a “aprendizagem do baixo contínuo, da improvisação, aplicação da técnica digital e do contraponto imitativo” (TRILHA, 2011, p. 222).

O primeiro método de partimento didático napolitano de que se tem conhecimento foi produzido por Gaetano Greco (1657-1728) e introduzido no *Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo*, onde Greco foi professor. Segundo Trilha, “as ideias pedagógicas de Greco foram desenvolvidas e refinadas por Francesco Durante (1684-1755)” (TRILHA, 2011, p. 223). O método de partimento de Durante, pela “quantidade, organização progressiva das dificuldades e qualidade musical dos exercícios” se tornou o modelo principal dos métodos de partimento napolitanos, e conseqüentemente dos portugueses, tais como os produzidos por David Perez e Joaquim dos Santos em Portugal, e Carlo Cotumacci e Fedele Fenaroli em Nápoles (TRILHA, 2011, p. 224).

⁴⁵ As Regras de Acompanhar eram materiais didáticos que surgiram no início do século XVIII para familiarizar os estudantes com as harmonias necessárias ao acompanhamento, de forma que solucionasse baixos cifrados, e sobretudo, sem cifra (TRILHA, 2011, p. 103). Estas obras seriam em Portugal o “gênero por excelência dos métodos de baixo contínuo”, e pressupunham “um conhecimento prévio das regras do contraponto” (TRILHA, 2011, p. 104). Os partimentos só eram abordados após uma etapa preparatória obrigatória em Regras de Acompanhar, e geralmente, estes dois conhecimentos eram indissociáveis, e por isso constavam nos mesmos materiais didáticos. Nos métodos de Romão Mazza e David Perez, por exemplo, a parte inicial era “constituída pelas Regras de Acompanhar, e só após o domínio deste conteúdo, passa[va]-se à prática do Partimento” (TRILHA, 2011, p. 106).

A música em Portugal, em âmbito profano, e principalmente sacro, passou a ser baseada, desde o reinado de D. João V, de 1706 a 1750, em modelos italianos, havendo a exclusão dos vilancicos espanhóis da liturgia da Capela Real e a substituição do cantochão local pelo ritual romano. Isto se refletiu na também na formação dos músicos portugueses. O enriquecimento do reino pelo ouro do Brasil propiciou um investimento expressivo no campo musical, com a criação de espaços de formação, como o Seminário da Patriarcal, a contratação de músicos italianos, um deles tendo sido Domenico Scarlatti, que atuou como mestre da Patriarcal de Lisboa, assim como de cantores *castrati*, e o envio de alunos destacados do Seminário da Patriarcal a Roma para se aperfeiçoarem em composição. Além de desenvolver o Teatro Eclesiástico, unindo o modelo laico de cerimônias e solenidades ao modelo eclesiástico, a música da Capela Real portuguesa era inspirada na Capela do Papa no Vaticano (CRUVINEL, 2018, p. 88, p. 91 e 92; TRILHA, 2011, p. 58; FAGERLANDE, 2011, p. 35 e 36).

O processo de italianização da música em Portugal continuou durante o reinado de D. José, de 1750 a 1777. Há no período um aumento da prática instrumental pela nobreza e alta burguesia, e um florescimento das atividades operísticas, com grande influência da escola napolitana (FAGERLANDE, 2011, p. 36). Neste período, o compositor e mestre de capela em Nápoles David Perez⁴⁶ foi convidado para mestre da Real Capela de Lisboa, atuando em Portugal durante vinte e seis anos como compositor, diretor de música e tendo sido professor das filhas do rei (TRILHA, 2011, p. 71). Perez⁴⁷ fomentou a música lírica e religiosa portuguesa, mas teve um papel fundamental como professor de contraponto, solfejo, partimento e baixo contínuo e com a composição de edições didáticas para o estudo de “teoria musical, o solfejo, o baixo cifrado e o acompanhamento” em sua sistematização (CRUVINEL, 2018, p. 95; TRILHA, 2011, p. 71).

A escola napolitana de partimento, com obras de Francesco Durante, Gaetano Greco, Bernardo Pasquini e Alessandro Scarlatti, bem como obras de autores portugueses tendo a de

⁴⁶ David Perez nasceu em Nápoles e ingressou no *Conservatorio di Santa Maria di Loreto* aos onze anos, tendo sido aluno de “Francesco Mancini (contraponto), Gioio Veneziano (canto e instrumentos de tecla) e Francesco Barbella (violino)”. Ele se tornou maestro da Real Capela Palatina de Palermo, e posteriormente teve sucesso como compositor de ópera. Perez foi convidado por D. José I para ser Compositor da Câmara da princesa do Brasil e das infantas em 1752. Ele atuou como diretor de música, compositor e professor das infantas, além do papel fundamental no ensino de contraponto, solfejo, partimento e baixo contínuo (TRILHA, 2011, p. 263).

⁴⁷ Perez elaborou obras dedicadas ao baixo contínuo e ao partimento, como *Regras de acompanhar ou Regras resumidas p" a Companhar*. Esta obra apresenta uma introdução “com texto e teoria elementar do acompanhamento”, e segue com “exercícios de partimentos sem texto explicativo, ordenados progressivamente por grau de dificuldade e construídos de forma sistemática para que o executante adquira a habilidade de realizar o baixo contínuo [...]”. Este método foi usado no “Seminário da Patriarcal, Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa e possivelmente em Coimbra” (TRILHA, 2011, p. 75). Perez também deixou pelo menos três obras sobre solfejos com acompanhamento de baixo contínuo (TRILHA, 2011, p. 76).

autoria de Romão Mazza⁴⁸, como uma das primeiras, foram usados no Seminário da Patriarcal e no Colégio dos Reis em Vila Viçosa⁴⁹ de meados do século XVIII até a primeira década do século XIX (TRILHA, 2011, p. 64 e 65). Segundo Mario Trilha, estas instituições “emulavam o sistema de ensino musical napolitano, e foram de fato uma extensão em Portugal dos únicos conservatórios que existiram no mundo até o advento da revolução francesa” (TRILHA, 2011, p. 28).

Os solfejos com acompanhamento⁵⁰, compostos por italianos e portugueses eram o “melhor material produzido nesta época”, com “grande qualidade didática”, foram essenciais para o aprendizado profissional de música (TRILHA, 2011, p. 76). Junto aos métodos de partimentos napolitanos, como os *Principi e Regole di Partimenti* de Carlo Contumacci (1709-1785) e *Partimenti ossia Basso Numerato* (1775) de Fedele Fenaroli (1730-1818), eles foram utilizados ao longo do século XVIII até a primeira metade do século XIX, sendo ainda “parte fundamental da instrução musical do Seminário da Patriarcal e do Colégio dos Santos Reis em Vila Viçosa”, por terem as duas instituições se baseado no sistema didático dos conservatórios napolitanos (TRILHA, 2011, p. 94). No século XIX, o baixo contínuo nos solfejos foi sendo substituído gradualmente por um acompanhamento escrito para piano (TRILHA, 2011, p. 329).

Após o terremoto de 1755, muitos músicos italianos deixaram Portugal, mas os portugueses continuavam a ir para a Itália, para os conservatórios de Nápoles⁵¹. Quando regressavam, passavam a atuar como professores no Seminário da Patriarcal (CRUVINEL, 2018, p. 99). Nesta instituição ensinavam-se canto, contraponto, composição, a prática de

⁴⁸ Romão Mazza nasceu em Lisboa em 1719 e aos quatorze anos foi um dos primeiros bolsistas a estudar em Nápoles, pois anteriormente os músicos portugueses eram enviados para Roma. A sua obra *Regras para Acompanhar a Cravo* é possivelmente a primeira de autoria portuguesa que traz regras de acompanhar e partimentos (TRILHA, 2011, p. 233).

⁴⁹ O Colégio dos Reis Magos de Vila Viçosa foi fundado por Teodósio II, Duque de Bragança, “um grande mecenas das artes e da música”. A instituição formava músicos para a Capela Ducal de Vila Viçosa, no distrito de Évora, na região do Alentejo (CRUVINEL, 2018, p. 81 e 309).

⁵⁰ Os solfejos eram organizados normalmente em dificuldade progressiva, “com valores longos sobre os graus conjuntos”, e “após o domínio da escala, trabalham progressivamente os intervalos, terceiras, quartas e outros intervalos”. A linha do baixo costumava ser mais simples que a dos métodos de partimento, para que o aprendiz pudesse se auto acompanhar (TRILHA, 2011, p. 331). O último método de solfejos com acompanhamento foi o de Marcos Portugal, elaborado para a instrução musical dos filhos de D. João VI (TRILHA, 2011, p. 28). No século XIX a proveniência dos métodos de solfejo seria francesa, como os *Solfèges d'Italie*, mas estes, por sua vez, teriam origem italiana (TRILHA, 2011, p. 329). Os solfejos de Leonardo Leo, Giovanni Giorgi, Mateo Capranica (1708-1776), Giuseppe Aprile (1731-1811) e David Perez, bem como de compositores portugueses como Francisco Ignacio Solano, Almeida Mota, José Antonio da Silva Policarpo e Marcos Portugal faziam parte da formação dos músicos em Portugal (TRILHA, 2011, p. 330).

⁵¹ Músicos portugueses como João de Sousa Carvalho (1745-1801), Jerónimo Francisco de Lima (1743-1822) e provavelmente João Cordeiro da Silva (1735-1808), por exemplo, teriam frequentado o *Conservatorio Sant'Onofrio a Porta Capuana* (TRILHA, 2011, p. 76).

instrumentos de teclado, principalmente no baixo contínuo. A formação na Patriarcal tinha fins litúrgicos, para as demandas da igreja, em regime de internato (CRUVINEL, 2018, p. 109). Segundo Mario Trilha, a “conjugação destes materiais (tratados, partimentos e solfejos) possibilitava uma sólida aprendizagem da arte do acompanhamento, e a formação musical de alto nível, colocava assim os acompanhadores portugueses entre os primeiros da Europa” (TRILHA, 2011, p. 101).

Este ensino chegou ao Brasil, desde a época de colônia. Segundo André Cardoso, “quase toda música composta no Brasil no período colonial está talhada nos moldes das principais escolas europeias, principalmente a napolitana” (CARDOSO, 2008, p. 41). Muitos músicos portugueses que vieram para o Rio de Janeiro após a chegada de D. João VI “estudaram no Real Seminário de Música da Patriarcal e se tornaram professores de música na cidade” (CRUVINEL, 2018, p. 111). Dentre eles estavam Simão Portugal, Marcos Portugal e Fortunato Mazzioti (CRUVINEL, 2018, p. 121), que conviveram com Padre José Mauricio e Francisco Manoel da Silva. Com o fluxo dos músicos portugueses transferidos para o Brasil, provavelmente a estrutura de ensino, a metodologia e repertório do Seminário “foram utilizados ou serviram de modelos para o ensino musical no contexto brasileiro nos séculos XVIII e XIX” (CRUVINEL, 2018, p. 125).

Marcos Portugal produziu no Brasil, em 1811, ano em que chegou ao país, um método de instrução musical intitulado *Solfejos Que para Uzo de SS. AA. RR.*, “na tradição dos solfejos napolitanos com baixo contínuo”, com exercícios elaborados, mas já adaptados ao gosto musical do período. Este tratado “foi o único o material didático em português, relacionado com o baixo contínuo produzido no Brasil, durante a presença da corte no Rio de Janeiro” (TRILHA, 2011, p. 96). Tratados de baixo contínuo portugueses como Manoel de Moraes Pedroso⁵², Alberto Joseph Gomes da Silva⁵³ e Francisco Ignacio Solano⁵⁴, Domingos de S. José

⁵² Pedroso foi autor da segunda obra de baixo contínuo publicada e produzida em Portugal, já no reinado de D. José. Ela foi impressa no Porto, e de acordo com Trilha, “revela uma demanda deste aparato teórico também fora da Corte”. A obra foi utilizada em Portugal ao longo do século XVIII e no início do XIX, além de ter chegado no Brasil (TRILHA, 2011, p. 72).

⁵³ Gomes da Silva foi autor da terceira obra impressa de baixo contínuo, tendo sido autor da “única obra impressa para tecla durante o reinado de D. José: *As Sei sonate per cembalo*, Lisboa (c. 1760)” (TRILHA, 2011, p. 74).

⁵⁴ Francisco Ignacio Solano nasceu em Coimbra, e teria sido discípulo do compositor italiano Giovanni Giorgi (TRILHA, 2011, p. 152), a quem Mario Trilha atribui ter sido um dos primeiros a adotar o ensino musical italiano em Portugal, no final da primeira metade do século XVIII (TRILHA, 2011, p. 76). Francisco Ignacio Solano teria sido, de acordo com Mario Trilha, o “mais profícuo teórico setecentista” português. Ele compilou mais de uma centena de solfejos napolitanos em 1764, como David Perez, João Jorge, Leonardo Leo, Jommeli, dentre outros (TRILHA, 2011, p. 77). Já no reinado de D. Maria, Solano publicou em 1779 um extenso tratado de baixo contínuo, contendo também teoria musical básica, dedilhados e postura ao teclado, além de contraponto e fuga ao final, sendo considerado por Trilha “a obra portuguesa mais completa sobre o baixo contínuo” (TRILHA, 2011, p. 78). Solano foi um teórico e professor de música respeitadíssimo, sendo elogiado por muitos músicos a ele

Varella⁵⁵, foram divulgados e comercializados no Brasil entre o final do século XVIII e primeiras décadas do XIX para o aprendizado de harmonia e composição (TRILHA, 2011, p. 96; FAGERLANDE, 2011, p. 32 e 42). Também foi publicado na década de 1850 tratado de harmonia com contraponto e composição musical pelo músico português da Ilha da Madeira, que chegou ao Brasil em 1838, Raphael Coelho Machado. Esta obra teve grande utilização, pois chegou a ter cinco edições (FAGERLANDE, 2011, p. 42 e p. 45).

Além dos músicos portugueses, D João VI mandou trazer italianos para cantar na Capela Real, inclusive *castrati*⁵⁶ ensinados nos conservatórios napolitanos e estes conviveram com os músicos brasileiros. Somado a isso, italianos também formados nestas bases migraram para o país, e foram integrados como professores do Conservatório, tais como Gioachino Giannini⁵⁷ e mais tarde Archangelo Fiorito⁵⁸. Alguns vieram de Nápoles e outras cidades da Itália para o casamento de D Pedro II com Tereza Cristina em 1843, e posteriormente chegaram motivados pelos altos salários pagos pelo teatro lírico (ZAMITH, 2011, p. 44 e 45).

Algo que soa como uma certa obviedade precisa ser dito. Apesar da imigração de muitos franceses, que atuaram, dentre outras áreas, com a música, e em especial com a docência, e da educação em geral ter sido desenvolvida aos moldes de instituições francesas, a música

contemporâneos, inclusive David Perez. Em 1789 a sua obra era um sucesso de vendas (TRILHA, 2011, p. 84 e 85).

⁵⁵ A obra de baixo contínuo de Varella foi publicada durante a regência de D. João, em 1806, e é provavelmente uma das primeiras a trazer o novo pensamento sobre harmonia, estabelecido por J. Ph. Rameau, distinguindo o Baixo Fundamental e o Baixo Contínuo, considerando os acordes sobre notas no baixo enquanto justaposição de intervalos de terça e suas inversões derivadas de um “estado fundamental”. Esta mudança de pensamento “ditou o fim da aprendizagem de Baixo Contínuo” no acompanhamento musical, embora sua adoção não tenha sido consensual em Portugal nem em outros países (TRILHA, 2011, p. 92 e 93).

⁵⁶ Os cantores *castrati* eram homens cuja extensão vocal correspondia à de vozes femininas, ocasionada pela extirpação dos testículos “na infância ou na primeira fase da puberdade” (CRUVINEL, 2018, p. 178). Estes cantores eram trazidos pela proibição de vozes femininas na Capela Real e Imperial. Antes disso, as melodias agudas eram realizadas por vozes infantis, geralmente alunos do Seminário de São Joaquim, mas estas eram consideradas inadequadas por seu timbre, preferindo-se cantores profissionais castrados, ainda que esta prática já estivesse em desuso na Europa. Seus pagamentos costumavam ser “acima da média” dos demais cantores e instrumentistas (CRUVINEL, 2018, p. 179).

⁵⁷ De acordo com Janaina Giroto da Silva, Gioacchino Gianini chegou ao Rio de Janeiro com uma carreira já previamente consolidada na Europa. O músico teria conseguido em pouco tempo grande projeção no meio musical carioca (SILVA, 2007, p. 182). Nascido em Lucca, Itália, chegou em 1846 chefiando uma companhia lírica italiana que foi contratada para o Teatro S. Pedro de Alcântara (ANDRADE, 1867, v. II, p. 174). Ele teria sido cavaleiro da Ordem de S. Ludovico e mestre de Câmara e capela de S. A. R. o duque de Lucca (LAEMMERT, 1848, p. 316). Giannini havia estudado em Lucca com Marco Santucci (CORREIO MERCANTIL, 6 de março de 1854, ed.65, p.1), que por sua vez, estudou com Fedele Fenarolli no *Conservatorio de S. Maria di Loreto* em Nápoles (WARRACK, 2001). Fenarolli estudou no *Conservatorio de S. Maria di Loreto* em Nápoles como discípulo de Francesco Durante e P. A. Gallo. Em 1762 ele lecionou no conservatório, e em 1763 se tornou segundo mestre de capela no mesmo conservatório, e em 1777 primeiro. Ele teve um papel decisivo na reorganização dos conservatórios Napolitanos. (GMEINWIESER, 2001).

⁵⁸ Nasceu em Nápoles, foi aluno de Mercadante. Chegou no Brasil em 1843, na comitiva da Imperatriz Teresa Cristina (ANDRADE, 1967, v. II, p. 169).

apreciada nos teatros, e posteriormente nas igrejas, era de origem italiana. Todos os cargos musicais profissionais exigiam estudo aprofundado, inclusive teórico, mas entre eles, aqueles que atuavam como diretores musicais em teatros e igrejas geralmente eram compositores. Se a música europeia era o padrão, especialmente a italiana, era preciso aprender a compor segundo princípios desta música.

Logo, Francisco Manoel da Silva e seus colegas não só foram ensinados de forma artesanal, como possivelmente, Padre José Mauricio, por intermédio de seu professor Salvador José, tenha ensinado tendo conhecimento do que se fazia nas instituições portuguesas. Salvador José “provavelmente teve influência da metodologia e do repertório do Seminário da Patriarcal”, com base na análise de seu inventário *post mortem* contendo obras de compositores portugueses e italianos da escola napolitana e comparação com o inventário da Patriarcal de 1830 (CRUVINEL, 2018, p. 125 e 126). Além disso, pela convivência na Capela Real e posteriormente Imperial, estes músicos tiveram contato com os métodos e repertório napolitanos, bem como com a prática dos músicos italianos e portugueses orientados pela tradição dos conservatórios de Nápoles.

O Seminário da Patriarcal foi extinto por decreto de 4 de fevereiro de 1834, segundo Flavia Cruvinel, devido ao “triunfo das ideias liberais”. Mesmo adaptado às demandas da música realizada na época de seu funcionamento, contar com a utilização de métodos elaborados por seus próprios professores e o oferecimento de ensino de alta qualidade artística, ele foi considerado antiquado por se basear nos conservatórios napolitanos (CRUVINEL, 2018, p. 125 e 126). Em seu lugar, foi criado o Conservatório de Lisboa.

A estruturação do Conservatório de Lisboa se assemelhava ao do Brasil, e a notícia de sua criação com o decreto de 5 de maio de 1835 foi divulgada na primeira página do *Jornal do Commercio*. Ele era uma instituição laica, funcionando na Casa Pia⁵⁹, onde eram educados “grande número de órfãos”. De acordo com o art.1º do decreto, haveria na Casa Pia um Conservatório com aulas de “preparatórios e rudimentos”; “de instrumentos de latão”; “de instrumentos de palheta”; “de instrumentos de arco”; “de orquestra” e de “canto”. O artigo 3º

⁵⁹ A Casa Pia foi fundada em 1780 no reinado de D. Maria I após os problemas sociais gerados pelo terremoto de 1755 que devastou Lisboa. Ela funcionava no Castelo de S. Jorge, e recebia crianças órfãs e abandonadas, mendigos e prostitutas, mas em diferentes setores. Esta escola foi precursora do ensino técnico-profissional, artístico e musical. Com as invasões napoleônicas, as crianças foram desalojadas de 1811 a 1833 do castelo e distribuídas em asilos, paróquias e conventos, ou mesmo deixadas na rua. Em 1834 ela foi instalada no mosteiro dos Jerônimos, e em maio de 1835 ela passa por uma reforma que buscou restaurar a instituição. Neste momento, iria se desenvolver o “ensino artístico, musical, técnico-profissional e agrícola”, bem como a ginástica e prática desportiva (CASA PIA, s.d.).

previa a criação de um colégio para doze a vinte estudantes pobres, que seriam “sustentados pelo estabelecimento”, dando-se preferência à entrada de alunos do Seminário com maior adiantamento. Além desses alunos também seriam admitidos os “órfãos e órfãs da Casa Pia, “cujo talento e propensão se reconhecer”, bem como alunos do Colégio de Augusto. Também seriam admitidos alunos pensionistas, que pagariam doze mil reis por mês (art. 5). As aulas seriam públicas para externos, homens e mulheres (art. 6). Seriam ensinadas “música própria dos Ofícios Divinos, e a profana, incluindo o estudo das peças do Teatro Italiano” (art. 7). A direção seria de João Domingos Bontempo (art. 9). Ficaria a cargo do Diretor geral, João Bontempo, “o regimen e método de ensino” das aulas (art. 11). O administrador e o Diretor da Geral do Conservatório dariam um relatório ao Ministério do Reino sobre o estado da instituição e indicariam os alunos mais destacados, para os nomes serem divulgados na imprensa (art. 14) (JORNAL DO COMMERCIO, 14 de junho de 1835 ed. 151, p. 1). Os artigos destacados mostram como as bases do Conservatório de Música do Brasil eram parecidas com as do seu congênere português. É bastante possível que os seus idealizadores tivessem conhecimento do movimento que estava acontecendo em Portugal.

João Domingos Bomtempo (1775-1882) elaborou o projeto de ensino e se tornou o diretor da instituição, que teria como modelo o Conservatório de Paris. Ele pretendia um ensino laico e o acréscimo do aprendizado de instrumentos, além de formar músicos portugueses de ambos os sexos para que se evitasse a contratação de músicos estrangeiros. Um mês após a abertura da instituição, se acrescentaria o ensino de piano, realizado por Bontempo. A instituição se associaria aos antigos Conservatórios italianos por seu viés caritativo, mas teria um componente modernista pela pretensão do ensino musical laico para homens e mulheres (BORGES, s.d.).

A mudança do ensino do Seminário da Patriarcal para o do Conservatório foi, de acordo com Cruvinel, “menos radical do que se poderia parecer”, tendo ocorrido mais na “forma” do que no “conteúdo”. O seu corpo docente se constituiu de professores do extinto Seminário. O material didático⁶⁰ utilizado foi o produzido no século XVIII (CRUVINEL, 2018, p. 125 e 126; TRILHA, 2011, p. 98). O mesmo pode ser dito do Conservatório do Rio de Janeiro, isto é, a institucionalização se deu mais na forma do que no conteúdo.

⁶⁰ Dentre os materiais utilizados estavam “os partimentos de [David] Perez, e as Regras de Mazza, copiadas por Francisco Migoni (1811-1861), segundo diretor do Conservatório”. Posteriormente se usou o “Novo Tratado de Solano e as Regras de Perez”. Este material era estudado como auxílio à composição, e não para acompanhamento (TRILHA, 2011, p. 98).

O Conservatório de Paris representou um divisor de águas no sentido de buscar metodizar o ensino, tornando-o acessível a um maior número de alunos por meio de obras didáticas que iriam direcionar o professor, trazendo gradualmente conhecimentos dos mais simples aos mais complexos. Por outro lado, os antigos tratados barrocos continham em geral explicações vagas, lacunares, óbvias para profissionais, sendo mais voltados para o público dileitante. No entanto, é preciso olhar com cuidado para o contexto dos métodos e tratados produzidos em Nápoles e em Portugal. Os conservatórios italianos já faziam uso de obras didáticas para o preparo profissional de seus alunos, bem como o Seminário da Patriarcal e o Colégio de Reis em Vila Viçosa, ainda que eles tivessem as características dos tratados barrocos. Ou seja, nestas instituições, apesar de um ensino amparado em métodos, não eram estes que determinavam o que o professor transmitiria, mas o professor é quem revelaria todos os segredos de sua arte tendo tais obras como ponto de partida. Percebe-se, portanto, que a adoção de métodos em instituições profissionalizantes não foi medida iniciada pelo conservatório francês. A inovação residia na função que desempenhavam e na maneira de utilizá-los.

Além disso, mesmo no Conservatório de Paris não ocorreu uma mudança abrupta entre os métodos antigos e os produzidos com separação entre repertório e técnica. Nos primeiros anos de ensino foram adotadas obras didáticas ligadas à tradição napolitana de solfejos⁶¹, harmonia e acompanhamento⁶². Possivelmente os métodos foram adquirindo características dos que se atribuiu à nova modalidade de ensino a partir da direção de Luigi Cherubini (1760-1842). Este assunto merece investigação mais aprofundada.

Como se pode perceber, a passagem de um ensino musical artesanal para o dito conservatorial não foi radical nem no Conservatório de Paris. Suas características e seu desenvolvimento não deixam de apresentar continuidades. Para além dos métodos de inspiração

⁶¹ O solfejo era a base do currículo do Conservatório de Paris. No entanto, os franceses trouxeram contribuições dos métodos pedagógicos italianos de solfejo, como no caso da obra *Solfèges d'Italie avec la basse chiffrée*, de 1772, editado por Levesque e L. Bèche que trazia exemplos de Leonardo Leo, Durante, Alessandro Scarlatti, Hasse, Porpora e outros, e teve três edições tardias, além de outras copiadas por diferentes autores (TRILHA, 2011, p. 76).

⁶² Os métodos de baixo contínuo continuaram a ser produzidos na França na segunda metade do século XVIII, mas foram interrompidos com a Revolução Francesa em 1789. O primeiro tratado publicado após a revolução, durante o Diretório (1795-99), foi *Méthode qui apprend la connoissance de l'harmonie et la pratique de l'accompagnement selon les principes de l'école de Naples* (1798), de autoria de Pellegrino Tomeoni (1721-1816). Tanto ele, quanto os que se seguiram, foram elaborados “dentro da tradição napolitana” (TRILHA, 2011, p. 86). As obras *Traité d'harmonie et d'accompagnement selon les préceptes de Durante et Léo* (1800), de Ders (fl.1798-1800) e *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie* (1804), de Alexandre Choron (1771-1834), são igualmente filiados a esta tradição (TRILHA, 2011, p. 87). Os métodos de partimento só foram difundidos na França após a Revolução Francesa, tendo atingido seu apogeu “na primeira década do século XIX” (TRILHA, 2011, p. 225).

napolitana utilizados, o ensino institucionalizado permaneceu com características artesanais, sobretudo nas aulas de instrumentos, uma vez que não se pode prescindir do contato direto entre mestre e aprendiz (RÓNAI, 2008, p. 47; ABREU, 2023, p. 9; SANTOS, 2011, p. 59). Apesar da ideia de “propagação de saberes sistematizados”, não haveria como se desvencilhar totalmente do “aprender fazendo”, como uma “nostalgia do mestre artesão” (ABREU, 2023, p. 8 e 9). Grandes professores, cujos nomes estariam ligados aos Conservatórios, foram delineando “paradigmas técnicos e artísticos” ou “escolas”. Eles contribuíram para a “cristalização de um modelo pedagógico duradouro” e de uma técnica instrumental “predefinida” (SANTOS, 2011, p. 75). Ainda assim, há nestes grandes professores resquícios, “uma aura análoga à do mestre do *ancien régime*” (SANTOS, 2011, p. 76).

A organização do Conservatório do Rio de Janeiro revelou um movimento de formalização do ensino profissionalizante de música, no sentido de ter currículo, avaliações, diplomas, estatutos. No entanto, se perceberá no próximo capítulo que esta formalização foi gradual, e por um bom tempo se mantiveram características do ensino artesanal, bem como uma prática voltada para a música sacra, especialmente no tocante ao ensino feminino. Os processos não-formais, ou seja, intencionais, mas pouco sistematizados, só foram dando lugar a atividades formais altamente institucionalizadas, graduadas cronologicamente, estruturadas hierarquicamente, intencionais, sistematizadas e previamente preparadas (LIBÂNEO, 2010; FRANÇA, 2021) posteriormente, nas suas últimas décadas de existência, pouco antes de se tornar o Instituto Nacional de Música.

PARTE 2 – UM OLHAR APROXIMADO

4 O CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DO RIO DE JANEIRO E A PRESENÇA FEMININA

Este capítulo diz respeito à formação musical que ocorria no Conservatório de Música, desde sua instalação em 1848 até sua conversão em Instituto Nacional de Música em 1890, dando ênfase ao período entre a instalação da cadeira de Rudimentos e Canto para o sexo feminino e o estabelecimento da cadeira de piano, em 1873. Procuo evidenciar o processo de transição do modelo artesanal para a formalização, sistematização e institucionalização do ensino musical profissionalizante. Mas, principalmente, vou apresentar as professoras de música tratadas em minha pesquisa, que aqui aparecem como alunas, e como se dava a sua presença e atuação na instituição. Para isso, foi necessário desenvolver um olhar aproximado sobre ela.

A visibilidade feminina relacionada ao Conservatório, que contraditoriamente não vem sendo registrada historicamente, é anterior propriamente à chegada de suas primeiras alunas, e como comentado, diz respeito à Sociedade Filarmônica. Um texto publicado na “Crônica da Quinzena”, de 31 de julho de 1848, localizado no 2º tomo do periódico *Iris*¹, traria uma fala comemorativa pela instalação da primeira aula do Conservatório: “Vai enfim realizar-se uma formosa criação, há muito planejada, mas só agora levada a efeito, graças sobretudo ao incansável zelo e amor da arte, que anima o sr. Francisco Manoel da Silva”. O possível autor, Manoel de Araujo Porto Alegre², atribuiria como principal expectativa gerada pelo “desenvolvimento” da “instituição nascente” o papel que já exerciam nos salões as “damas (principalmente uma) que são verdadeiros prodígios de natureza e arte”. Incluindo possivelmente a própria esposa, ele responsabilizava as atuações musicais femininas pelo “gosto que há pela música nesta capital”. O intelectual chegaria a dizer que, dentre os três gêneros de música vocal – o “de igreja”, o “de teatro”, e o “de sala”, seria este último o “mais proveitosamente” cultivado, com participação das “senhoras”, afirmando que “em poucas cidades da Europa se achará igual número de damas versadas, e muitas vezes eminentes, na arte

¹ O *Iris*, “Periódico de religião, belas artes, ciências, letras, história, poesia, romance, notícias e variedades”, era redigido por José Feliciano de Castilho Barreto e Noronha “colaborado por muitos homens de letras” (IRIS, 1848, p. 288).

² Manoel de Araujo Porto Alegre tinha um texto declaradamente seu no segundo tomo do mesmo periódico, na sessão de Belas Artes, intitulado “A música sagrada no Brasil” (IRIS, 1848, p. 47).

da música” (IRIS, 1848, p. 380). Apesar da forte ênfase à atividade musical feminina, o Conservatório só abriria suas portas para elas cinco anos após o início das primeiras aulas.

4.1 Anos iniciais do Conservatório de Música

O Conservatório foi inaugurado com a instalação das aulas de Rudimentos e canto para o sexo masculino, que só puderam ocorrer após a extração da primeira loteria em 11 de setembro de 1847 (JORNAL DO COMMERCIO, 5 de setembro de 1847, ed. 246, p. 4). Após a loteria, ainda seria necessário aguardar quase um ano para que a sala no Museu Nacional estivesse pronta. Em 1848, finalmente, elas tiveram início, ficando a cargo do professor nomeado Francisco da Luz Pinto³, escolhido pelos músicos da Sociedade de Beneficência⁴ (CORREIO MERCANTIL, 24 de maio de 1848, ed. 142, p. 4).

O secretário Francisco da Motta informava em publicação no periódico *O Brasil* as exigências para a matrícula:

tendo-se de dar começo aos trabalhos deste Conservatório, faz-se público que do dia 17 do corrente em diante serão admitidos a matricular-se os alunos que quiserem instruir-se na arte da música, os quais devem estar habilitados com os seguintes preparatórios; **ler e escrever ortograficamente a língua nacional e as primeiras quatro operações de aritmética, devendo apresentar atestados dos respectivos mestres, não só destes preparatórios, como também de bom comportamento.** A matrícula será feita em casa do secretário na praça da Constituição n 51, nas segundas e sextas feiras de cada semana, das 8 às 10 horas da manhã. O secretário, Francisco da Motta (O BRASIL, 19 de julho de 1848, ed. 1174, p. 4, grifos meus).

³ Francisco da Luz Pinto foi professor do Colégio de Pedro II por vinte anos, de 1838 a 1858, era um dos mais notáveis alunos de Padre José Mauricio, e músico efetivo da Capela Real e Imperial desde 1813 até 1865, ano em que faleceu (GARCIA, 2018, p. 134). André Cardoso acrescenta que o músico já atuava na Catedral e Sé na Igreja do Rosário antes da chegada de D. João VI ao Brasil, e chegou a ser mestre de capela substituto (CARDOSO, 2005, p. 49).

⁴ A comissão diretora também foi nomeada pelo Governo a partir dos músicos da Sociedade de Beneficência. No entanto, a escolha da administração parece ter sido regida por critérios que não consideraram o mérito artístico dos sócios. No discurso de inauguração proferido por Francisco Manoel da Silva, ele demonstrava uma escolha política, parcial e bem pouco objetiva para os cargos. Ela teria sido realizada pelo governo com base “nos melhores desejos pelo progresso”, um indício das prováveis disputas no interior da associação pela ocupação de posições de prestígio: “O Governo houve por bem nomear interinamente a comissão diretora; e **se essa nomeação não recaiu nos professores mais aptos da Sociedade**, quanto ao merecimento artístico, **recaiu ao menos nos que se acham possuídos dos melhores desejos pelo progresso e engrandecimento da arte**” (ANDRADE, 1967, v. I, p. 258, grifos meus).

Observa-se que, para o ingresso, seriam necessários leitura e escrita e das quatro operações, conhecimentos previstos na instrução primária. O pedido de comprovação por meio de atestados de mestres não restringia que tais saberes fossem adquiridos apenas em colégios públicos e particulares, considerando-se possivelmente o ensino doméstico. O aspecto da moralidade também aparece, pois só seriam aceitos candidatos que comprovassem “bom comportamento”.

Ayres de Andrade comenta que o período de inscrições foi fechado pouco tempo depois de sua abertura, devido à grande afluência de alunos (ANDRADE, 1967, v. I, p. 252). No entanto, no livro de matrículas que está sob a guarda da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, foram registrados apenas onze alunos, quatro no dia 3 de agosto, três no dia 14 de agosto, quatro no dia 16 de agosto:

Quadro 12. Primeiros alunos matriculados no Conservatório

Nome	Idade	Naturalidade
Carlos Leopoldo Cezar Burlamarque	14 anos	Rio de Janeiro (morava no próprio Museu Nacional)
Frederico Carlos Cezar Burlamarque	14 anos	Rio de Janeiro (morava no próprio Museu Nacional)
Aureliano Quintino dos Santos	16 anos	Rio de Janeiro
Candido Eugenio de Alvarenga	18 anos	Rio de Janeiro
Egyno José de Araujo	18 anos	Rio de Janeiro
João Joze Barata	16 anos	Rio de Janeiro
Cypriano Joze Barata	14 anos	Rio de Janeiro
Joze Correa de Lima Junior	13 anos	Rio de Janeiro
Leopoldo Homero da Silva	13 anos	Rio de Janeiro
Joaquim Joze Manoel	18 anos	Rio de Janeiro
João Theodoro de Aguiar	17 anos	Rio de Janeiro

Fonte: BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO. Livro de matrículas dos alunos do Conservatório de Música do Rio de Janeiro, iniciado em 14 de agosto de 1848. Escola de Música da UFRJ.

De acordo com o quadro, pode-se observar que estes primeiros alunos eram todos jovens maiores de treze anos. As próximas matrículas registradas ocorreriam apenas no ano de 1854, ou pela ausência de registros neste período de tempo, ou por não haverem interessados, por desestímulo provocado pela impossibilidade de se extrair as demais loterias.

A primeira aula ocorreu no dia 16 de agosto de 1848, no salão do Museu Nacional, ficando estabelecida no horário de “do meio-dia às duas da tarde” (CORREIO MERCANTIL, 15 de agosto de 1848, ed. 222, p. 4). Não localizei muitas informações sobre estes primeiros anos de ensino, a não ser uma crítica do “Amante da música” à metodologia empregada, que parecia ser o método simultâneo⁵. O autor da publicação dizia que o “sistema atual” parecia “contrário às vantagens que dele se esperam”, por acreditar que não seria possível que apenas um professor, “mandando solfejar tantos alunos ao mesmo tempo”, pudesse “conhecer das faltas dos que as cometem para as emendar, ficando por isso iludido”. Além disso, como era característico do ensino artesanal, o articulista comentava que discípulos de diferentes idades e estágios de aprendizado eram orientados em conjunto (SANTOS, 2011, p. 31), embora ele fosse da opinião de que os alunos mais velhos deviam ser separados dos mais novos, assim como “os que têm mais adiantamento” daqueles que se matricularam posteriormente (CORREIO MERCANTIL, 24 de maio de 1849, ed. 141, p. 4).

Como visto no capítulo 1, tanto no ensino doméstico quanto no oferecido pelos colégios, era habitual o uso de métodos e compêndios, e esta prática teria ainda maior disseminação com a reforma de 1854. A partir deste período, os livros adotados nas instituições de ensino primário e secundário eram definidos ou aprovados pelo Estado, e serviam como um veículo para difundir e implementar seus ideais educacionais, bem como para homogeneizar as práticas. Eles eram guias para os professores dos saberes prescritos (GONDRA, 2018, p. 91), e refletiam o que se pretendia, mas não necessariamente o que de fato se ensinava e aprendia, uma vez que professores e alunos provavelmente se apropriariam destes materiais de diferentes formas (GONDRA, 2018, p. 105). Já a adoção de métodos no ensino doméstico, uma modalidade que provocava constantes disputas entre o *governo da Casa* e o *governo do Estado*, era mais difícil de ser controlada (PASCHE, 2014, p. 193).

No caso do Conservatório, algumas obras didáticas teriam sido especialmente preparadas para o ensino dos alunos. Produzidas pelo próprio diretor da instituição, elas eram dedicadas e submetidas ao escrutínio do imperador, assim como o mesmo autor fizera com o compêndio adotado pelos alunos do Colégio Pedro II. Francisco Manoel publicou em julho de 1848 o *Compêndio de princípios elementares de música dedicado ao imperador composto para*

⁵ Não se descarta a possibilidade da utilização de outras metodologias, como o ensino monitorial, assemelhado ao característico do aprendizado de ofícios, onde alunos mais adiantados auxiliariam os iniciantes (SANTOS, 2011, p. 31). Um indício comentado adiante seria trazido na requisição de diploma pelo aluno Eloy José da Cunha, que leva a se considerar esta opção.

uso do Conservatório de Música, contendo conhecimentos de teoria musical⁶, um pouco mais aprofundados⁷ do que aqueles que elaborou para os alunos da instituição de ensino secundário (JORNAL DO COMMERCIO, 12 de julho de 1848, ed. 192, suplemento, p. 2). O conteúdo estava dividido em quadros e seções, e compreendia os seguintes tópicos:

1º, da música, pauta, notas e pausas; 2º, do valor comparativo das notas e pausas, e do ponto de aumento⁸; 3º das claves; 4º do compasso e das regras para verificar a sua organização; 5º das notas de que se compõem os compassos e cada um dos seus tempos; 6º dos intervalos e dos acidentes; 7º das diferentes espécies de intervalos e de suas transmutações; 8º, do tom, modo e gêneros, e da escala diatônica; 9º, da escala cromática e em harmonia, e da maneira de conhecer os tons e seus relativos; 10º das quiálteras ligadura e síncope⁹ e de vários adornos e sinais de música; 11º o andamento, das abreviaturas e de alguns sinais inerentes à expressão; 12º das regras para transportar qualquer música; 13º dos termos italianos usados na música e sua significação.

Foi anunciada uma segunda obra, a primeira parte de um “*Método de Solfejo*, expressamente compilada dos melhores autores para uso do Conservatório de Música do Rio de Janeiro, por Francisco Manoel da Silva”, em setembro de 1848, publicado pela litografia de Heaton e Rensburg (JORNAL DO COMMERCIO, 18 de setembro de 1848, ed. 259, p. 4). Não tive acesso ao conteúdo deste método, mas o fato de ser uma compilação de autores faz lembrar os *Solfèges d’Italie avec la basse chiffrée*, método baseado nos solfejos com acompanhamento produzidos por compositores napolitanos, utilizados nos primeiros anos de existência do Conservatório de Paris (TRILHA, 2011, p. 76 e 326). Esta possibilidade se torna maior pelo fato de que, anos depois, em 1856, em novo método publicado, o *Estudo completo e progressivo de vocalização, em seis quadros, adotado pelo conservatório de música desta corte*, se informava que “o acompanhamento é tão fácil que qualquer principiante pode acompanhar a si mesmo” (CORREIO MERCANTIL, 23 de julho de 1856, ed. 202, p. 3). Este comentário corrobora a hipótese de que a apresentação destes solfejos seguia a tradição napolitana de trazer um acompanhamento, e não apenas a linha melódica independente.

⁶ Tais métodos que só apresentavam princípios musicais elementares eram vulgarmente chamados de “Artinhas” (GARCIA, 2018, p. 147). De acordo com Vera Jardim, “os *Manuais, ABCs e Artinhas* continham os rudimentos ou noções elementares de determinada matéria, que no caso da música, encerravam os princípios da teoria musical. Eram destinados aos músicos amadores e iniciantes” (JARDIM, 2012, p. 169). Pode-se perceber, assim, que estes métodos não traziam, portanto, todos os elementos que integravam o aprendizado musical, assim como os tratados do século XVIII, cabendo ao mestre ensinar oralmente os “segredos” do ofício (SANTOS, 2011).

⁷ Segundo Vera Jardim, o compêndio para uso dos alunos do Conservatório em relação ao elaborado para os do Colégio de Pedro II “revelou pequena variação dos conteúdos, ligeiramente aprofundada no caso do compêndio destinado ao uso do Conservatório, mantendo-se a forma concisa, sem exemplos ou propostas de atividades práticas” (JARDIM, 2012, p. 171).

⁸ No original, ponto de aumentação.

⁹ No original, síncope.

Apenas no ano de 1851 comecei a localizar notícias sobre alunos do Conservatório¹⁰. Eles passariam a participar de festividades religiosas em igrejas e solenidades na Capela Imperial. Uma delas foi a execução do *Miserere* de Francisco Manoel da Silva, como parte de um *Ofício de Trevas* na Capela Imperial, em 16 de abril. Nesta solenidade também cantavam alunos do Colégio Marinho (CORREIO MERCANTIL, 20 de abril de 1851, ed. 95, p. 1). Em 28 de setembro de 1851, os alunos do Conservatório¹¹ cantaram na festividade de Nossa Senhora das Dores, promovida pela irmandade de Santo Antônio dos Pobres e Nossa Senhora dos Prazeres, na “igreja dos Barbadinhos”. A missa foi composta por Fortunato Mazziotti e o *Te Deum* de Padre José Mauricio, com regência do professor de rudimentos e canto, o “digno mestre o sr. Luz” (JORNAL DO COMMERCIO, 26 de setembro de 1851, ed. 265, p. 3; CORREIO MERCANTIL, 30 de setembro de 1851, ed. 233, p. 1). Em outra ocasião, em 19 de setembro de 1852 em Santa Luzia, os discípulos novamente cantaram composições do padre José Mauricio sob regência do seu professor, Francisco da Luz Pinto, na festa de Nossa Senhora do Monte do Carmo (CORREIO MERCANTIL, 22 de setembro de 1852, ed. 265, p. 1).

Na Capela Imperial, os alunos participaram das exéquias solenes da rainha de Portugal, D Maria II, em 6 e 7 de fevereiro de 1854, com direção musical de Francisco Manoel da Silva. No dia 6, eles teriam sido ensaiados pelo seu professor, Dionysio Vega, para a execução das partes corais. O repertório foi a *Sinfonia Fúnebre* e o *Ofício de Defuntos* do Padre José Mauricio. No dia 7, houve a participação de “80 artistas, entre os quais 20 alunos do

¹⁰ Ayres de Andrade também se refere ao ano de 1851 como o que “foram pela primeira vez aproveitados no coro da Capela os alunos do Conservatório, tal como fazia com os seus o padre José Mauricio” (ANDRADE, 1967, v. I, p. 218).

¹¹ O emprego de alunos de instituições de ensino musical nas cerimônias religiosas neste período não seria uma exclusividade do Conservatório de Música. Este fato demonstra uma permanência do ensino musical voltado para a prática, sobretudo de música sacra, como era realizado pelos mestres de forma artesanal. Em junho de 1849, por exemplo, ocorreu a participação de discípulos de Fortunato Mazziotti do liceu de Niterói, em novenas da igreja de S. João Batista, na mesma cidade. Eles foram “ensaiados e dirigidos pelo seu respectivo professor [...], que também escreveu a música” (JORNAL DO COMMERCIO, 17 de junho de 1849, ed. 164, p. 3). Fortunato Mazziotti chegou ao Brasil em 1810 e passou a integrar a Capela Real. Ele foi aluno de Eleutério Leal, professor do Seminário da Patriarcal. Foi nomeado mestre de Capela em 1816, e mestre de música das princesas imperiais em 1830 (ANDRADE, 1967, v. II, p. 194). Mazziotti anunciou no *Almanak Laemmert* até 1855 como professor de piano e canto do município de Niterói (LAEMMERT, 1855, província do Rio de Janeiro, p. 169).

Uma outra instituição cujos alunos participavam em cerimônias religiosas era o Colégio Marinho. Orientados pelo professor José Joaquim Goyano, em 28 de agosto de 1853 eles cantaram na festa de S. Gonçalo Garcia (JORNAL DO COMMERCIO, 24 de agosto de 1853, ed. 234, p. 2). Em 30 de outubro do mesmo ano, na festa de S. Crispim e S. Crispiniano na Candelária, elogiava-se “o já célebre coro de meninos que tão louvavelmente emprega o fruto das lições musicais do seu hábil mestre o sr. Goyano”, assim como “a justeza, afinação e suavidade com que essa reunião de vozes infantis entoia os cânticos do santo sacrifício da música” (JORNAL DO COMMERCIO, 29 de outubro de 1853, ed. 300, p. 2). José Joaquim Goyano era membro da Sociedade de Música, violinista da Capela Imperial desde 1846, professor do Colégio Pedro II de 1858 a 1866, e professor do Colégio Marinho, dentre outras atividades (GARCIA, 2018, p. 138). Gilberto Vieira Garcia localizou uma referência a sua atuação no Colégio Marinho em abril de 1853, no periódico *Marmota na Corte*, por ocasião de uma festa colegial. Nesta ocasião, os alunos cantaram trechos de ópera com “afinação” e “justeza” (GARCIA, 2018, p. 141).

conservatório” na missa fúnebre de Alamanno Biagi, que estava sendo realizada pela primeira vez na corte, e antes desta ouviu-se a sinfonia do oratório as *Sete Palavras de Cristo* de J. Haydn. Os solos e “peças concertadas” desse dia foram cantados pelos alunos do conservatório “[Francisco Antonio] Bulhões¹², [Joze Baptista] Vieira, [Joaquim José] Maciel, João Theodoro [de Aguiar], e Hygino [José de Araújo]”, além do sr. Tati filho, e de “Mello e Julio, alunos do Colégio Marinho” (CORREIO MERCANTIL, 12 de fevereiro de 1854, ed. 43, p. 1).

Comentava-se na ocasião “o brilhante resultado” dos esforços de Francisco Manoel, pela “aquisição” de “meninos para cantarem as partes agudas”, assim como se usava “na Europa em falta de vozes femininas”. O autor do texto mencionava os objetivos do Conservatório, de suprir de cantores para a igreja e o teatro, fazendo votos para que estes jovens progredissem em sua carreira, e “venham um dia a coadjuvar não só a execução da música sagrada, como o nosso teatro lírico”. Elogiava-se que a cerimônia tivesse sido “dirigida por artistas nacionais, filhos de nossas escolas”, que tinham “talento” e “boa vontade, provando-se assim mais uma vez que há no país pessoas habilitadas” (CORREIO MERCANTIL, 12 de fevereiro de 1854, ed. 43, p. 1).

Uma outra crítica a esta solenidade saiu no *Jornal do Commercio*, já conhecida através das obras de Ayres de Andrade (1967, v. I, p. 219) e André Cardoso (2005, p. 103). O número informado de participantes da orquestra era de oitenta e um, e seriam dezenove alunos do Conservatório, “cantando e tocando com admirável adiantamento e com satisfação do público que os ouvia” (JORNAL DO COMMERCIO, 12 de fevereiro de 1854, ed. 43, p. 1). O autor do texto recebeu positivamente a participação dos alunos do Conservatório, preferindo-a aos falsetistas:

Notou-se na execução da música religiosa uma inovação que depõe em favor do espírito, dos olhos e dos ouvidos de seu diretor ou regente. As vítimas da sensualidade musical desapareceram do coro da capela. [...] o sr. **F. Manoel nos apresentou meninos graciosos, discípulos do conservatório, cuja voz argentina é preferível aos guinchos dos sopranos artificiais** [...] (JORNAL DO COMMERCIO, 12 de fevereiro de 1854, ed. 43, p. 1, grifos meus).

¹² Em 1854, Francisco Antonio Bulhões tinha 14 anos, Joze Baptista Vieira tinha 13 anos, Joaquim Joze Maciel, 22 anos. Suas matriculas foram feitas em janeiro de 1854, e em fevereiro já estavam fazendo solos. João Theodoro de Aguiar e Hygino Jose de Araujo teriam 23 anos e 24 anos respectivamente, segundo idade no momento da matrícula, em 1848. Em 1854, foram realizadas 44 novas matrículas. A criança mais nova, Joaquim Duarte Moreira, teria 9 anos e o mais velho, com 30 anos, João Pedro de Alcântara, era “filho de pais incógnitos”. José Joaquim de Oliveira e Delfino Luiz Pereira Cordeiro também eram filhos de pais incógnitos, Francisco de Assis Ferreira era natural de Lisboa e tinha 28 anos (BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO, UFRJ, 1848).

Nota-se em quase todas as solenidades a execução de obras do Padre José Mauricio Nunes Garcia, mestre de Capela durante a presença de D. João VI e no 1º Reinado, de quem Francisco Manoel da Silva, o então mestre de capela, nomeado em 1842, havia sido discípulo (CARDOSO, 2005, p. 91). Isto aponta para a perpetuação de uma tradição musical, do “legado” de um “mestre” por seus aprendizes (SANTOS, 2011, p. 53), com um repertório considerado referencial e consagrado pelos próprios músicos.

Os discípulos de Francisco da Luz Pinto passaram nessa época a cantar no coro da Capela Imperial no lugar dos músicos mais idosos, que já não podiam trabalhar. Eles recebiam uma remuneração mensal de 5\$000 (ANDRADE, 1967, v. I, p. 218). Os professores Francisco da Luz Pinto e Dionysio Vega, que substituiria o anterior no ensino dos alunos, ficavam encarregados de distribuir os valores de acordo com o número de funções realizadas. Segundo André Cardoso, os alunos que praticavam na Capela eram integrados posteriormente no “quadro permanente”. Nos documentos consultados pelo pesquisador no Arquivo Nacional, ele observou que “uma boa parte dos profissionais dos dois conjuntos estáveis da Capela saiu dos bancos do Conservatório de Música e muitos desses músicos foram contratados após prestarem serviço como estagiários” (CARDOSO, 2005, p. 102).

O fato de os alunos serem aproveitados na Capela Imperial demonstra a finalidade sacra do ensino do Conservatório, pelo menos nestes primeiros anos, assim como possivelmente uma forma artesanal de aprendizado, pela prática. Esta havia sido a forma que o diretor da instituição, Francisco Manoel, fora ensinado pelo Padre José Mauricio. Da mesma forma que os meninos do Conservatório iriam aprender praticando na Capela Imperial, anteriormente o padre mestre direcionava seus discípulos para a orquestra e o coro da Sé.

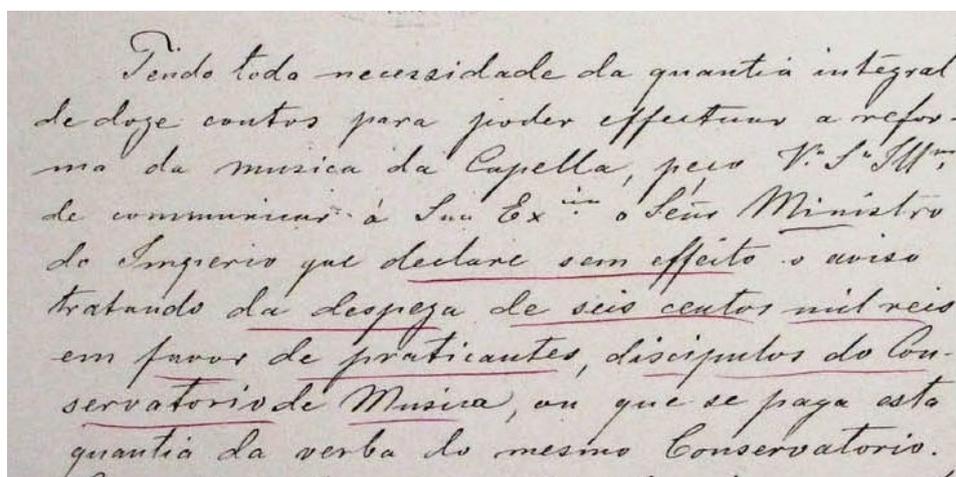
Hygino José de Araújo foi um dos alunos engajados e se destacava por possuir uma “rara voz de barítono” e pelo seu desenvolvimento musical. Após um ano de prática, durante o qual recebia 5\$000 por mês, Francisco Manoel enviaria um pedido ao inspetor da Capela para sua contratação (ANDRADE, 1967, v. I, p. 218), solicitando que passasse a ocupar no coro a vaga de Padre Lucio, com o ganho de 10\$000 mensais. Na opinião do mestre de capela, Hygino era um “jovem discípulo do Conservatório de muita esperança e precisa ser animado” para “servir de emulação para os demais alunos”. Era seu desejo que aquela remuneração de 5\$000 passasse a outro aluno, Joaquim José Maciel, que cantava no naipe de contraltos (CARDOSO, 2005, p. 103; ACERVO CLEOFE PERSON DE MATTOS, 1852, s.p.).

Em 1855, o ministro do império comentava sobre a participação dos alunos na Capela Imperial:

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

Em 1859, Dionisio Vega informava que os alunos “Januário da Silva Arvellos¹³, Domingos José Ferreira, João José Tavares e Carlos Augusto de Novaes” recebiam 10\$000 mensais, enquanto que “Henrique da Silva Oliveira, Francisco José da Silva Reis, Eloy José da Cunha e Francisco José Rangel de Sampaio” eram pagos com 5\$000 “pelos serviços que prestam na Capela Imperial” (CORREIO MERCANTIL, 22 de março de 1859, ed. 81, p. 2). Cinco anos antes, já havia três alunos como cantores oficiais da capela, “ganhando, cada um, trinta mil réis mensais”, assim como “muitos outros que cantam só nos cheios, mas que recebem também um estipêndio por mês” (CORREIO MERCANTIL, 22 de dezembro de 1854, ed. 350, p. 1). Esta prática permaneceu por muitos anos, até ser abolida por Hugo Bussmeyer em 1875¹⁴.

Figura 20. Interrupção da prática dos alunos do Conservatório por Hugo Bussmeyer em 23 de agosto de 1875

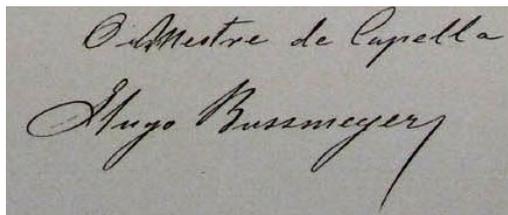


Tendo toda necessidade da quantia integral de doze contos para poder effectuar a reforma da musica da Capella, pelo V. S. M. de communicar a Sua Ex.ª o Sr. Ministro do Imperio que declare sem effeito o aviso tratando da despesa de seis contos mil réis em favor de praticantes, discipulos do Conservatorio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

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

¹³ Januário da Silva Arvellos matriculou-se com 18 anos, Domingos José Ferreira, com 16 anos, Henrique da Silva e Oliveira, com 17 anos, Carlos Augusto de Novaes, com 18 anos, Francisco José da Silva Reis, com 24 anos, Francisco José Rangel de Sampaio, com 18 anos, em 1854. A matrícula de Eloy Jose da Cunha só aparece em 1860, quando ele teria 22 anos. Não localizei a matrícula de João Jose Tavares.

¹⁴ Hugo Bussmeyer, ao ser nomeado mestre de capela, intencionava “dispor da maior verba possível para pagamento dos músicos”, e por isso solicitou “em 23 de agosto de 1875 que a parte destinada ao pagamento dos alunos do Conservatório de Música saísse da verba do próprio Conservatório e não da folha da Capela”. Esta atitude “representou o fim da participação dos alunos do Conservatório como estagiários no coro e na orquestra da Capela Imperial” (CARDOSO, 2005, p. 132).

Figura 21. Assinatura de Hugo Bussmeyer


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

De 1848 a 1853, o Conservatório só ofereceu aulas para o sexo masculino, cujos primeiros resultados se viam no engajamento destes alunos na prática da música sacra. Isto se deveu ao fato de que a segunda loteria da qual dependia a instalação da disciplina de rudimentos e solfejo para o sexo feminino não era extraída. Ainda em 1848, Francisco Manoel reportava em seu relatório ao Ministro do Império a necessidade de sanar o déficit financeiro e instalar a segunda aula, alegando que não era “conveniente que esta classe seja por mais tempo privada deste benefício”. Em 1849 nada havia se alterado, e no novo relatório, Francisco Manoel declarava que o número de alunos passou a 48¹⁵. Ele reforçava a impossibilidade de “continuar este estabelecimento sem a regular extração de duas loterias anuais” (ANDRADE, 1967, v. I, p. 260). Mais uma vez os intelectuais e a imprensa iriam se manifestar e exigir que providências fossem tomadas. Joaquim Manoel de Macedo era um destes críticos, apontando que a lentidão era fruto da indiferença do governo “e entorpec[ia] a marcha progressiva desta útil instituição” (O GUANABARA, 1850, tomo I, p. 169).

A segunda loteria foi extraída em 13 de novembro de 1852 (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 14 de novembro de 1852, ed. 9156, p. 4) e Francisco Manoel lamentava ao ministro que “a continuar este sistema, só no fim de 50 ou 60 anos se poderá fundar definitivamente o Conservatório” (ANDRADE, 1967, v. I, p. 261). Como havia ocorrido com as aulas para o sexo masculino, a extração não garantiu a imediata abertura das aulas, pois era necessária a autorização de um local para sua instalação. A comissão diretora do Conservatório fez um pedido ao ministro do império Francisco Gonçalves Martins, com “prévio consentimento” do conselho da Imperial Sociedade Amante da Instrução¹⁶, para que elas ocorressem “em um dos

¹⁵ Estas matrículas não puderam ser verificadas, pois no livro de registros vai do ano de 1848 diretamente ao de 1854.

¹⁶ A Imperial Sociedade Amante da Instrução teve origem a partir da Sociedade Jovial e Instrutiva, que foi criada por “dez fluminenses” em 1829, e encerrada depois de dois anos. Estes mesmos sócios abriram em 15 de agosto de 1831 uma nova sociedade aos mesmos moldes, já denominada Sociedade Amante da Instrução, oferecendo naquele mesmo ano aulas de gramática francesa, música e taquigrafia, lecionadas por alguns sócios gratuitamente. Em janeiro de 1832 a sociedade abriu as aulas de primeiras letras para meninos pobres e órfãos, tendo uma grande

colégios de órfãs da dita sociedade”, no Colégio de Santa Teresa à Rua dos Barbonos, n. 10. Segundo Ayres de Andrade, em ofício de 25 de abril de 1853, Francisco Manoel teria dito que

este colégio, destinado ao sexo feminino, é regido por uma diretora, pessoa de reconhecida capacidade; para ali, portanto, concorrerão com toda a confiança meninas que pretenderem frequentar o Conservatório, confiança que por certo não encontrarão na Sala do Museu, em que funciona a primeira aula e onde ficarão entregues a si, caso seus pais ou protetores, já por suas ocupações ou por qualquer outro motivo, não possam acompanhá-las durante o tempo de aula; acrescentando a isto a consideração, para mim de grande importância, de que por esta forma vai-se proporcionar o ensino de canto a grande número de meninas pobres que recebem a instrução naquele colégio (ANDRADE, 1967, v. I, p. 261).

A diretora a quem Francisco Manoel se referia, segundo informações do *Almanak Laemmert*¹⁷, era Maria Theodora de Almeida, uma antiga discípula¹⁸ sua (LAEMMERT, 1853, p. 301). Apenas em 31 de outubro de 1853 o ministro Luiz Pedreira do Couto Ferraz deu a autorização. As aulas se iniciaram em 8 de novembro de 1853, e ocorreriam terças, quintas e sábados, das 3 às 6 horas da tarde (CORREIO MERCANTIL, 6 de novembro de 1853, ed. 309, p. 3; LAEMMERT, 1854, p. 323 e 324).

Como as matrículas ocorreram no próprio Colégio de Santa Teresa e na casa de Francisco Manoel, na rua do Conde n. 48, o livro utilizado provavelmente não era o mesmo que o dos alunos, e por isso não consegui localizar nada sobre as jovens inscritas no livro de matrículas preservado na Biblioteca Alberto Nepomuceno, além de anotações a respeito de algumas indicadas a premiações. Publicou-se no *Correio Mercantil* que, para serem admitidas,

procura, e em abril de 1834 a sociedade recebeu a proteção do imperador (LAEMMERT, 1853, p. 295). Em 1835 aulas de primeiras letras passaram a ser oferecidas aos dois sexos, com uma terça parte das vagas destinadas aos filhos dos sócios, e as outras “à mocidade indigente, e com preferência órfãs”. No mesmo ano, os religiosos de S. Bento doaram uma casa para o estabelecimento de uma escola para os meninos. Em 12 de julho, a imperatriz se tornou protetora das aulas das meninas pobres. Em 13 de agosto, os religiosos carmelitas doaram uma casa no beco das Carmelitas n.3 para a aula das meninas, e em setembro o imperador conferiu o título de “Imperial” para a sociedade, o que lhe permitiu o uso do expediente das Armas do Império nos diplomas e outros documentos da instituição (LAEMMERT, 1853, p.295). Em 4 de outubro de 1846, abriu-se na casa doada pelos Beneditinos um colégio para educar 10 meninas pobres e órfãs, tendo esta instituição recursos especiais da caridade de doze mordomos e doze inspetoras, nomeados anualmente, aos quais estavam a cargo as despesas das aulas e os pagamentos da professora. A Sociedade já havia recebido mais de 1500 alunos, fornecendo-lhes instrução primária, “botica, médico, vestuário e calçado”. No cofre do colégio das órfãs, 3 apólices de 1:000\$ estavam destinadas às 3 primeiras alunas que se casassem (LAEMMERT, 1853, p. 296).

¹⁷ Segundo informações deste periódico, Maria Theodora era professora da aula de Santa Teresa de 1845 a 1855. Três meses depois, em fevereiro de 1854, ela teria sido demitida (LAEMMERT, 1856, p. 397). Uma notícia em abril de 1855 dizia que uma viúva e portuguesa com este mesmo nome falecera aos 74 anos, de colite crônica (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, ed. 102, 14 de abril de 1855, p. 2). Se esta se tratava de Maria Theodora, é provável que ela tenha sido dispensada do trabalho pela idade avançada, uma vez que teria 73 anos.

¹⁸ Excetuando-se a possibilidade de se tratar de uma homônima, Maria Theodora mencionava ter sido discípula de Francisco Manoel da Silva, e fazia uso do compêndio deste músico no seu colégio de meninas, como falado no Capítulo 2 (JORNAL DO COMMERCIO, 6 de janeiro de 1844, ed. 5, p. 4).

elas precisariam levar por escrito “seu nome, idade, filiação e morada”, as mesmas informações que constam nos registros dos rapazes (CORREIO MERCANTIL, 6 de novembro de 1853, ed. 309, p. 3).

As justificativas para a instalação das aulas em um colégio de meninas, remetendo à facilidade para os pais em não ter que acompanhá-las, assim como não haver no salão do Museu “uma diretora a quem fossem confiadas” foram publicadas respectivamente no *Correio Mercantil* (8 de novembro de 1853, ed. 311, p. 1) e no *Almanak Laemmert* de 1854 (p. 324). A vantagem prevista no ofício de Francisco Manoel sobre a frequência nas aulas de rudimentos e canto para o sexo feminino pelas próprias alunas pobres do colégio efetivamente ocorreu, e era noticiada pela Sociedade Amante da Instrução em maio de 1854: “a [aula] de Santa Theresa, estabelecida no largo da Mãe do Bispo” era o local onde ocorreu “a instalação do conservatório de música, onde o distinto artista, o Sr. Francisco Manoel da Silva, leciona música e canto a diversas alunas da sociedade” (JORNAL DO COMMERCIO, 29 de maio de 1854, ed. 147, suplemento, p. 2).

Francisco Manoel da Silva ficou interinamente a cargo da cadeira, sendo nomeado como efetivo em 1855, permanecendo responsável por ela até a sua morte, em 1865. De acordo com Ayres de Andrade, sua remuneração era de 600\$000 anuais (ANDRADE, 1967, v. I, p. 261). Como o cargo de diretor era exercido gratuitamente, talvez o valor recebido fosse um dos motivos para que Francisco Manoel tenha se ocupado deste ensino por tantos anos, além da experiência pregressa bem sucedida com a orientação feminina na Sociedade Filarmônica.

Pouco tempo após o início das aulas para as mulheres, Francisco da Luz Pinto pediu demissão e foi substituído em janeiro de 1854 por Dionysio Vega, recebendo os mesmos 600\$000 anuais (ANDRADE, 1967, v. I, p. 261). As aulas estavam ocorrendo às “terças, quintas e sábados de meio dia às 2 horas, no Edifício do Museu Nacional” (LAEMMERT, 1854, p. 324; CORREIO MERCANTIL, 6 de janeiro de 1854, ed. 6, p. 2). Apesar de mulheres e homens terem lugares, dias e horas separados de estudo, aparentemente, no tocante ao ensino dos princípios musicais elementares e do canto, não havia distinção de qualidade. Assim como os homens, as mulheres realizariam atividades de exibição pública, como será visto no próximo capítulo. No entanto, enquanto os homens teriam uma atuação no teatro, para além da igreja, apenas identifiquei a presença das alunas participando em solenidades religiosas e cívicas¹⁹. A

¹⁹ Neste trabalho não me ative a estudar profundamente a participação de alunos e alunas do Conservatório em festas cívicas, embora algumas sejam citadas. Um exemplo localizado seria a execução do Hino da Independência por “senhoras e meninas do Conservatório” no “paço da Ilma. Câmara Municipal”, durante a na festa organizada

participação feminina na Capela Imperial também estaria vetada, acontecendo somente em ocasiões excepcionais (CARDOSO, 2005, p. 100 e 101).

Desde a instituição da cadeira de rudimentos e canto para o sexo feminino, as mulheres tiveram presença constante no Conservatório, e o número aumentou consideravelmente, como seria de esperar, a partir do oferecimento das aulas de piano em 1873²⁰. Abaixo se pode ver o número anual de alunos e alunas a partir dos relatórios dos Ministros do Império e dos diretores da instituição:

Tabela 7. Número de discentes matriculados no Conservatório de Música (1854 – 1888)

ano	Homens	Mulheres	ano	Homens	Mulheres	ano	Homens	Mulheres		
1854	49	41	1866	25	68	1878	37	75		
1855	60	46	1867	98	+ 1	45	+ 26	1879	43	99
1856	73	40	1868	96	60	1880	43	125		
1857	52	40	1869	68	59	1881	75	122		
1858	68	49	1870	66	89	1882	37	100		
1859	48	46	1871	57	82	1883	49	78		
1860	83	48	1872	60	92	1884	28	71		
1860b	35	42	1873	53	71	1885	38	80		
1862	52	40	1874	52	56	1886	41	107		
1863	50	36	1875	50	66	1887	32	149		
1864	40	32	1876	47	65	1888	31	169		
1865	32	35	1877	52	94					

Fonte: BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. Relatórios apresentados pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império (1854-1888)

4.2 A reorganização do Conservatório

Em outubro de 1854 foi divulgado que as demais cadeiras do Conservatório não podiam ser implementadas por falta de meios financeiros, uma vez que apenas duas das dezesseis loterias haviam sido extraídas. Argumentava-se que “este estabelecimento não tem, por esta

pela Sociedade Ypiranga para comemorar a independência do Brasil (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 28 de agosto de 1856, ed. 239, p. 1).

²⁰ Antes disso, em 1867, o professor de canto Archangelo Fiorito (1813-1887) dava aulas de piano pela “gratificação de 20\$000 mensais”, “uma vez por semana”, a algumas alunas (DARBILLY, 1890 apud AUGUSTO, 2008, p. 52). No entanto, a cadeira de piano só foi aceita oficialmente a partir de 1873.

razão, progredido, e mal pode corresponder aos [seus] fins” (CORREIO MERCANTIL, 10 de outubro de 1854, ed. 279, p. 1). Ao final deste mesmo ano, Luiz Pedreira do Couto Ferraz, o Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, conhecido pelo seu “zelo pelos estabelecimentos, artísticos e científicos” (CORREIO MERCANTIL, 15 de dezembro de 1854, ed. 343, p. 1), se interessaria pela instituição. No início de 1854, o ministro conservador já havia promovido a reforma na instrução primária e secundária da corte, organizando-a, bem como criando a Inspeção Geral para a sua regulação. Este movimento reformador englobaria as faculdades de Medicina e Direito, o Instituto Comercial e a Academia das Belas Artes, chegando ao Conservatório de Música. O objetivo seria unificar o funcionamento do ensino em todos os seus níveis (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 172).

Em dezembro de 1854, o ministro esteve presente na solenidade de colocação da pedra fundamental da Pinacoteca Imperial, quando os alunos do Conservatório cantaram, sob a direção de Dionysio Vega, o *Hino das Artes*²¹, com letra de Manoel Araújo Porto Alegre e música de Francisco Manoel da Silva, no palácio da Academia de Belas Artes, no dia 2 de dezembro, aniversário de D. Pedro II (CORREIO MERCANTIL, 4 de dezembro de 1854, ed. 332, p. 1). O acontecimento pressagiava a união entre as duas instituições, em um futuro bem próximo.

Poucos dias após este evento, Luiz Pedreira do Couto Ferraz assistiria a uma aula para o sexo feminino e outra para o masculino. Ele foi motivado pela preocupação com o estado dos alunos e “a sorte e o futuro dos músicos nacionais”. Na primeira das visitas, ocorrida em 14 de dezembro, foi divulgado que o ministro assistiu “a diversos exercícios de canto” das 9 e meia às 11 horas da manhã e teria se mostrado “satisfeito”, encontrando a instituição “em estado mais próspero e regular do que era presumível, sabendo-se que o conservatório tem vivido quase sem recursos”. O desejo de Francisco Manoel de “regularizar e firmar aquele estabelecimento” iria comungar com a iniciativa de Pedreira, que sabia que a instituição já estava sendo “proveitosa a muitos brasileiros pobres, proporcionando-lhes meios de subsistência no exercício de uma arte útil e nobre” (CORREIO MERCANTIL, 15 de dezembro de 1854, ed. 343, p. 1). Com a visita, veio a promessa de providências para auxiliar a instituição,

²¹ A letra do *Hino das Artes*, de autoria de Manoel de Araujo Porto Alegre, foi divulgada na primeira página do *Correio Mercantil* de 4 de dezembro de 1854, edição 332. Uma partitura autógrafa de Francisco Manoel da Silva e partes vocais de Soprano, Tenor 1, Tenor 2 e Baixo, localizadas no acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da UFRJ estão disponíveis nos Anexos. Como se pode ver no Anexo F, este hino foi executado em diversas solenidades comemorativas do Conservatório e da Academia de Belas Artes. Para ouvi-lo e conhecê-lo, disponibilizei uma gravação realizada por mim e por Daniel Schmidt no link: <https://youtu.be/J8BqIPBlS-w>. Agradeço imensamente a Carlos Alberto Figueiredo pelas orientações.

não só pelo intuito de organização geral do ensino, como pelo interesse por seu perfil assistencialista, comentado no capítulo 3.

A aula assistida teria tido a participação de “34 jovens alunas, que executaram entre outras, três peças de música sacra, compostas pelo diretor, duas sobre poesias do padre Caldas²², e uma sobre a letra latina – *O salutaris hostia*”. O autor do texto, ao descrever a visita, acreditava que as alunas poderiam brevemente fazer parte do coro e realizar papéis secundários no teatro, o que, pelo estudo que realizei, acredito que não tenha ocorrido. Mas ele apostava que:

O gosto e a aptidão que tem geralmente as brasileiras para o canto pode concorrer para o futuro do nosso teatro fornecendo as empresas de coristas e comprimárias, e facilitando-lhe assim os meios de contratar na Europa as primeiras partes, pelo preço que pagam os melhores teatros europeus (CORREIO MERCANTIL, 17 de dezembro de 1854, ed. 345, p. 1).

Esperava-se, com a avaliação das aulas dos meninos, que se abrissem as demais cadeiras previstas para o ensino do Conservatório, a fim de “daqui a algum tempo dar-nos ótimos instrumentistas para as nossas orquestras” (CORREIO MERCANTIL, 17 de dezembro de 1854, ed. 345, p. 1). O articulista previa algo que de fato passou a ocorrer após a reorganização da instituição – cerimônias e concursos anuais para prêmios:

Hoje ninguém se lembra do Conservatório de Música. Entretanto quem sabe daqui alguns anos **quantas horas agradáveis não nos dará ele por ocasião dos seus concursos e dos seus exames anuais?** Quem sabe se ainda não teria de contar aos meus leitores a história de alguma Rosina Stoltz brasileira, educada neste Conservatório, e para quem algum Donizetti também brasileiro escrevera uma nova Favorita. [...]” (CORREIO MERCANTIL, 17 de dezembro de 1854, ed. 345, p. 1, grifos meus).

A segunda visita se deu no dia 21 de dezembro de 1854, onde o Ministro, tal qual procedeu antes, assistiu por duas horas os exercícios de canto, desta vez dirigidos por Dionysio Vega. Os alunos cantaram o *Hino às Artes*, e “várias peças de Haydn, Zingarelli²³ e Desprez²⁴, mostrando muito adiantamento” (CORREIO MERCANTIL, 22 de dezembro de 1854, ed. 350, p. 1). Confirmando o prometido, dois dias depois, em 23 de dezembro, extraía-se a 3ª loteria

²² Possivelmente tratava-se do “compositor, cantor, poeta, violeiro” Domingos Caldas Barbosa (1738-1800), cujas poesias se tornaram muito populares, e foram transformadas em modinhas (MUSICA BRASILIS, s.d.).

²³ Niccolò Zingarelli estudou desde os sete anos no *Conservatorio Santa Maria di Loreto*, tendo sido um dos alunos mais bem sucedidos de Fedele Fenaroli. Ele se tornou um conhecido compositor de óperas e ocupou postos na Catedral de Milão e na Capela Sistina em Roma. Em 1813, Zingarelli se tornou diretor dos conservatórios napolitanos unificados. Seus manuscritos de contraponto são importantes para a compreensão da realização de baixos cifrados (GJERDINGEN, 2020, p. 261 e 262).

²⁴ Josquin Des Prez era um compositor franco-flamengo do Renascimento (SMIJERS, 1926).

(ALMANAK LAEMMERT, 1855, p.308). Pode-se ver no quadro abaixo o intervalo entre as loterias e sua regularidade a partir de 1855:

Quadro 13. Data de anúncios de venda das loterias para o Conservatório

Loteria	1 ^a	2 ^a	3 ^a	4 ^a	5 ^a	6 ^a	7 ^a	8 ^a
Data (m/a)	09/1847	11/1852	12/1854	03/1855	02/1856	06/1856	05/1857	05/1858
Loteria	9 ^a	10 ^a	11 ^a	12 ^a	13 ^a	14 ^a	15 ^a	16 ^a
Data (m/a)	10/1859	12/1861	01/1863	03/1863	09/1863	05/1864	09/1864	11/1864

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO, 1847, ed. 246, p. 4; DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 1852, ed. 9156, p. 4, ALMANAK LAEMMERT, 1855, p. 308; CORREIO MERCANTIL, 1855, ed. 85, p. 2; 1856, ed. 59, p. 3; ed. 175, p. 4; 1857, ed. 132, p. 3; 1859, ed. 278, p. 3; 1861, ed. 325, p. 3; 1863, ed. 15, p. 2; ed. 60, p. 3; ed. 264, p. 3; 1864, ed. 266, p. 2, ed. 324, p. 4; JORNAL DO COMMERCIO, 1864, ed. 145, p. 3.

Em 23 de janeiro de 1855, se dava finalmente uma “nova organização ao conservatório de música”, através de um *Plano* que constava no Decreto n. 1542, determinado por Luiz Pedreira do Couto Ferraz (CORREIO MERCANTIL, 30 de janeiro de 1855, ed. 29, p. 1). O artigo 1º determinava a continuidade da admissão gratuita dos alunos. No artigo 2º, descrevia-se as cadeiras a serem implementadas:

Rudimentos de música, solfejos e noções gerais de canto para o sexo masculino. Das mesmas matérias para o sexo feminino. De canto para os alunos de um e de outro sexo, sendo as respectivas aulas em horas diversas. De regras de acompanhar e de órgão. Duas de instrumentos de sopro. Duas de instrumentos de corda (CORREIO MERCANTIL, 30 de janeiro de 1855, ed. 29, p. 1).

Além destas cadeiras, o artigo 3º previa a criação da disciplina de composição, assim como outras, “segundo forem permitindo os recursos do conservatório, e exigindo os progressos do ensino”. Às cadeiras anteriormente previstas nas bases de 1847, acrescentava-se uma de Canto, além das duas de Rudimentos, solfejos e noções gerais de canto para homens e mulheres. Ao invés da cadeira de harmonia, haveria uma de “regras de acompanhar e órgão”. A prática do solfejo, do canto, e a presença de “Regras de acompanhar e de órgão” remete à forma como se dava o aprendizado no Seminário da Patriarcal, em Portugal. Regras de acompanhar era a disciplina onde se aprendia o baixo contínuo.

Os professores seriam nomeados pelo ministro do império, “sob proposta do diretor”. No entanto, as cadeiras posteriormente criadas e aquelas que vagassem seriam providas por concurso (art. 4º). Os vencimentos seriam estabelecidos com base na “importância das matérias” e no “número de lições” por mês, além de poderem ser criadas gratificações que não excedessem 300\$000 por ano (art. 5º). O patrimônio do estabelecimento continuaria sendo o rendimento das apólices compradas com a extração de loterias, acrescido de “donativos que lhe forem feitos, o que também deverão ser convertidos em fundos públicos, salve disposições contrárias dos doadores” (art. 6º). Os rendimentos serviriam para o custeio e manutenção da instituição, mas também para a “construção de um edifício”. Os artigos seguintes versavam sobre as funções dos cargos administrativos. Estava prevista entre as funções do diretor enviar o orçamento para o ano seguinte, assim como a receita e a despesa do ano findo ao ministro do império, assim como inspecionar as aulas, dentre outras atribuições. Os professores poderiam propor ao governo, com intervalos de cinco anos, um “aluno ou artista nacional que se haja distinguido por seu talento transcendente, a fim de ser mandado à Europa aperfeiçoar-se na música”. O artigo 15º previa a organização de estatutos a serem submetidos ao governo, que definiriam o “regime, disciplina e economia das aulas, método do ensino, admissão dos alunos, exames, e prêmio destes”, assim como o concurso para as aulas e as condições para o prêmio de viagem (CORREIO MERCANTIL, 30 de janeiro de 1855, ed. 29, p. 1).

Os estatutos do Conservatório não foram organizados, o que acabava propiciando que os professores, e especialmente o diretor definissem de forma independente do Estado como se daria o aprendizado, os métodos de ensino empregados, os critérios para os exames e prêmios, dentre outras deliberações. Quase vinte anos mais tarde, Antonio Nicolau Tolentino, diretor da Academia de Belas Artes em 1874, informava em seu relatório que iria organizar uma junta para elaborar o documento:

Prevalendo-me da circunstância de se não haver ainda até hoje cumprido a providente disposição do art. 15 do referido plano de 1855, [...] entendi oportuno dar execução a tão bem concebido preceito, e por isso, desde logo reunindo uma junta de professores, incumbi-la desse importante trabalho, que espero, depois de revisto e discutido, ter em breve a honra de submeter ao juízo esclarecido de V. Ex. (BRASIL, 30 de abril de 1875, p. 24).

Com a reorganização, ficaram mantidos os cargos de diretor, tesoureiro e secretário. Joaquim Giannini seria o professor de “Regras de acompanhar, de órgão e contraponto”, João Scaramelli, o de “flauta e outros instrumentos de sopro”, Antonio Luiz de Moura, o de “clarineta e outros instrumentos de sopro”, Demetrio Rivero estaria com o ensino de violino “e outros instrumentos de corda”, José Martini com a aula de “contrabaixo e outros instrumentos de

corda”, isto é, o violoncelo. As aulas de “rudimentos, solfejos e noções gerais de canto para o sexo feminino” continuariam com Francisco Manoel da Silva, e a mesma aula para o sexo masculino permaneceria com Dionysio Vega. A aula de canto para os dois sexos estava vaga, e seria interinamente ocupada por Francisco Manoel da Silva e Joaquim Giannini (CORREIO MERCANTIL, 6 de fevereiro de 1855, ed. 36, p. 1). Nem nas *Bases* anteriormente publicadas, nem no novo *Plano* estava prevista uma cadeira de piano.

O Conservatório passaria, a partir desse momento, a fazer parte da Academia das Belas Artes como uma de suas Seções. Esta instituição também foi reorganizada, e em 14 de maio de 1855 o Decreto 1603 estabeleceu seus novos estatutos. Alguns artigos mencionavam o Conservatório de Música. Em seu artigo 3º, se dizia que o curso de estudos era dividido em 5 seções, e uma delas era Música (BRASIL, 1855, p. 1). A Seção de Música era formada pelo diretor e professores do Conservatório, e deveria ser regida “por instruções especiais, não ficando sujeitos aos Regulamentos da Academia senão nas disposições gerais a todas as artes”. No artigo 52, se dizia que “O ensino e os concursos em Música se farão no edifício do Conservatório, onde serão dirigidos e julgados pelos respectivos professores. No artigo 53, deliberava-se que “As outras comissões ou seções não terão voto nas matérias desta seção, assim como os professores do Conservatório não o terão nos objetos do ensino artístico da Academia” (BRASIL, 1855, p. 6). Estes artigos demonstram que, apesar de compor uma das seções da Academia, as duas instituições teriam organização e deliberações independentes entre si.

As determinações sobre as premiações, contudo, constavam dos artigos 54 e 55: “Para que tenha lugar a colação dos prêmios, o diretor do Conservatório, depois do julgamento dos premiados, oficiará ao diretor da Academia para que mande aprontar as medalhas, e se designe o dia para a distribuição dos prêmios” (art. 54). De acordo com o artigo 55, “As composições originais, que tiverem dado lugar a estes prêmios, ou os autógrafos dos mesmos, ficarão em depósito na Biblioteca da Academia” (BRASIL, 1855, p. 7). Previa-se que, nos dias de distribuição de prêmios dos alunos da Academia, haveria a execução pelos alunos e alunas do Conservatório de “composições vocais e instrumentais, entrando nestas as obras que forem premiadas” (BRASIL, 1855, p. 8). Desta forma, é possível identificar dentre os critérios para a premiação o julgamento dos alunos por seus professores, valorizando-se entre eles os que tivessem produzido composições originais.

Após a reorganização, definiu-se que as aulas de instrumentos ocorreriam duas vezes na semana, com duração de duas horas, o que sugere que deveriam ser coletivas. As aulas de

Regras de Acompanhar e Contraponto seriam às “terças, quintas e sábados, das 10 horas ao meio dia” (CORREIO MERCANTIL, 27 de fevereiro de 1855, ed. 57, p. 2). No *Almanak Laemmert* de 1855 (LAEMMERT, 1855, p. 308), informava-se que as aulas de rudimentos para um e outro sexo, assim como as de contraponto, ocorriam três vezes na semana, com duas horas e meia. Nota-se também que não havia uma especialização instrumental, o professor de sopro ensinaria diversos instrumentos, assim como o de violino provavelmente a viola, e o de contrabaixo, o violoncelo. Ademais, as aulas coletivas pressupunham, como no ensino artesanal, a convivência de alunos de diferentes idades e níveis de conhecimento, assim como já seriam as aulas de solfejo desde 1848. Segundo Luis Otávio Santos, isto favoreceria inclusive que os alunos ensinassem uns aos outros (SANTOS, 2011, p. 31).

A análise dos documentos mostra que as aulas de instrumentos não eram frequentadas pelas mulheres. Ao longo dos tempos, foram disseminadas ideias socialmente construídas a respeito da adequação dos instrumentos musicais de forma diferenciada para homens e mulheres²⁵. Instrumentos de orquestra, por exemplo, não deveriam ser tocados por pessoas do sexo feminino.

Entretanto, há indícios de que elas possam ter recebido orientações em composição de alguma forma, pois nos anos subsequentes algumas alunas produziram obras musicais. As aulas de piano, instrumento considerado mais apropriado às mulheres, não estavam previstas como uma cadeira. Apesar disso, é possível que sua aprendizagem fizesse parte do ensino de outras disciplinas, como a de rudimentos e solfejos ou a de canto. Havia pianos no Conservatório no período anterior a 1866, mas ao que parece não eram novos na ocasião de sua compra e talvez não estivessem em perfeito estado:

Os três pianos que possui o Conservatório, não valem um; são três instrumentos muito antigos, que servem há muitos anos, e que foram comprados, segundo me consta, já usados: apesar de se estar amiudadas vezes despendendo dinheiro em afiná-los, eles andam constantemente desafinados:

²⁵ Embora estas associações fossem mutáveis cronológica e geograficamente, um artigo de 1783 a esse respeito, de autoria do compositor, religioso e escritor Carl Ludwig Junker, teve ampla divulgação (LAUNAY, 2008, p. 51; STEBLIN, 1995, p. 138 e 139). Junker dizia que certos instrumentos não eram adequados para damas, como “a trompa, o violoncelo, o contrabaixo, o fagote, o trompete”, dando três tipos de justificativa: a associação entre os movimentos corporais necessários e as vestimentas e penteados femininos, provocando situações ridículas; (STEBLIN, 1995, p. 138) o vigor necessário para se tocar certos instrumentos, como os de emprego militar ou para a caça, e a natureza feminina, que remetia à fraqueza; a incompatibilidade entre a posição do corpo na execução instrumental e o decoro feminino, como no caso do violoncelo, em que é necessário pressioná-lo junto ao peito e colocá-lo entre as pernas. Já os instrumentos recomendados por Junker seriam os de teclado, o alaúde, a cítara e a harpa, reforçando que mulheres seriam fracas e secundárias. Instrumentos fortes e solistas, como violino, oboé e trompete seriam apenas para homens. “A divisão rígida entre instrumentos reflete os papéis dos sexos na sociedade: o homem (solistas ou líderes) sustentam posições de poder enquanto as mulheres (acompanhantes e seguidoras) [...] – seriam subservientes” (STEBLIN, 1995, p. 139).

a aquisição de um piano para a aula de Rudimentos, e de outro para a aula de canto é uma necessidade urgente (BRASIL, 12 de abril de 1869, p. 2).

Com a abertura das novas aulas após a reorganização, um anúncio foi publicado para convidar os antigos alunos para a matrícula, assim como novos interessados, que deveriam ser preferencialmente “pessoas que se destinam a viver da arte, que se julgarem habilitadas em música” (CORREIO MERCANTIL, 27 de fevereiro de 1855, ed. 57, p. 2). Nada se comenta a respeito dos conhecimentos de instrução primária como na chamada para a matrícula em 1848, embora acredito que esta exigência tenha permanecido. No entanto, além de letrados, os alunos e alunas que se apresentassem deveriam se julgar aptos ao ensino musical e terem o intuito se profissionalizar, isto é, “viver da arte”. Isso demonstra que a instituição parecia não estar acessível de forma irrestrita a qualquer indivíduo.

O objetivo dos envolvidos na instituição de formar artistas brasileiros, preferencialmente de classes empobrecidas, seria lembrada após sua reorganização: “É mais uma instituição de tanta **utilidade e alcance**, que saltam a todas as vistas os imensos benefícios que promete às **classes pobres** do país; abre-lhes **uma carreira**, e é o meio que temos de libertar-nos da **necessidade de custosos artistas estrangeiros**” (CORREIO MERCANTIL, 1 de maio de 1855, ed. 119, p. 2, grifos meus).

As atividades reiniciaram no dia 14 de março de 1855, no aniversário da imperatriz Teresa Cristina, com uma solenidade. Estavam presentes notabilidades como o ministro Luiz Pedreira do Couto Ferraz, o conselheiro de estado, os diretores da Academia de Belas Artes e do Museu e “alguns lentes²⁶ de faculdades superiores”. Os alunos, “em número de mais de cem, cantaram um hino a S. M. a Imperatriz, um hino às artes e outro religioso”. Francisco Manoel da Silva deu início à celebração com um discurso (JORNAL DO COMMERCIO, 18 de março de 1855, ed. 77, p. 2).

A partir deste momento, a instituição entrou em uma fase de atividade mais constante, e contribuiria para a formação de uma nova geração de músicos brasileiros. Ocorreriam, tal qual previu o autor do texto no *Correio Mercantil* em 17 de dezembro de 1854 (ed. 345, p. 1), premiações e concertos comemorativos com periodicidade anual quase ininterrupta. Os concertos seriam realizados nas comemorações de aniversário da reorganização, trazendo sempre a execução de uma composição inédita dedicada à imperatriz. A divulgação destes eventos proporcionou o conhecimento nominal dos alunos e alunas mais destacados e

²⁶ Segundo *Diccionario* de Silva Pinto, “que lê, catedrático” (SILVA PINTO, 1832, s.n.). Seria o equivalente a professor catedrático.

premiados, além daqueles que participavam das solenidades, as obras que eram interpretadas, e as composições produzidas. Dois quadros, constando como Anexo C e Anexo D foram elaborados com as premiações de 1856 a 1873, e de 1874 a 1889.

4.2.1 *O Te Deum composto pelos primeiros discípulos de Giannini: práticas de ensino napolitanas*

O primeiro resultado da abertura de novas cadeiras no Conservatório ocorreu nove meses depois. A composição de um *Te Deum* por alunos da classe de contraponto, a cargo de Giannini, foi executada pelos músicos Tati, Sicuro e Capurri no dia 31 de dezembro de 1855 na Capela Imperial, com presença do imperador e sua família (CORREIO MERCANTIL, 31 de dezembro de 1855, ed. 359, p. 1). Segundo a publicação assinada por M. L., a peça era composta de 15 partes, conforme se enumera abaixo, com os nomes de seus respectivos autores:

1º *Te-Deum*, 2º *Tibi Omnes*, 3º *Sanctus* – pelo Sr. Amaro Ferreira de Mello; 4º *Te gloriosus*, pelo Sr. Padre Manoel Caetano de Almeida; 5º *Te Martirum*, pelo Sr. João Theodoro; 6º *Patrem immensae*, pelo sr. Francisco de Assis Ferreira; 7º *Sactum quoque*; 8º *Tu Patris*, pelo sr. Januário da Silva Arvellos. 8º *Tu Devicto*, pelo Sr. Domingos José Ferreira. 10º *Judex crederis*; 11º *Te ergo*, pelo sr. João Frederico; 12º *Salvum Fac*, 13º *Per singulus*, pelo sr. José de Souza Lobo; 14º *Dignare*, pelo sr. Júlio José Nunes; 15º *Fiat misericórdia*, pelo sr. Henrique Alves de Mesquita (CORREIO MERCANTIL, 31 de dezembro de 1855, ed. 359, p. 2).

Também foram executados um *Tantum Ergo* e um *Salutaris Hostia*, compostos por Joaquim José Maciel. O autor do texto do periódico acreditava que, pela “diversidade de ideias musicais” e pela quantidade de compositores, esperava-se uma obra heterogênea. No entanto, ele observou uma coesão entre as partes: “o estilo que soube o mestre Giannini infundir-lhes, torna o *Te Deum* tão harmonioso e ligado, que pode-se considerar como uma só fusão, e escrito pela pena de um só”. Ele enfatizou a idade dos alunos, dizendo que “alguns entre eles não passam de 15 anos de idade”²⁷ e atribuía o sucesso da obra “ao desvelo e amor pela arte” de Giannini e à “docilidade e aptidão dos discípulos” (CORREIO MERCANTIL, 31 de dezembro de 1855, ed. 359, p. 2). De forma indiciária, é possível inferir que a coesão percebida pelo articulista tivesse sido ocasionada pelo uso de motivos melódicos parecidos pelos alunos, como

²⁷ João Theodoro tinha 17 anos ao se matricular em 1848. Francisco de Assis Ferreira tinha 28 anos e era de Lisboa, Domingos Jose Ferreira tinha 16 anos, Januario da Silva Arvellos, 18 anos, José de Souza Lobo tinha 15 anos, Manoel Caetano de Almeida, 21 anos quando se matricularam em 1854. Não identifiquei matrícula de Amaro Ferreira de Mello, Julio Jose Nunes, João Frederico e Henrique Alves de Mesquita (BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO, 1848).

esquemas, e dos mesmos procedimentos composicionais, orientados por Giannini, segundo princípios da formação de compositores que ocorria nos conservatórios napolitanos e nas instituições de ensino portuguesas.

Os partimentos, como falado no Capítulo 3, eram uma linha que poderia ser de baixo, tenor, contralto ou soprano, que deveria ser desenvolvida em uma composição a partir de esquemas harmônicos transmitidos aos alunos por meio das aulas de contraponto e de regras de acompanhar, além do desenvolvimento melódico nas aulas de solfejo. As linhas do partimento eram realizadas a partir de cifras numéricas. O conhecimento destes esquemas fazia com que, ao mesmo tempo em que cada compositor pudesse desenvolver um determinado partimento com um certo grau de liberdade, imprimindo um caráter pessoal e particular, existia uma espécie de sequência harmônica e jogo contrapontístico previsível e comum a todas as resoluções. Provavelmente por isso a composição de diversos alunos teria parecido a de um só compositor.

Assim como em Nápoles, os alunos estavam sendo ensinados por Dionysio Vega e Gioachino Giannini²⁸ com base no tripé solfejo/canto, regras de acompanhar (baixo contínuo, harmonização ao teclado) e contraponto/partimento (composição), além dos instrumentos. Foi possível identificar o método com o qual Giannini trabalhava, pois há um exemplar com anotações de Antonio Carlos Gomes, seu aluno de contraponto desde que entrou no Conservatório no final de 1859. Tratava-se do *Partimenti ossia basse numerati*, de Fedele Fenarolli, e *Trattato d'Accompagnamento* de Luigi Felice Rossi.

Figura 22. Comentário de Antonio Carlos Gomes sobre aulas de contraponto com Giannini



Fonte: MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

²⁸ O professor Gioachino Giannini era nascido em Lucca, onde estudou com Marco Santucci (CORREIO MERCANTIL, 6 de março de 1854, ed. 65, p. 1), que por sua vez, estudou com Fedele Fenarolli no *Conservatório de S. Maria di Loreto* em Nápoles (WARRACK, 2001).

Figura 23. Tratado de Partimento e Regras de Acompanhar de Fedele Fenaroli e Luigi Felice Rossi



Fonte: MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

Os alunos de Regras de acompanhar e contraponto também eram ensinados a reger. Foi noticiado que, no ensaio do *Te Deum*, “cada um regeu o que havia escrito, tendo a seu lado o seu muito digno mestre o sr. Giannini”. O ensaio teria sido assistido por Francisco da Luz Pinto, Francisco Manoel da Silva e “Barbriere”, “e todos se mostraram satisfeitos não só das composições como também da maneira por que alguns as regeram” (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 30 de dezembro de 1855, 2ª série, ed. 83, p. 1). O concerto, formado ao todo por 17 partes, teria quinze delas “acompanhadas a grande orquestra” e duas a “órgão pelo sr. Giannini”, e “todas elas ser[iam] regidas pelos seus respectivos autores” (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 de dezembro de 1855, 2ª série, ed. 84, p. 2).

Esta primeira classe, e o seu resultado com a composição do *Te Deum* foram um importante marco para a formação de músicos brasileiros na segunda metade dos oitocentos. A maior parte dos alunos envolvidos teria em pouco tempo papéis de destaque no meio musical. Pode-se perceber, a partir daí, o impacto do trabalho desenvolvido no Conservatório para a reconstrução da “Escola Fluminense” (PORTO ALEGRE, 1836, p. 183; GARCIA, 2008, p. 78). Dentre estes alunos, alguns incorporariam a Capela Imperial, como Amaro Ferreira de

Mello, Joaquim José Maciel e João Theodoro Aguiar (CARDOSO, 2005, p. 133 e 134), outros que seriam membros da administração da Sociedade Beneficência Musical, como Amaro Ferreira de Mello e Joaquim José Maciel (LAEMMERT, 1858, p. 345), aqueles que atuavam ativamente como diretores musicais nas festividades religiosas, como mais uma vez, João Theodoro Aguiar (CORREIO MERCANTIL, 28 de dezembro de 1861, ed. 343, p. 3) e Henrique Alves de Mesquita (JORNAL DO COMMERCIO, 10 de setembro de 1867, ed. 252, p. 2), tendo os dois últimos e Domingos José Ferreira se tornado compositores, figurando entre suas obras, as de música sacra, como se verá adiante.

4.2.2 As premiações de alunos e alunas e as celebrações de reorganização do Conservatório

Após o *Te Deum* executado na Capela Imperial, ocorreu o primeiro concerto de alunos e alunas do Conservatório para solenizar o aniversário de reorganização, em 15 de março de 1856, na Academia Imperial das Belas Artes. Estiveram presentes a família imperial, o Ministro do Império e diversas notabilidades. Na ocasião, foram executadas obras religiosas e profanas com “admirável acerto e perfeição, atendendo-se à idade dos executantes e ao tempo que aprendem”. Figuravam no programa trechos de óperas de Bellini, Rossini, Verdi, Auber, Donizetti e Decola, além de peças sacras, como uma aria do *Stabat Mater* de Rossini, e a primeira das *Sete Últimas Palavras de Cristo na Cruz*, de Haydn. A Cantata dedicada à imperatriz foi composta por Francisco Manoel da Silva, tendo como solista o aluno Hygino José de Araújo, que frequentava a instituição desde 1848. Os alunos formaram uma orquestra para acompanhamento dos cantores, que também contou com o auxílio dos professores Antonio Luiz de Moura, João Scaramelli, Demetrio Rivero e José Martini. Os que solaram com piano foram acompanhados por Dionysio Vega.

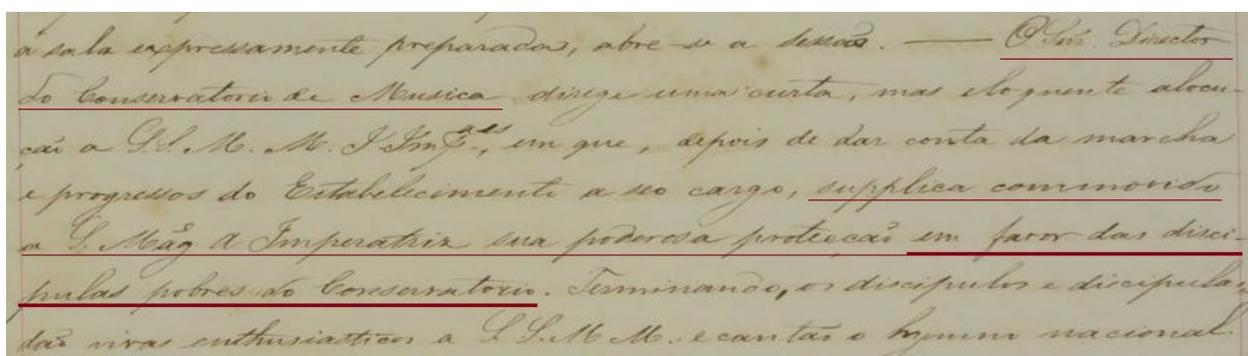
Em função das críticas ao evento, as primeiras menções a alunas apareceram na imprensa. Maria das Dores e Julia Campos receberam destaque por seu desempenho e pela participação em vários números musicais. Comentou-se, por exemplo, que “distinguiram-se duas meninas, uma contralto e outra soprano, que cantaram um dueto da *Beatrice di Tenda* com inteligência e bom gosto” (JORNAL DO COMMERCIO, 16 de março de 1856, ed. 75, p. 2).

A celebração teve início com a recepção da família imperial e de seus semanários “ao som do Hino Nacional, cantado com verdadeiro entusiasmo por todas aquelas vozes juvenis”. Em seguida, haveria um momento de destaque e visibilidade feminina:

uma das mais graciosas e talentosas alunas, a jovem D. Júlia Campos, menina de 10 anos, levantou com voz comovida três vivas - a Sua Majestade o Imperador, a Sua Majestade a Imperatriz e as Augustas princesas. Vencida pela emoção sentou-se com os olhos rasos d'água, [enquanto] as companheiras repetiam a sua saudação aos Augustos hóspedes e a qual corresponderam todos os assistentes (CORREIO MERCANTIL, 16 de março de 1856, ed. 75, p. 1).

Antes do concerto, Francisco Manoel da Silva fez um discurso, e ao final pediu a proteção da Imperatriz “em favor das discípulas pobres do Conservatório” (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 15 de março de 1856, notação 6163). Ele poderia estar se referindo às discípulas que pertenciam ao Colégio de Santa Teresa, onde as aulas ocorriam, ou ao conjunto de alunas de forma geral, evidenciando neste caso uma procura pela instituição de meninas do *povo mais ou menos miúdo* e não da *boa sociedade* (MATTOS, 1987), a quem habitualmente seria dirigido o ensino de música, como parte de hábitos refinados.

Figura 24. Discurso de Francisco Manoel da Silva pedindo proteção da Imperatriz em favor das discípulas pobres do Conservatório (1856)



Fonte: ACADEMIA DE BELAS ARTES. Livro de Atas (1855-1869). Ata da 4ª Sessão pública da Academia Imperial das Belas Artes 15 de março de 1856. Museu D. João VI, Notação 6163.

Acabado o concerto, no qual “sobretudo as duas alunas D. Júlia Campos e D. Maria das Dores colheram por vezes merecidos aplausos”, houve a execução do *Hino das Artes*, com letra de Manoel de Araújo Porto Alegre e música de Francisco Manoel da Silva. Finalmente, “todos os discípulos e discípulas foram beijar a mão do suas majestades imperiais, que se retiraram depois”. Mais alunas foram então, mencionadas, pois com a saída da família imperial teve continuidade a parte musical, e ouviram-se “D. Luiza Rosa Vieira, D. Francisca Angélica Nunes, D. Carlota de Faria, D. Maria do Sacramento e D. Anna Nunes, e os alunos Francisco

José da Silva Reis, Manoel Jacinto Gonçalves e Delfino Luiz Pereira” (CORREIO MERCANTIL, 16 de março de 1856, ed. 75, p. 1).

Luiz Pedreira do Couto Ferraz e Francisco Manoel da Silva continuaram colhendo louvores pelo primeiro ano de sucesso da instituição com seu funcionamento completo. Ao político, se agradeceu por ter dado novo sopro ao estabelecimento, abrindo “horizontes ao **brasileiro pobre ou que nasceu artista**” (CORREIO MERCANTIL, 26 de março de 1856, ed. 84, p. 1, grifos meus), prestando “um verdadeiro serviço ao país” e oportunizando “a muitos brasileiros honesta e proveitosa carreira” (CORREIO MERCANTIL, 16 de março de 1856, ed. 75, p. 1). Já o músico estaria sendo “incansável”, enfrentando “mil dificuldades” pelo que considerava a finalidade “de toda a sua vida”: “a propagação da arte, a sua perfeição e adiantamento” (CORREIO MERCANTIL, 26 de março de 1856, ed. 84, p. 1).

O repertório deste concerto, e daqueles que iriam se suceder nos anos seguintes, cujos programas podem ser consultados no ANEXO F, era formado em sua maioria por trechos vocais de óperas, peças corais sacras e profanas, aberturas orquestrais, peças instrumentais ou adaptações e variações de árias operísticas para instrumentos solistas. Por meio dele, é possível ter uma dimensão do tipo de música que o estudante do Conservatório estava sendo preparado para executar e compor: a de tradição europeia.

Avelino Pereira comenta o “paradoxo” no qual o projeto civilizador que visava a centralização da política e da cultura do Estado Imperial estava apoiado, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX. Seriam os modelos europeus que dariam as diretrizes para a “nacionalização da monarquia” e a “criação de uma cultura nacional” (PEREIRA, 2016b, p. 82). A música, como já dizia Francisco Manoel, “dentre as belas artes”, seria “uma das que mais direta, e naturalmente contribuem para a civilização dos povos” (SILVAb, s/d, p. 2). Sendo assim, intelectuais²⁹ como ele e Manoel de Araujo Porto Alegre contribuíam para este projeto civilizador, enfatizando em seus escritos o “papel moralizador” das expressões artísticas, bem como atuando concretamente de acordo com estas crenças nas instituições que dirigiam e criaram (PEREIRA, 2016b, p. 82).

Pode-se imaginar, portanto, que Francisco Manoel da Silva não se referia recorrentemente em seus discursos, escritos e iniciativas a qualquer “música”. Embora não

²⁹ Francisco Manoel da Silva e Manoel de Araujo Porto Alegre eram intelectuais no sentido empregado por Angela de Castro Gomes e Patricia Hansen, isto é, como produtores de conhecimento, criadores de “bens culturais”, comunicadores de ideias novas, capazes de intervir política e socialmente em seu meio, promovendo “mudanças no ambiente artístico ou científico” (GOMES; HANSEN, 1996, p. 13).

tenha deixado de conviver e inclusive utilizar em suas composições gêneros ligados aos africanos e seus descendentes, como em seu *Lundu da Marrequinha* (MARMOTA FLUMINENSE, 9 de agosto de 1853, ed. 390, p. 4), a música afro-brasileira não estaria prevista como parte do que seria ensinado, pelo menos oficialmente. Estas práticas musicais e culturais, longe de serem entendidas como civilizadas, eram deliberadamente perseguidas e vetadas no Rio de Janeiro, inclusive constando nas Posturas municipais³⁰, podendo gerar multas e prisões.

Os registros sobre estas práticas³¹ revelam que as autoridades, elites e viajantes estrangeiros as consideravam “bárbaras”, “selvagens”, “rudes” e “grotescas” (STEWART apud MATTOS; ABREU, 2007, p. 72). Estes olhares preconceituosos vinham de sujeitos que, “viciados numa ideia de civilização e progresso europeus”, consideravam sua cultura e música como superiores (MATTOS; ABREU, 2007, p. 73). Ainda assim, Martha Abreu comenta que os jongos e batuques, apesar da “vigilância frequente das autoridades, eram assistidos com muito interesse pelos senhores e seus convidados” (ABREU, 2017, s.p.).

As proibições não eram passivamente³² aceitas. De acordo com Hebe Mattos e Martha Abreu, “os batuques fizeram parte da pauta de reivindicações de escrav[izado]s, e conseqüentemente, das negociações políticas cotidianas mantidas por eles com autoridades municipais e policiais, com senhores e proprietários de casas particulares” (MATTOS; ABREU, 2007, p. 74). Além disso, os julgamentos dessas interdições eram subjetivos, pois as noções de “incômodo” dos vizinhos e “cumplicidade” dos proprietários que constavam na lei abriam um precedente, “um espaço possível” para a continuidade de sua realização (ABREU, 1996a, p. 270). Segundo Martha Abreu:

Nas “malhas do poder escravista”, numa sociedade tradicionalmente católica, no centro da capital do Império e em meio a iniciativas mais cerceadoras em termos dos “divertimentos” populares, os “pretos” conseguiriam barganhar a continuidade e a recriação de seus costumes. Procurando mostrar que os batuques não eram excepcionais, o Subdelegado afirmou que o “fato era muito

³⁰ As “casas de zungu e batuques” eram proibidas pelo código de Posturas, podendo seus donos serem multados ou presos (RIO DE JANEIRO, 1854, p. 49). Também se proibia “dentro das casas e chácaras batuques, cantorias e danças de pretos, que possam incomodar a vizinhança” (RIO DE JANEIRO, 1854, p. 90), além de escravizados não poderem se reunir publicamente em grupos de mais de quatro pessoas (RIO DE JANEIRO, 1854, p. 56).

³¹ Os jongos eram indistintamente chamados de “batuques”, e outros gêneros que traziam elementos da música afro-brasileira eram os “lundus, fados, fandangos e cateretês” (MATTOS; ABREU, 2007, p. 74 e 75).

³² Estas manifestações inclusive sobreviveram até os dias atuais, sendo transmitidas oralmente de geração a geração, podendo ser consideradas como elementos da “resistência afro-brasileira” (MATTOS; ABREU, 2007, p. 70). Outro elemento de resistência, segundo Lélia Gonzalez, era a atuação de escravizadas que trabalhavam como mucamas, que para preservar suas origens e tradições, de forma consciente ou não, contavam aos filhos pequenos de seus senhores as suas histórias. Elas influenciavam inclusive “a construção da língua portuguesa”, construindo o “pretuguês” e contribuindo para a “africanização da cultura brasileira” (GONZALEZ, 2020, p. 54).

antigo, sempre **tolerado** por todos os chefes de polícia [...] (ABREU, 1996a, p. 270, grifos da autora).

Diversas notícias da prática de jongos e batuques podiam ser encontradas nos periódicos. Em 1857, por exemplo, informou-se no *Correio Mercantil* que a polícia havia dispersado ajuntamentos de “para mais de 200 negros de ambos os sexos” no Andaraí e Engenho Velho (ABREU, 1996a, p. 267). Em 1866, o fiscal da Freguesia de Santana informava à Câmara Municipal que “batuques, danças e tocatas de pretos, proibidos pelo Código Municipal de Posturas, têm continuado todos os domingos”. Nesta freguesia, segundo Abreu, “a mais populosa da cidade pelo censo de 1872”, existiam em meados de 1860 “três batuques de pretos” (ABREU, 1996a, p. 268).

Denunciava-se em 1854 que “grande batuque de pretos de ambos os sexos, tendo chegado algumas vezes ao maior número de quinhentos, fazendo grande alarido com gritos e zabumbas que fazem infernal estrondo” ocorria “todos os domingos e dias santo de tarde” na rua de Santo Amaro da Glória. Este batuque seriam “um mau exemplo para os escravos domésticos” (CORREIO MERCANTIL, 17 de outubro de 1854, ed. 286, p. 3). Em 1855, o delegado teria se esquecido da licença por escrito concedida e deu ordem de busca na rua da Princesa, levando “as pretas” a saltarem “pela janela para fugir à prisão certa e pouco justa” (CORREIO MERCANTIL, 21 de setembro de 1855, ed. 261, p. 1). No mesmo dia, foram presos na Freguesia de Santa Rita “17 pretos e 19 pretas, todos de nação Mina, por serem encontrados reunidos em uma casa da rua do Fogo em batuque” (CORREIO MERCANTIL, 20 de setembro de 1855, ed. 260, p. 3).

Afora batuques e jongos, as músicas realizadas nas ruas por negros, mestiços e imigrantes também eram alvos de interdição. Pedidos para tocar “flauta, rabeça e harpa” eram negados de forma sistemática, e a Câmara Municipal alegava como motivo a “desmoralização da mocidade” (ABREU, 1996a, p. 245). Realejos³³ e cosmoramas³⁴ eram perseguidos, com a desculpa de se evitar “ajuntamento, tocatas, danças e palavras ofensivas à moral pública”, bem

³³ O realejo seria “um tipo de órgão mecânico portátil” que funcionava “por meio de uma manivela” que acionava “simultaneamente o fole e um cilindro dentado munido de pinos e grampos de metal que abrem as válvulas dos tubos para produzir as diferentes notas” (LANGWILL; ORD-HUME apud ULHÔA, 2021, p. 15). “Instrumentos mecânicos”, como realejos e caixinhas de música, que faziam a trilha sonora da exibição de “aparelhos ópticos”, como “cosmoramas ou lanternas mágicas”, permitiam que músicas fossem ouvidas nas ruas do Rio de Janeiro imperial à exaustão, como o caso da canção portuguesa Maria Caxuxa, que levou à referência de sua melodia na “primeira parte do lundu *Lá no largo da Sé*”. Havia cosmoramas e realejos situados, por exemplo, na rua do Ouvidor, local de intensa circulação em decorrência das lojas de comércio nela situadas (ULHÔA, 2021, p. 12). Para saber mais sobre realejos no Rio de Janeiro, ver ULHÔA (2021).

³⁴ Os cosmoramas apresentavam “vistas de vários países, observadas por aparelhos óticos que as ampliavam”, geralmente administrados por “‘empresários’ populares” (ABREU, 1996a, p. 246). Para saber sobre cosmoramas, lundus e caxuxas, ver ULHÔA; COSTA-LIMA NETO (2015) e ULHÔA (2021).

como os “perigos da vadiação e da distração dos escrav[izados]s e filhos de famílias” (ABREU, 1996a, p. 242). As autoridades municipais julgavam os divertimentos considerados adequados ou não, como parte de uma “ação civilizadora”, usando da repressão e de uma “especial política de licenças” (ABREU, 1996a, p. 247). Os argumentos de “civilização” e “higiene”, somavam-se aos de cunho religioso (ABREU, 1996a, p. 261).

Os jongos eram praticados nas propriedades particulares, mas podiam ser igualmente ouvidos em festas populares e religiosas, como no caso das “barracas-teatro” na “Festa do Divino”. Em “comédias, como as de Martins Pena”, se ouviam “lundus, fados e cateretês, récitas, mágicas, duetos e muitas danças: da valsa ao batuque rasgado, passando por miudinhos, umbigadas, saracoteios, requebros, polcas, chulas, jongos e, muito provavelmente, maxixes” (ABREU, 2017, s.p.). Estas danças eram “apropriadas por diferentes segmentos da população do Rio de Janeiro”, desde escravizados, livres pobres, portugueses, “dificultando a definição de rígidas fronteiras sociais e estilísticas entre os gêneros de música e dança” (ABREU, 2017, s.n.).

Ao se levar em consideração o público para o qual o Conservatório estava direcionado, não há como deixar de pensar na recepção do projeto de Francisco Manoel da Silva, com o aval do Estado. Já foi comentado algumas vezes que os alunos e alunas pertenciam às classes empobrecidas, que na segunda metade do século XIX eram formadas por uma quantidade crescente de negros e mestiços livres, juntamente a brancos, exercendo atividades similares a eles, de acordo com Hebe Mattos (2013). Certamente suas vivências musicais eram diversas daquelas com as quais passavam a ter contato no Conservatório, mas o ideal civilizador era justamente desqualificar as práticas culturais desta população, em busca de uma homogeneização (VEIGA, 2008, p. 137). Contudo, a recepção das ações do dominador pelos dominados nem sempre corresponde às suas intenções, pois “procedimentos populares (também ‘minúsculos’ e cotidianos) jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los” (CERTEAU, 1998, p. 41).

É preciso considerar ainda que, enquanto Francisco Manoel da Silva e seus colegas traziam uma proposta de formalização baseada em cânones europeus para o ensino profissionalizante de música com a criação do Conservatório, havia modalidades informais ocorrendo não intencionalmente durante o processo. O aprendizado não se dava apenas na relação dos alunos com seus professores, mas na socialização que ocorria entre os próprios alunos, em suas famílias, nos espaços de lazer, nas igrejas, com parentes, vizinhos, amigos. Neste aprendizado, estavam envolvidos valores, crenças e culturas próprias, herdadas desde o

nascimento, assim como “saberes distintos daqueles organizados por métodos e intenções”, formando hábitos, comportamentos e formas de expressão (FRANÇA, 2021, p. 38).

Estudiosos como Mikhail Bakhtin e Carlo Ginzburg mostraram em suas obras *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987) e *Queijo e os Vermes* (2006), respectivamente, que há uma circularidade, um trânsito em mão dupla entre as culturas dos intelectuais, atreladas às classes dominantes, e as do povo. Bakhtin dedica-se a demonstrar como os escritos de Rabelais, extremamente importante para a literatura francesa, estavam impregnados de fontes populares, que “determinaram o conjunto de seu sistema de imagens, assim como sua concepção artística”. Esta obra estaria repleta de enigmas que só conseguiriam ser decifrados por meio de um estudo aprofundado da cultura popular medieval e renascentista (BAKHTIN, 1987, p. 2). De acordo com Bakhtin, os ritos e espetáculos cômicos populares seriam um “segundo mundo e uma segunda vida”, não oficial e totalmente diferente das visões da Igreja e do Estado (BAKHTIN, 1987, p. 4 e 5). Segundo Karina Kuschnir, com base na obra de Bakhtin, a cultura popular seria “um sistema simbólico que fazia parte do repertório, do imaginário, da memória, da sua época”, existindo “dentro e paralelamente a um mundo ‘oficial’, ligado à cultura da elite” (KUSCHNIR, 1993, p. 78). Os limites entre essas culturas nem sempre poderiam ser determinados, e isso seria “resultado do próprio hibridismo” (KUSCHNIR, 1993, p. 79). Da mesma forma, Carlo Ginzburg (2006), ao analisar os interrogatórios ao moleiro Menocchio, acusado como herege pelo tribunal da Inquisição, revela uma hibridização entre a doutrina católica oficial e um conjunto de referenciais diversos oriundos da concepção de mundo camponesa.

No Brasil, existiria desde os tempos coloniais um “segundo mundo” constituído pelas práticas não europeias, especialmente africanas. Pode-se dizer que os gêneros urbanos brasileiros foram sendo produzidos neste encontro da música europeia com a de matriz afro-brasileira, e como será ponderado adiante, ex-alunos do Conservatório estariam envolvidos em sua produção. Sendo assim, não se pode descartar a existência de dois mundos que conviviam e se comunicavam, um oficial, transmitido pelos administradores e professores da instituição de ensino e outro que existia “dentro e paralelamente” a ele, vivido pelos alunos e alunas.

Conforme mencionado no *Plano* para o Conservatório e nos *Estatutos* da Academia de Belas Artes, a partir de sua reorganização, seria adotado na instituição um sistema de prêmios, parecido com os que eram utilizados na educação em geral. Apesar de não se saber especificamente com quais critérios os alunos eram julgados, pode-se supor que eles eram indicados pelos professores das respectivas aulas, com anuência do diretor. Como não se

estabeleceu estatutos, não havia formalmente uma deliberação quanto aos castigos. Pode-se imaginar que seriam parecidos com os previstos no documento que regia a Academia, ainda que os funcionamentos das duas instituições fossem independentes.

No Capítulo III destes estatutos recomendava-se que os professores mantivessem “o silêncio, o respeito e a conveniente disciplina, admoestando os alunos pouco aplicados, ou que procederem mal, repreendendo-os, se o caso o exigir, com palavras comedidas” (BRASIL, 1855, p. 12). Eles poderiam usar as “penas” descritas no Capítulo VIII, que iam de repreensões suas ou do diretor, particulares ou publicamente, retirada do aluno da sala, com marcação de falta em sua caderneta, até prisão correccional de 1 a 8 dias, de 40 dias, de 1 a três meses, perda do ano ou expulsão da Academia, conforme a gravidade do caso (BRASIL, 1855, p. 16 e 17).

Percebe-se assim, que eram usados castigos morais na Academia, e possivelmente no Conservatório, incitando a vergonha, uma vez que eles eram entendidos como “parte da ação docente” (ARAGÃO; TIMM, 2013, p. 2). Desde o emprego do método Lancaster, se entendia que o aluno só aprenderia por meio de motivações externas, e por isso, ele precisaria ser animado com a emulação, com concursos e distribuição de prêmios, bem como ser advertido em caso de desatenção ou mau comportamento (ARAGÃO; TIMM, 2013, p. 5 e 6). Estas punições e recompensas eram formas de hierarquizar os alunos e acabavam estimulando a competição entre eles (MARTINEZ, 1997, p. 52).

As estratégias de emulação que foram usadas no Conservatório visavam estimular e recompensar os alunos exemplares para que sua excelência servisse como referência para os demais, um modelo a ser copiado, seguido. Nesta forma de pensamento estava implícita uma ideia de merecimento, em que só os melhores e mais aptos deveriam ser reconhecidos, receber investimentos e visibilidade, inclusive profissional. Segundo Maria Celi Chaves Vasconcelos, a emulação seria “o sentimento que incita a igualar ou superar o outro” (VASCONCELOS, 2004, p. 126). Um exemplo já citado ocorreu no pedido de Francisco Manoel da Silva para aumentar o ordenado de Hygino José de Araujo na Capela Imperial. O músico entendia que o discípulo precisava “ser animado” com uma valorização financeira devido ao seu bom desempenho, para que pudesse “servir de emulação para os demais alunos” (CARDOSO, 2005, p. 103).

Enquanto os bons alunos eram valorizados e recompensados, os maus eram envergonhados com castigos e exclusões. No ensino musical, a seleção dos melhores possivelmente cerceou as oportunidades de desenvolvimento artístico de uma boa parcela de

interessados. Uma publicação anônima de 1788 em um periódico português já trazia a crítica de que o número de alunos excepcionais era restrito em relação total, e sua exaltação acabaria por gerar desgosto, desestímulo e sentimentos de inferioridade nos demais (FERNANDES, 1994 apud VASCONCELOS, 2004, p. 28).

A primeira premiação de alunos do Conservatório se deu em 28 de novembro de 1856. Nela, as duas cantoras solistas da festa aniversária, Maria das Dores e Julia Cecilia Ribeiro de Campos, receberiam, ambas, medalha de prata nas aulas de canto, assim como os alunos Domingos José Ferreira e José Joaquim de Moura Telles (JORNAL DO COMMERCIO, 29 de novembro de 1856, ed. 330, p. 2). Nesta mesma ocasião, Henrique Alves de Mesquita foi agraciado em contraponto com a grande medalha de ouro, a de maior importância, pela composição de uma missa³⁵ de Santa Cecilia, “solene e majestosa”, para a festa da padroeira dos músicos, realizada em 23 de novembro de 1856. No anúncio dizia-se que o compositor já havia executado outra composição de mesmo gênero, obtendo sucesso. Tratava-se de obra composta em 1851, a que Antonio Augusto catalogou como Missa a São Miguel Arcanjo (AUGUSTO, 2008, p. 333).

No discurso proferido por Manoel de Araujo Porto Alegre, ele mencionou que seria a primeira premiação de alunos do Conservatório:

E vós, filhos de Guido d’Arezzo e do Miguel Angelo da música, o imortal Haydn, **que hoje pela primeira vez** vindes receber das mãos do representante do imperador o prêmio de vossos estudos na arte do divino Rossini, não afrouxeis, porque a hora soou, a grande hora para a vossa arte, que já pertence à história (CORREIO MERCANTIL, 29 de novembro de 1856, ed. 328, p. 1, grifos meus).

O diretor da Academia de Belas Artes também definiria o dia 27 de novembro de 1856 como o início da “ópera lírica nacional”³⁶ pela voz de Tamberlick e composição de Giannini (CORREIO MERCANTIL, 30 de novembro de 1856, ed. 329, p. 1).

³⁵ Henrique Alves de Mesquita foi um compositor de grande número de obras de diversos gêneros, tais como canções, hinos, jongos, lundus, melodias, modinhas, músicas para orquestra, muitas polcas e quadrilhas, recitativos, romances, tangos, numerosas mágicas, música para teatro, óperas, operetas e música sacra (AUGUSTO, 2014, p. 311-335). Para saber mais, ver AUGUSTO (2014).

³⁶ De acordo com Avelino Romero Pereira, Manoel de Araujo Porto Alegre teria importante papel na existência da Ópera Nacional (PEREIRA, 2016b, p. 85). O evento ao qual o intelectual se refere seria a interpretação pelo cantor italiano Enrico Tamberlick da composição *Véspera dos Guararapes*, com letra de Porto Alegre e música de Gioacchino Giannini, abordando “um tema histórico, um episódio marcante da história colonial” (PEREIRA, 2016b, p. 85). A Academia de Música e Ópera Nacional só seria efetivamente criada em 1857, tendo Porto Alegre como “membro do conselho diretor”, sendo substituída pela Ópera Lírica Nacional em 1860, durando até 1863. Os compositores brasileiros Antonio Carlos Gomes e Henrique Alves de Mesquita escreveram óperas para a companhia, com letras em português (PEREIRA, 2016b, p. 86). Para maiores informações, ver PEREIRA (2016b). Heleodoro Maria Trindade, “moço brasileiro, discípulo do Conservatório, com uma bela voz de barítono”, Julio

Henrique Alves de Mesquita seria o primeiro aluno do Conservatório a receber o prêmio de viagem, previsto no *Plano* de 1855. A notícia já se espalhava pelos jornais, e como a exemplificada abaixo, não fugia à menção ao perfil filantrópico da instituição:

Um filho de nosso conservatório, o jovem Henrique [Alves] de Mesquita, que já havia assinalado qualidades raras como compositor, deu o ano passado prova mais brilhante do talento de que foi dotado. Uma missa que compôs para a festa de Santa Cecília não deixou mais dúvida sobre a sua vocação artística. **É um moço, e é pobre.** Há a maçonaria do ouro, da fidalguia, da política, por que não haverá uma maçonaria da mocidade? Se todos os que são moços e sentem alguma coisa no peito mais do que o frio egoísmo se unissem para dar a mão aos irmãos de berço, de idade, de vocação e de crença? Julgais que não se faria muito? O sr. Mesquita, segundo corre, será mandado à Europa completar os seus estudos. [...] M. (CORREIO MERCANTIL, 1 de janeiro de 1857, ed. 1, p. 1, grifos meus).

A notícia foi se concretizando na imprensa meses mais tarde, assim como a ênfase na condição financeira e social de Mesquita. Ele era a representação do brasileiro pobre e talentoso, que venceu pelo seu mérito e serviria de emulação aos seus companheiros, cujo prêmio seria o contato direto com a referência de civilização, através de uma viagem de estudos para a Europa, elementos tão enfatizados nos discursos em defesa da importância do Conservatório para o país:

O governo resolveu mandar o talentoso Mesquita, aluno do mesmo conservatório, aperfeiçoar-se em França e em outros lugares da Europa, às expensas da nação. Verifica-se agora o que dissemos quando aplaudíamos os atos do sr. ministro do império tendentes à reorganização do conservatório. **Já vão aparecendo as grandes aptidões de moços pobres para a carreira das artes.** Já o conservatório pode mandar à Europa um aluno, que **tanto tinha de indigente de meios pecuniários como de rico de talentos.** O sr. Mesquita não teve outro protetor além de seu **mérito próprio.** Os seus mestres e o sr. ministro do império são dignos de elogio pela animação que deram às artes com a resolução que tomaram relativamente a este moço” (CORREIO MERCANTIL, 7 de abril de 1857, ed. 95, p. 1, grifos meus).

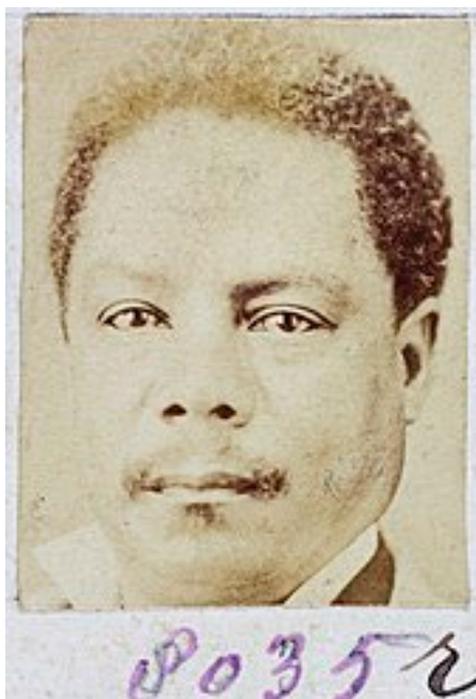
No entanto, a imprensa enfatizava a condição social de Mesquita, mas silenciava sobre o fato de que o primeiro pensionista do Conservatório a estudar na Europa era negro. Esta omissão poderia significar a recorrência de músicos serem negros e mestiços, conforme comentado no capítulo 3. Além disso, segundo Hebe Mattos³⁷, a “cor branca” já não era um

Jose Nunes como “ponto” (CORREIO MERCANTIL, 3 de abril de 1858, ed. 89, p. 2) e Hygino de Araújo, baixo profundo foram alunos do Conservatório integrados na Ópera Nacional (CORREIO MERCANTIL, 1 de maio de 1858, ed. 116, p. 1).

³⁷ A partir de meados do século XIX, há um desaparecimento de menções à cor dos indivíduos nos documentos, tais como registros civis, paroquiais, e processos cíveis e criminais (MATTOS, 2013, p. 31). Hebe Mattos atribui este silenciamento à perda do uso da “cor branca” como “critério cotidiano de diferenciação social” (MATTOS, 2013, p. 104), em virtude do aumento de negros e mestiços livres, bem como de brancos empobrecidos, o que fez com que “não brancos livres” deixassem de ser “exceções controladas” (MATTOS, 2013, p. 102). Enquanto no período colonial a cor definia “lugares sociais, nos quais etnia e condição estavam indissociavelmente ligadas”, na

marcador da condição de liberdade em meados dos oitocentos, e por isso fez-se um silêncio em relação aos registros da etnia dos indivíduos. Mas o costume de haver músicos negros não significava de forma alguma que Henrique Alves tenha deixado de sofrer preconceitos³⁸ e inferiorizações por seus pares e pela sociedade, mas tenha buscado meios de transitar ativamente em seu meio e resistir a elas, como será visto.

Figura 25. Henrique Alves de Mesquita (1876)



Fonte: MUSEU PAULISTA DA USP. Acervo. Foto 8035R

No *Almanak Laemmert* de 1858, Francisco Manoel da Silva se manifestaria sobre o envio de Henrique Alves de Mesquita para a Europa, informando que o período de

segunda metade dos oitocentos “a cor inexistente, antes de significar apenas branqueamento, era um signo de cidadania na sociedade imperial, para a qual apenas a liberdade era condição” (MATTOS, 2013, p. 106). O “mundo dos livres” não seria mais “monopólio dos brancos” (MATTOS, 2013, p. 107).

³⁸ Luara dos Santos Silva, em sua tese sobre professoras públicas negras atuantes no Rio de Janeiro entre 1870 a 1920, enfatiza o preconceito e as limitações impostas sobre pessoas negras e o esforço que elas precisavam empreender para “driblar o desprezo e o desprestígio” (SILVA, 2022, p. 123). Angela Alonso comenta que André Rebouças sofreu preconceito nos Estados Unidos, porque a hierarquia aristocrática que o favorecia no Brasil não servia naquele país, e a “cor se fizera marca de distinção, diferenciadora e subordinadora, um estigma”. O episódio contribuiu para que ele se tornasse um abolicionista (ALONSO, 2015, p. 111). Assim como Rebouças, Luis Gama e Patrocínio abraçaram o Abolicionismo quando sofreram “bloqueio em sua trajetória de ascensão social”, vivenciando “a subordinação pela raça”. Mesmo que a cor e a posição social não fossem mencionadas, as negativas eram dadas sutilmente (ALONSO, 2015, p. 116).

aperfeiçoamento seria de quatro anos³⁹, referindo-se novamente à inspiração de “**emulação em muitos jovens brasileiros**, aos quais só falta para se distinguirem na nobre carreira das belas artes – proteção e confiança no futuro” e evidenciando os “resultados vantajosos para o progresso das belas artes entre nós” (LAEMMERT, 1858, suplem., p. 102, grifos meus).

Nas premiações que passariam a ocorrer anualmente, de forma quase ininterrupta, conforme dito acima se vai observar a ênfase ao êxito de poucos em relação à maioria. Mesmo com cerca de uma centena de alunos matriculados anualmente nas primeiras duas décadas do Conservatório, uma parcela pequena se destacaria nos exames institucionais e mais tarde, profissionalmente. Por outro lado, levando-se em conta o total de premiados ao longo dos anos, e que uma boa parte destas pessoas participariam ativamente do meio musical, de forma remunerada ou não, este número se torna considerável. O Conservatório estaria logrando, pelo menos neste momento, um de seus objetivos, formando músicos brasileiros e os agregando à “Escola Fluminense”. Pode-se avaliar isso na tabela abaixo, mostrando as premiações ocorridas do início da prática até a primeira realizada após a morte de Francisco Manoel da Silva:

Tabela 8. Número de alunos e alunas matriculadas e premiações (1856 – 1866)

ano	homens			mulheres			Total	
	total alunos	medalhas	menções	total alunas	medalhas	menções	alunos	prêmios
1856	73	3	x	40	2	x	113	5
1857	52	2	6	40	x	7	92	15
1858	68	2	13	49	8	5	117	28
1859	48	6	17	46	x	x	94	23
1860	83			48			131	
1860b	35	6	2	42	x	x	77	8
1861	x	6	14	X	x	x	x	20
1862	52	6	15	40	x	x	92	21

³⁹ Com o progresso de seus estudos em Paris, Henrique Alves de Mesquita compôs um *Te Deum* e o ofereceu a D. Pedro II, tendo sido executado em dezembro de 1858 na Capela Imperial. A obra teria sido considerada “muito superior a todos os trabalhos do jovem compositor” por Giannini e Francisco Manoel da Silva (CORREIO MERCANTIL, 22 de dezembro de 1858, ed. 346, p. 1). E em 1862, ele enviaria o segundo ato da ópera *O Vagabundo*, encomendada pela Ópera Nacional (CORREIO MERCANTIL, 7 de fevereiro de 1862, ed. 38, p. 1).

1863	50	3	13	36	17	13	86	46
1864	40	6	14	32	9	18	72	47
1865	32	x	x	35	x	x	67	x
1865b	46	x	x	14	x	x	60	x
1866	25	5	10	68	5	9	93	29

Fonte: BRASIL. Relatórios do Ministro de Estado dos Negócios de Estado (1848-1889); Relatórios dos Diretores do Conservatório de Música ao Ministro de Estado dos Negócios do Império (1856-1887); ACADEMIA DE BELAS ARTES. Conservatório de Música. Livro de Atas (1856-1874). Museu D. João VI. Notação 6152.

Como será discutido no próximo capítulo, os músicos egressos do Conservatório, homens ou mulheres, atuantes nos espaços de prática musical, de forma remunerada ou não, principalmente no ambiente sacro das festividades religiosas, seriam os premiados. A comparação, por exemplo, entre as premiações e as participações das alunas em cerimônias religiosas leva à percepção de que há uma relação direta entre aquelas que eram contempladas e sua inserção e destaque como solistas. Isto leva a crer que a excelência artística era determinante para a conquista de um espaço de visibilidade. Esta seletividade não ocorria só com as mulheres, tendo em vista que os alunos premiados eram aqueles que dirigiam as cerimônias, tornavam-se cantores da Ópera Nacional e da Capela Imperial e ocupavam cargos de direção na Sociedade Beneficência Musical.

Um aspecto que também está relacionado às solenidades comemorativas na instituição e às premiações, e que teria repercussão fundamental nas participações de alunos e alunas em festividades religiosas, tornando-se posteriormente profissionais atuantes neste meio seriam as relações de sociabilidade construídas nestes momentos de convivência, nestas situações vividas coletivamente. Apesar das aulas para o sexo masculino e o feminino ocorrerem em locais e dias separados, possivelmente os ensaios para as apresentações musicais aproximavam jovens e moças, gerando inclusive relações de amizade e cumplicidade. Além disso, a experiência de fazer música em conjunto contribuía para a construção de memórias. Embora os mesmos acontecimentos vividos suscitasse lembranças individuais e únicas para cada sujeito (CANDAU, 2018, p. 35), elas poderiam ser ampliadas e compartilhadas dentro de um grupo de pertencimento, formando “pontos de contato”, sendo reconhecidas e reconstruídas “sobre um fundamento comum”, pois eles formavam uma “comunidade afetiva” (HALBWACHS, 1990, p. 34). Estas memórias influenciavam inclusive a forma como alunos e alunas construíam suas próprias identidades. Como diz Joel Candau, a identidade é “uma construção social, de certa

maneira sempre acontecendo no quadro de uma relação dialógica com o *Outro*” (CANDAUI, 2018, p. 9), e que geralmente se admite que “memória e identidade estão indissolúvelmente ligadas” (CANDAUI, 2018, p. 10).

Na comemoração aniversária do ano de 1857, realizada em 15 de março em uma das salas da Academia das Belas Artes, com assistência da família imperial, constaria no programa uma “cantata sacra italiana, oferecida a [Suas Majestades Imperiais] pelo maestro J. Paccini”. Ela havia sido traduzida para o português por Dr. L. V. De Simoni. Nesta demonstração, começa-se a perceber a preocupação da execução de obras na língua nacional, que seria o fundamento para a criação da Academia e Ópera Nacional no mesmo ano. Além desta obra, foram executados um estudo de piano de S. Thalberg, trechos e coros músicas sacras e óperas de Donizetti, Rossini e Vaccai, assim como a última das *Sete palavras do redentor sobre a cruz*, seguida do “terremoto”, de J. Haydn além de um *Stabat Mater* de J. J. dos Santos⁴⁰, um “autor português clássico” (CORREIO MERCANTIL, 17 de março de 1857, ed. 75, p. 1). Os alunos e alunas não foram mencionados nominalmente, pois a ênfase das notícias neste ano seria dada às condecorações recebidas pelos administradores da instituição. Francisco Manoel da Silva recebera oficialato da ordem da Rosa, o padre Manoel Alves Carneiro, tesoureiro, foi nomeado Cavaleiro da Ordem de Cristo, e Francisco da Motta, o secretário, cavaleiro da ordem da Rosa, por estarem exercendo os cargos administrativos do Conservatório gratuitamente (CORREIO MERCANTIL, 25 de março de 1857, ed. 83, p. 1).

Segundo Antonio Augusto, o trabalho gratuito destes professores no Conservatório poderia ser considerado um “interesse pelo desinteresse” da ordem artística. Com base em Pierre Bourdieu, Augusto entendia que estes três músicos tinham acesso a “lucros simbólicos”, que poderiam ser convertidos com o tempo em “lucros econômicos” (AUGUSTO, 2008, p. 65). Acredito que estes músicos de fato conquistavam grande prestígio em seu meio e na sociedade. No entanto, apesar de não serem pobres, tampouco alcançariam capital financeiro para integrar a *boa sociedade*. Gondra e Schueler entendem que as distinções alcançadas por homens letrados com o “acesso a instrumentos de saber e às relações de poder” faziam deles uma “camada restrita da população, pertencendo às elites culturais, o que, porém, não significava necessário pertencimento às elites econômicas” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 67).

⁴⁰ José Joaquim dos Santos, notável compositor, discípulo de David Perez, aluno e posteriormente professor do Seminário Patriarcal (CRUVINEL, 2018, p. 95).

Flavia Cruvinel explica que a concessão de títulos nobiliárquicos costumava ser “distribuída entre militares e civis, nacionais e estrangeiros, por se distinguirem por meio de fidelidade ao Imperador e pelos serviços prestados ao Estado” (CRUVINEL, 2018, p. 253). Entre os músicos, estes títulos seriam destinados àqueles que prestaram serviços em instituições de formação para benefício da cultura brasileira. Este gesto era, de certa forma, um reconhecimento social da atividade de docência, e importava tanto quanto bons salários, pois colaborava para a consagração daqueles que o recebessem. A honraria foi conquistada por professores do Conservatório, um professor do Colégio de Pedro II e outros mestres notáveis. Francisco Manoel da Silva recebeu a primeira distinção em 1847, e a segunda dez anos depois. Os outros músicos condecorados foram:

Francisco da Motta (1857), Archangelo Fiorito (1874), Demétrio Rivero, José Martini, Antonio Luiz de Moura, Joaquim Antonio da Silva Callado e Carlos Cavalier Darbilly (1878), todos professores do Imperial Conservatório; Mathias Teixeira (1868), que tornou-se o primeiro mestre de música do CPH com um título de nobreza; Carlos Gomes (1861), Raphael Coelho Machado (1869) (CRUVINEL, 2018, p. 253).

Poucos dias após a solenidade de 1857, o professor de flauta Giovanni Scaramella faleceu, deixando vaga a cadeira que lecionava. Segundo a notícia de sua morte, ele era “músico da imperial capela, a primeira flauta do teatro lírico”. Como dito no Capítulo 3, músicos estrangeiros faziam parte da rede de sociabilidades de membros da Sociedade Beneficência Musical, e Scaramella, assim como Giannini, ambos italianos, eram alguns deles. O flautista era de Nápoles, tendo estudado no conservatório desta cidade, como aluno de Mercadante (CORREIO MERCANTIL, 18 de março de 1857, ed. 76, p. 1). Após o seu falecimento, criou-se por decreto de 30 de abril a cadeira de fagote e corne inglês, nomeando no mesmo dia, por portaria, o secretário Francisco da Motta como professor, ficando também responsável pelas aulas de flauta (JORNAL DO COMMERCIO, 10 de maio de 1857, ed. 127, p. 2).

No dia 24 de dezembro de 1857, ocorreu a distribuição de prêmios da academia das Belas Artes, e na Seção de Música, foram premiados alunos em contraponto, em solfejo, em flauta e clarineta, como pode ser visto no Quadro de premiações no Anexo C. Neste ano, sete alunas foram contempladas com menção honrosa nas aulas de canto para o sexo feminino. Duas delas, Luiza Rosa Vieira e Anna Sampaio Nunes participaram das comemorações de aniversário do Conservatório em março de 1856. Constatou-se a ausência de Maria das Dores entre as premiadas, assim como não tive mais notícias de Julia Campos. As demais contempladas foram Emilia Carolina Nunes, Maria Eugenia Pacífica do Amaral, Maria José Vieira, Amelia Silva de

Figueiredo e Maria da Glória (JORNAL DO COMMERCIO, 25 de dezembro de 1857, ed. 354, p. 1).

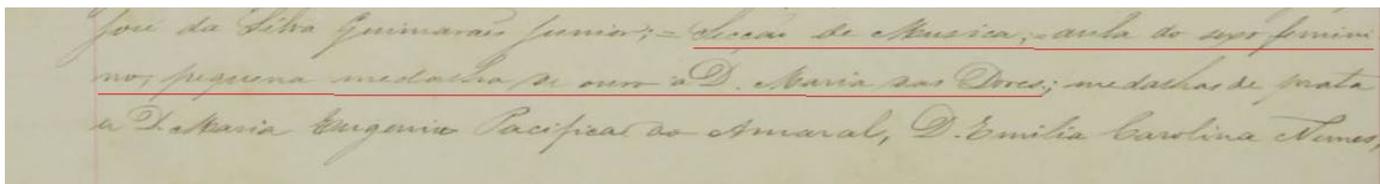
No terceiro aniversário, comemorado em 15 de março de 1858, o imperador foi recepcionado pelo diretor da academia, Thomaz Gomes dos Santos, e após sua entrada os alunos cantaram o Hino Nacional. A obra dedicada à imperatriz, uma cantata, seria pela primeira vez composta por um aluno, José de Souza Lobo, discípulo de contraponto de Giannini. Dentre as obras sacras, ouviu-se um *Miserere*, “só a vozes”, de S. Mercadante, que foi “executado pela primeira vez na igreja de S. Pedro a Majella” em “19 de março de 1856, pelos alunos do Real Conservatório de Nápoles” e o *Stabat Mater* de Pergolesi (CORREIO MERCANTIL, 9 de março de 1858, ed. 65, p. 1). Mais uma vez encontra-se um indício da modelagem do Conservatório do Rio de Janeiro em relação ao de Nápoles, neste caso devido ao repertório executado. Além da cantata de José de Souza Lobo, uma composição de outro aluno, João Theodoro de Aguiar, intitulada *O Salutaris Hostia*, considerada como uma “inspiração sacra e feliz”, foi interpretada por Hygino José de Araujo (CORREIO MERCANTIL, 16 de março de 1858, ed. 72, p. 1).

É notória a intensa participação de alunas na cerimônia, executando solos ou fazendo parte de coro, com destaque para Maria das Dores, que foi solista em diversas obras. Ela cantou “com a sua bela voz de soprano a cavatina do *Carnaval de Veneza*”, de Petrella. A execução do *Stabat Mater* contou com “D. Maria das Dores, D. Maria Eugenia, D. Anna Nunes, D. Luiza Vieira, D. Francisca Nunes, D. Augusta Presciliana, D. Amelia Figueiredo e D. Carlota de Faria, formando o coro as outras alunas” (CORREIO MERCANTIL, 16 de março de 1858, ed. 72, p. 1). Maria Eugenia cantou uma cavatina de Mercadante. Após a saída do imperador, Maria das Dores e José Joaquim de Moura Telles cantaram o dueto do *Conde de S. Bonifacio*, de Verdi. Maria das Dores também solou um “romance em língua nacional”, composto pelo aluno José de Souza Lobo. Este último tocou variações de Thalberg sobre a *Sonambula*, e terminou-se a reunião com o *Hino das Artes* (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 16 de março de 1858, ed. 72, p. 1; CORREIO MERCANTIL, 16 de março de 1858, ed. 72, p. 1).

Na premiação de 1858, Maria das Dores recebeu das mãos do ministro do império medalha de ouro na aula de canto. Sete alunas obtiveram medalhas de prata: Maria Eugenia Pacífica do Amaral, Emilia Carolina Nunes, Anna de Sampaio Nunes, Rita Maria da Silveira, Maria Querubina Ferreira, Luiza Rosa Vieira, Amelia da Silva Figueiredo. E outras cinco foram contempladas com menção honrosa simples. José de Souza Lobo recebeu pequena medalha de ouro em contraponto, e outros alunos foram premiados em flauta, clarineta, violino e

rudimentos (CORREIO MERCANTIL, 24 de dezembro de 1858, ed. 348, p. 1). Observa-se que quase todas as alunas que participaram da solenidade aniversária foram as contempladas com medalhas de prata. Provavelmente, ao terem os melhores desempenhos nas aulas, elas eram selecionadas para participar do concerto, e acabavam, pelo mesmo motivo, sendo escolhidas para as premiações.

Figura 26. Premiação de Maria das Dores com pequena medalha de ouro em 1858



Fonte: ACADEMIA DE BELAS ARTES. Conservatório de Música. Livro de Atas (1856-1874). Ata da seção de 22 de dezembro de 1858. Museu D. João VI. Notação 6152.

O concerto comemorativo do quarto aniversário de reorganização do Conservatório foi solenizado no dia 15 de março de 1859. A festa contou, como de costume, com a presença da família imperial. Dentre outras peças, foi apresentada uma cantata composta pelo aluno Domingos José Ferreira⁴¹, com letra de Antonio José de Araujo, interpretada pelas alunas Maria das Dores e Francisca Braga, pelo aluno Moura Telles e coros (JORNAL DO COMMERCIO, 16 de março de 1859, ed. 75, p. 1). Neste concerto, seria executado o *Stabat Mater* de Rossini, mesma obra que se divulgou ter sido ouvida pela primeira vez na corte sob a condução de Francisco Manoel da Silva, com participação das senhoras da Sociedade Filarmônica, em 1843 (JORNAL DO COMMERCIO, 22 de fevereiro de 1843, ed. 51, suplemento, p. 2). Dentre os participantes do *Stabat Mater*, estavam as alunas Emilia Nunes, Maria Eugenia, Anna S. Nunes, Rita Maria da Silveira e Luiza Rosa Vieira.

Em 14 de setembro de 1859 anunciou-se que Antonio Carlos Gomes, “cujo talento musical já se revelou em algumas composições notáveis”, acabara de entrar no Conservatório, para “aperfeiçoar-se nas regras de contraponto e composição” (CORREIO MERCANTIL, 14 de setembro de 1859, ed. 252, p. 1). Três meses depois, na premiação ocorrida em 16 de dezembro de 1859, que só contemplou alunos do sexo masculino, Carlos Gomes receberia menção honrosa de 1º grau em contraponto e harmonia, e Domingos José Ferreira obteve

⁴¹ Dias depois do concerto, em 25 de março, um *Te Deum* da autoria também de Domingos José Ferreira foi executado na Capela Imperial, no aniversário do juramento da constituição (JORNAL DO COMMERCIO, 26 e 27 de março de 1859, ed. 85, p.1; HAZAN, 1999, p. 49). No ano seguinte, esta mesma obra seria repetida na Capela (CORREIO MERCANTIL, 26 de março de 1860, ed. 85, p. 1).

medalha de ouro pela composição da cantata executada na festa aniversária de 1859 (CORREIO MERCANTIL, 17 de dezembro de 1859, ed. 344, p. 1; CORREIO MERCANTIL, 2 de março de 1862, ed. 61, p. 1). Outros prêmios foram concedidos nas aulas de rudimentos e solfejo, clarineta e rabeca. Destaco também o aluno Pedro Luiz da Cunha, que recebeu medalha de prata em rudimentos (CORREIO MERCANTIL, 17 de dezembro de 1859, ed. 344, p. 1), e estaria ligado no futuro à primeira professora do Conservatório, Leonor Tolentino de Castro, como será visto no Capítulo 5.

Na distribuição dos prêmios aos artistas da Academia e no aniversário da reorganização do conservatório, ocorrida dia 15 de março de 1860, a presença de Carlos Gomes se faria notar, pois ele teria sido responsável pela composição da cantata para a imperatriz. Além desta obra, executou-se o final da ópera *Os Cruzados no Egito*, e as *Sete Últimas palavras do Redentor na Cruz*, de Mercadante com versão de De Simoni (CORREIO MERCANTIL, 14 de março de 1860, ed. 73, p. 1). Na premiação de 1860, ocorrida no início de 1861, Antonio Carlos Gomes seria contemplado com medalha de ouro, cinco alunos receberiam menção honrosa em rudimentos, e um aluno de rabeca e outro de clarineta teriam menção honrosa (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 2 de janeiro de 1861, Notação 6152).

A premiação dos alunos do Conservatório não ocorreu no fim de 1860 possivelmente por duas grandes perdas para o Conservatório. Em 15 de agosto falecia o professor de contraponto Gioacchino Giannini (CORREIO MERCANTIL, 23 de agosto de 1860, ed. 234, p. 1). Após se retirar da cidade em outubro (CORREIO MERCANTIL, 26 de outubro de 1860, ed. 297, p. 3), morria em 16 de novembro Dionysio Vega, o professor de rudimentos para o sexo masculino, um dos mais atuantes músicos deste tempo (CORREIO MERCANTIL, 17 de novembro de 1860, ed. 319, p. 1). Familiares, amigos e muitas instituições mandaram celebrar missas pela alma de Vega, em 22 de novembro de 1860, na capela da Ordem Terceira da Imaculada Conceição, dentre elas “a Sociedade de Beneficência Musical, a sociedade União e Beneficência, a diretoria do Conservatório de Música, a sociedade Palestra Fluminense, a sociedade de Beneficência Brasileira, a sociedade dos empregados das igrejas, e a empresa do teatro lírico” (CORREIO MERCANTIL, 22 de novembro de 1860, ed. 324, p. 1). A cadeira de rudimentos para o sexo masculino, após o falecimento de Vega, ficou a cargo de Demetrio Rivero, o professor de rabeca, interinamente (LAEMMERT, 1861, p. 334).

Anteriormente, em 1 de julho de 1859, o Conservatório já havia perdido o seu professor de fagote, corne inglês e flauta, além de ex-secretário da instituição, Francisco da Motta (CORREIO MERCANTIL, 2 de julho de 1859, ed. 180, p. 1). Ele lecionara na instituição por

apenas dois anos, tendo sido nomeado no lugar do também falecido João Scaramella. Após Motta ser substituído por Dionysio Vega no cargo de secretário durante o ano de 1859 e 1860, com sua morte a incumbência passou a Antonio Luiz de Moura, professor de clarineta, nomeado em 16 de dezembro (CORREIO MERCANTIL, 16 de dezembro de 1860, ed. 347, p. 1). Em junho de 1859, Manoel de Araujo Porto Alegre deixava a direção da Academia de Belas Artes para exercer o cargo de cônsul geral da Prússia (CORREIO MERCANTIL, 2 de junho de 1859, ed. 158, p. 1).

Do grupo inicial administrativo e de professores, em 1861 restariam Francisco Manoel da Silva, Padre Manoel Alves Carneiro, Demetrio Rivero, Antonio Luiz de Moura, e José Martini, como pode ser visto no quadro abaixo:

Quadro 14. Administração e professores do Conservatório em 1855 e 1861

Reorganização em 1855	Cargos	1861
Manoel de Araujo Porto Alegre	Diretor da Academia de Belas Artes	Thomaz Gomes dos Santos
Francisco Manoel da Silva	Diretor/ prof. Rudimentos para a o sexo feminino/ prof. de canto (interino)	Francisco Manoel da Silva
Padre Manoel Alves Carneiro	Tesoureiro	Padre Manoel Alves Carneiro
Francisco da Motta	Secretario/ prof. De fagote e corne inglês/ prof. de flauta (interino)	Antonio Luiz de Moura (secretario)
Dionysio Vega	Prof. De Rudimentos para o sexo masculino/ secretario	Demetrio Rivero (interino)
Gioacchino Giannini	Prof. De regras de acompanhar e contraponto/ prof. de canto (interino)	Vago
João Scaramella	Prof. de flauta	Vago
Antonio Luiz de Moura	Prof. de clarineta	Antonio Luiz de Moura
Demetrio Rivero	Prof. de violino	Demetrio Rivero
José Martini	Prof. de violoncelo e contrabaixo	José Martini

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO (1855, ed. 37, p. 2); ALMANAK LAEMMERT (1855, p. 70; 1856, p. 318 e 319; 1860, p. 374; 1861, p. 71, p. 334)

Na ausência de Francisco da Motta e Gioachino Giannini, as cadeiras de flauta e contraponto ficariam sem ter professores nomeados oficialmente por anos (BRASIL, 31 de março de 1870, p. 2). A de contraponto e regras de acompanhar só seria provida com a contratação de Hugo Bussmeyer em março de 1874 (BRASIL, 30 de abril de 1875, p. 28). Já a cadeira de flauta foi ocupada interinamente por Antonio Luiz de Moura⁴², primeiro de forma

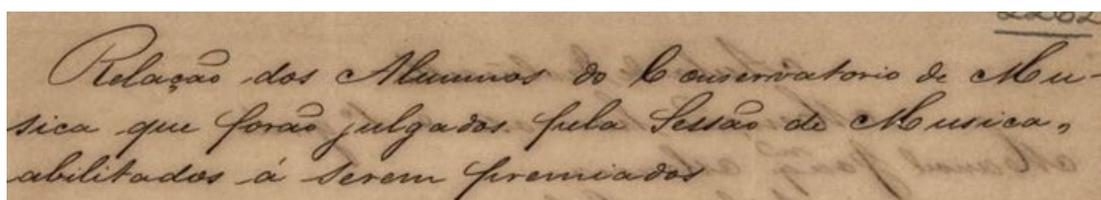
⁴² Não foi possível por meio da documentação consultada saber quando Antonio Luiz de Moura começou a lecionar interinamente na cadeira de flauta. Pela listagem de premiados, disponível no Anexo C, pode-se observar que os

gratuita e a partir de 1868 com gratificação de 20\$000 (BRASIL, 12 de abril de 1869, p. 2) e a partir de 1870 por Joaquim Antonio da Silva Callado, gratuita e extraoficialmente (BRASIL, 23 de março de 1872, p. 2).

A festa da academia de Belas Artes ocorreu em 1861 no mês de julho, com presença da família imperial. Os alunos e as alunas cantaram o Hino Nacional, e depois da premiação dos alunos da Academia, seguiu-se um concerto. As alunas em destaque deste ano foram Maria da Glória, Maria Eugenia e Rita Maria da Silveira. Maria da Glória foi a solista de uma cantata composta por Domingos José Ferreira, dedicada à Imperatriz. Também se executou uma abertura de Henrique Alves de Mesquita, os finais da 1ª e 2ª partes da *Criação do Mundo*, de Haydn, fantasias para clarineta e para rabeca sob motivos de ópera. Rita Maria da Silveira tocou uma fantasia de harmônica, e acompanhou o moteto *Pie Jesu*, com solo de Maria Eugenia e coros. Após a saída da família imperial, a apresentação continuou com outras peças até as 3 horas da tarde, repleta de convidados (CORREIO MERCANTIL, 8 de julho de 1861, ed. 185, p. 2).

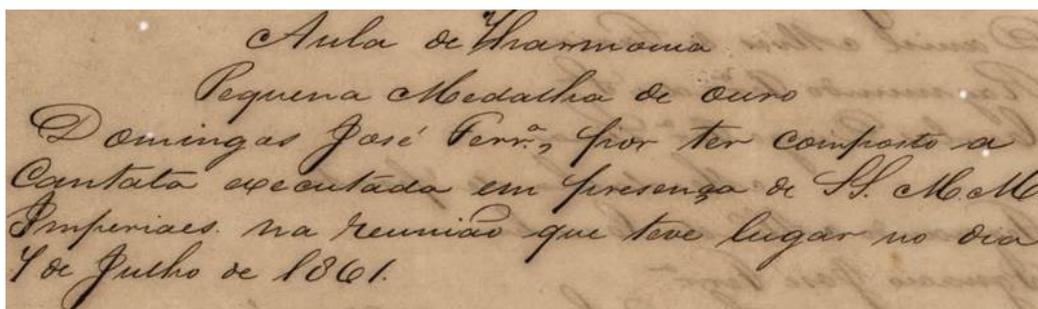
A distribuição de prêmios ocorreu no dia 19 de dezembro de 1861. O ministro do império discursou para os alunos com palavras de “extrema animação, e mostrando-se satisfeito com os trabalhos escolares”. Ele também “prometeu à academia toda a proteção por parte do governo imperial”. Domingos José Ferreira recebeu pequena medalha de ouro em harmonia. Foram premiados alunos em solfejo, rabeca, violoncelo e clarineta (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 20 de dezembro de 1861, ed. 347, p. 1). Um documento assinado por Francisco Manoel da Silva indicando os alunos premiados mostra que provavelmente estes eram recomendados pelos professores com anuência do diretor, e a vinculação do prêmio à composição da obra dedicada à imperatriz, no caso por Domingos José Ferreira:

Figuras 27 e 28. Indicação de premiação e medalha de ouro a Domingos José Ferreira pela composição de obra inédita dedicada à Imperatriz



Relação dos Alunos do Conservatorio de Musica que foram julgados pela Sessão de Musica, habilitados a serem premiados

alunos de flauta passam a aparecer a partir de 1863, o que pode sugerir que as aulas tenham sido iniciadas neste ano.



Fonte: ACADEMIA DE BELAS ARTES, 16 de dezembro de 1861, notação 2262

Antonio Carlos Gomes não teria sido premiado com medalha de ouro em 1861 pela composição de sua primeira ópera, *A Noite do Castelo*. Ou Carlos Gomes não frequentava mais a instituição após a morte de Giannini, ou não recebeu o prêmio porque ele já fora presenteado em setembro de 1861, dia de seu benefício, ocorrido no teatro lírico, com “uma primorosa batuta de unicorno guarnecida a ouro” pela “corporação musical”, isto é, a Sociedade Beneficência Musical, representada por Francisco Manoel. Na mesma ocasião, a Sociedade Musical Campesina lhe ofereceu uma “coroa de ouro maciço” (CORREIO MERCANTIL, 25 de setembro de 1861, ed. 251, p. 1).

Em 1862, as aulas do sexo feminino se mudaram para a rua da Carioca, n. 42 (JORNAL DO COMMERCIO, 10 de janeiro de 1862, ed.10, p. 2), em uma sala alugada por 70\$000, mediante aprovação e autorização do Ministério do Império (JORNAL DO COMMERCIO, 21 de janeiro de 1862, ed. 21, p. 1). Não houve celebração da reorganização do Conservatório em 1862, possivelmente por Francisco Manoel da Silva e os alunos do Conservatório estarem envolvidos com os preparativos e ensaios do *Te Deum* que seria executado na inauguração da estátua equestre de D. Pedro I, ocorrida em 30 de março de 1862. A solenidade contou com um grande coro formado pelos alunos da instituição, assim como dos colégios “Internato e externato de Pedro II, S Bento, Marinho, Episcopal S. Pedro de Alcântara, idem de S. Luiz, Santo Antônio, Sociedade Propagadora das Belas Artes” (CORREIO MERCANTIL, 2 de abril de 1862, ed. 91, p. 2).

Segundo publicação no periódico *Gazeta de Notícias*, o coro teria sido formado pelo expressivo número de 653 cantores e a orquestra por 242 instrumentistas (GAZETA DE NOTÍCIAS, 18 de maio de 1947, ed. 114, suplemento, p. 2). Na cerimônia, o Conservatório de Música foi representado pelo padre Manoel Alves Carneiro, Antonio Luiz de Moura e Demetrio Rivero, e a Sociedade de Música por João Theodoro de Aguiar, Hygino José de Araujo, ex-alunos do Conservatório, além de José Joaquim dos Reis, José Joaquim Goyano, e Carlos Mazziotti (CORREIO MERCANTIL, 16 de março de 1862, ed. 76, p. 1).

A inauguração da estátua equestre teria sido o evento cívico mais importante realizado na corte desde a coroação de D. Pedro II (RIBEIRO, 1999; KRAAY, 2013 apud GARCIA, 2018, p. 144). No evento, de acordo com José Vieira Fazenda, foi executado um “*Te Deum* de Sigismund Neukomm e os dois hinos da Independência” (VIEIRA FAZENDA, 1940, v. 2, p. 58), provavelmente o composto por D. Pedro I e o que viria a ser o hino Nacional, de autoria de Francisco Manoel da Silva. O *Te Deum* teria “marcado a memória dos alunos que participaram da cerimônia” (GARCIA, 2018, p. 146). Vieira Fazenda dizia que o *Te Deum* havia sido “magistralmente executado, como se todos fôssemos verdadeiros artistas ou *virtuosi*” (VIEIRA FAZENDA, 1940, v. 2, p. 60, *itálico do autor*).

Gilberto Garcia comenta que, meses antes do evento, foram encomendados 42 exemplares de um método de preparação vocal para os alunos do Colégio de Pedro II. A obra encomendada foi elaborada por Auguste Panseron a fim de preparar jovens e crianças para a “participação em concertos orfeônicos”. O músico a dedicava a Charles Gounod, que “tornou-se, em 1852, Diretor da Sociedade de Coro Orfeônico de Paris”, além de ter sido regente de “eventos que reuniam as principais associações orfeônicas da cidade”, contando por vezes com milhares de coristas. Este movimento ocorrido na França no século XIX tinha como base o “trabalho desenvolvido nas escolas primárias” (GARCIA, 2018, p. 150).

Além da preparação vocal realizada por meio de métodos ligados ao movimento orfeônico francês, os ensaios para a solenidade eram realizados duas a três vezes por semana na praça da Aclamação, reunindo “alunos de todos os colégios participantes”, que eram regidos por Francisco Manoel da Silva (VIEIRA FAZENDA, 1940, v. 2, p. 59; GARCIA, 2018, p. 151). Como descrevia Vieira Fazenda, Francisco Manoel⁴³ regia “armado de uma grande e grossa bengala, em vez de batuta, para ser vista pelas massas corais, das quais ele era general” (VIEIRA FAZENDA, 1940, v. 2, p. 60). Esta cena, de acordo com Gilberto Garcia era um prenúncio do que iria ocorrer “mais de 60 anos depois, sob a batuta de Heitor Villa Lobos e o ‘seu’ canto orfeônico” (GARCIA, 2018, p. 151). Conforme foi falado no Capítulo 3, Francisco Manoel da Silva estava ciente do movimento de ensino de música nas escolas públicas da França e tinha como ideal implementá-lo no Brasil. A inauguração da estátua equestre,

⁴³ Vieira Fazenda, em sua descrição dos ensaios para o coral que cantaria na inauguração da estátua equestre, se assim de fato tiver ocorrido, nos deixa vislumbrar a atitude de Francisco Manoel diante dos alunos, tantos em momentos de frustração quanto de orgulho em relação à execução musical. De acordo com Vieira Fazenda, quando o professor “descobria uma falta (chamava ratada), ficava furioso, e fazia repetir o trecho duas, três e quatro vezes. De uma feita, tão entusiasmado ficou, que ia caindo da caranguejola, tendo antes partido a batuta ou, melhor, a bengala” (VIEIRA FAZENDA, 1940, v. 2, p. 60). Caranguejola, de acordo com o dicionário de Silva Pinto (1832), seria a “balastrada que rodeia a cadeira de professores” (SILVA PINTO, 1832, s.n.).

relacionada por Gilberto Garcia ao canto orfeônico francês, parece uma realização associada e decorrente desta ambição.

As premiações de 1862 só puderam ser realizadas em junho de 1863, porque o edifício da Academia estava em obras (CORREIO MERCANTIL, 10 de junho de 1863, ed. 159, p. 1). Em janeiro de 1863, por ocasião da abertura das aulas do Conservatório, confirmou-se que as do sexo feminino estavam ocorrendo na Rua da Carioca n. 42, e as do sexo masculino permaneciam no Museu Nacional (CORREIO MERCANTIL, 5 de janeiro de 1863, ed. 5, p. 4). No entanto, a Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional pedia a “remoção do Conservatório de Música, e bem assim no mesmo sentido às sociedades particulares que aí funcionam” (JORNAL DO COMMERCIO, 4 de março de 1863, ed. 62, p. 1). Eles gostariam que as aulas se transferissem para o salão do Teatro Lírico Fluminense (JORNAL DO COMMERCIO, 23 de abril de 1863, ed. 111, p. 1).

Em março de 1863, o aluno Domingos José Ferreira seria premiado com a grande medalha de ouro juntamente à cerimônia aniversária do Conservatório. A premiação dizia respeito à composição da ópera *A Corte de Monaco*, cantada pela Ópera Nacional em 1862 (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 23 de fevereiro de 1863, Notação 6152). A premiação de Domingos José Ferreira em contraponto não significava que o aluno estivesse tendo aulas dessa cadeira, porque nenhum professor ocupou a vaga após a morte de Giannini. Como previam os estatutos da Academia de Belas Artes, ela possivelmente se relacionava à produção da obra inédita. Não se descarta a possibilidade de o aluno ter continuado a ser orientado extraoficialmente por Francisco Manoel da Silva, que dividia a cadeira de canto com o falecido professor de contraponto.

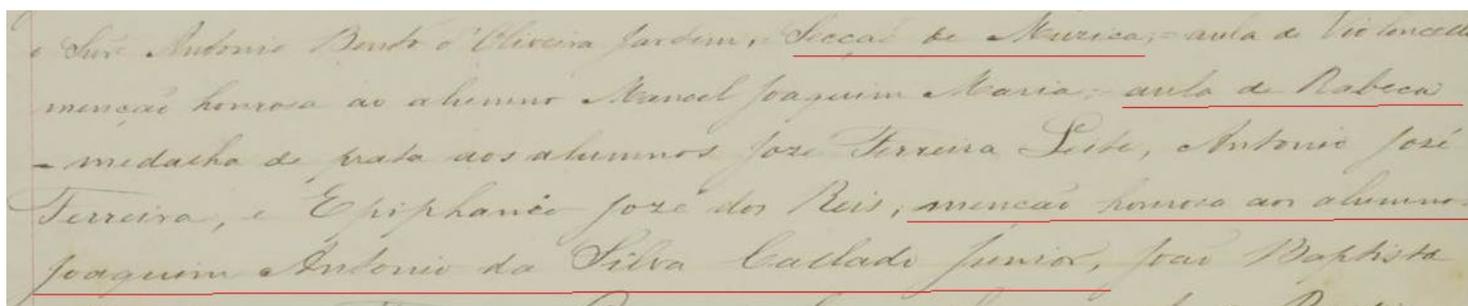
Neste concerto, uma aluna iria se destacar, mas não como solista. A obra inédita do ano de 1863, a *Saudação à sua majestade a Imperatriz*, com letra de Antonio José de Araujo, era de autoria de Francisca Xavier de Almeida Braga. Assim como os alunos que compuseram o *Te Deum* em 1855, Francisca Braga teria regido sua peça, o que não aconteceu, segundo noticiado, “em consequência do muito recente falecimento de seu pai” (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 15 de março de 1863, ed. 73, p. 1). No mesmo dia, à noite, houve a representação da peça *Gabriella*, da dramaturga Maria Ribeiro. O comentarista pontuava: “Notamos apenas a coincidência; não admiramos, porque não são raras entre nós as manifestações de talento da parte das senhoras brasileiras” (CORREIO MERCANTIL, 17 de março de 1863, ed. 75, p. 1).

Esta não teria sido a primeira obra de Francisca Braga a ser executada publicamente. Em junho de 1860, a mesma aluna havia composto um *Tantum ergo*, “obrigado à flauta” para o septenário e festa da Devoção da Piedade da igreja Santa Cruz dos Militares, entoado “por senhoras e alunas do conservatório de música” naquele ano. A composição e a sua execução foram amplamente divulgadas nos periódicos (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 15 de junho de 1860, ed. 82, p. 1; CORREIO MERCANTIL, 15 de junho de 1860, ed. 165, p. 1; JORNAL DO COMMERCIO, 16 de junho de 1860, ed. 166, p. 2).

Além da obra da aluna, a cerimônia de 1863 contou com *O Salutaris Hostia*, de Campana, para três sopranos, a cantata *Hino da Noite*, poesia de Lamartine, com tradução de Antonio José de Araújo e música de S. Neukomm, o *Messias* de Handel, e variações para violoncelo (CORREIO MERCANTIL, 16 de março de 1863, ed. 74, p. 1; JORNAL DO COMMERCIO, 16 de março de 1863, ed. 74, p. 1).

As premiações de 1862 ocorreram em 9 de junho de 1863. Foram contemplados alunos de violoncelo, rabeça e rudimentos. Destaco o famoso compositor, futuro professor de flauta do Conservatório, Joaquim Antonio da Silva Callado Junior⁴⁴, com medalha de prata na aula de violino (CORREIO MERCANTIL, 10 de junho de 1863, ed. 159, p. 1). O fato de Callado ter sido premiado em violino e não em flauta reforça a possibilidade de Antonio Luiz de Moura só ter dado início às aulas deste instrumento em 1863. Além disso, o professor ocupou interina e extraoficialmente este cargo.

Figura 29. Joaquim Antonio da Silva Callado Junior premiado em rabeça (violino)



Fonte: ACADEMIA DE BELAS ARTES. Conservatório de Música. Livro de Atas (1856-1874). Ata da seção de 23 de fevereiro de 1863. Museu D. João VI. Notação 6152.

Em 6 de dezembro de 1863, ocorreu a premiação do Conservatório referente a esse mesmo ano. Depois de um longo período, de 1859 a 1862, por motivos que desconheço, e

⁴⁴ Segundo Marcelo Verzoni, Joaquim Antonio da Silva Callado Jr. teria estudado com Henrique Alves de Mesquita por pouco tempo, antes deste músico viajar para a Europa como pensionista do Conservatório de Música, e ao regressar “voltaria a ter contato com ele” (VERZONI, 2016, p. 295).

mesmo quando houve destaque feminino nos concertos comemorativos na instituição, somente em 1863 as alunas voltariam a ser premiadas. Foram contempladas 29 mulheres e 16 homens. Cinco alunas foram agraciadas com pequena medalha de ouro: a compositora Francisca Braga, Leonor de Castro, Maria Eugenia, Maria Izabel e Amelia de Figueiredo. Onze alunas receberam medalha de prata, e 13 menção honrosa. Foram premiados alunos em rudimentos (CORREIO MERCANTIL, 7 de dezembro de 1863, ed. 336, p. 1 e 2), clarineta e flauta (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 2 de dezembro de 1863, Notação 6152).

Rita Maria da Silveira também teria obtido medalha de ouro, mas ela só recebeu o prêmio em 1864, por suposto esquecimento de Francisco Manoel, alegando como causa o “mau estado” de sua saúde (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 29 de fevereiro de 1864, Notação 6152). Não descarto a possibilidade de que o diretor tenha sido constrangido de alguma forma a premiar a aluna. Em uma ata de sessão dos professores de 9 de junho de 1864, comunicou-se o aviso de 16 de abril de 1864 ao Ministério da Fazenda, para que uma medalha de ouro fosse cunhada pela Casa da Moeda e entregue ao diretor, “para ser conferida à aluna do Conservatório de Música D. Rita Maria da Silveira” (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 9 de junho de 1864, Notação 6152).

Uma das contempladas com medalha de prata foi Henriqueta Arvellos, a única da instituição de que localizei informações sobre participação na Ópera Nacional. Ela teria realizado uma prova pública nas “aulas declamação e canto da Ópera Nacional, anexas ao Conservatório de Música”, juntamente com Marieta Siebs, J. Silva e H. Coimbra (CORREIO MERCANTIL, 14 de junho de 1862, ed. 163, p. 1). Arvellos também teria participado do Teatro Lírico. Em junho de 1863, por exemplo, anunciava-se que “uma aproveitada discípula do Conservatório teria cantado a ópera Rigoletto no Teatro Lírico, interpretando a condessa de Ceprano” (CORREIO MERCANTIL, 1 de junho de 1863, ed. 150, p. 2).

Identifiquei que em março de 1863 se noticiava que “o teatro tem ao presente grande número de coristas de ambos os sexos, que pertencem a famílias honestas; **há moças e rapazes que são filhos do conservatório**, e que já prestam algum serviço” (JORNAL DO COMMERCIO, 11 de março de 1863, ed. 72, p. 2, grifos meus). Isso traz a possibilidade de que alunas do Conservatório tenham atuado como coristas, mas no levantamento realizado não encontrei muitos indícios. O que se mencionava no relatório do Ministério do Império publicado em 1862 era que alguns alunos “acham-se empregados na Ópera Lírica Nacional”, dentre eles Antonio Carlos Gomes e Domingos José Ferreira, ambos como compositores (BRASIL, 1862,

p. 40). Henrique Alves de Mesquita, que estava em Paris⁴⁵, também foi citado no relatório, por ter enviado parte de uma ópera que estava escrevendo (BRASIL, 1862, p. 41).

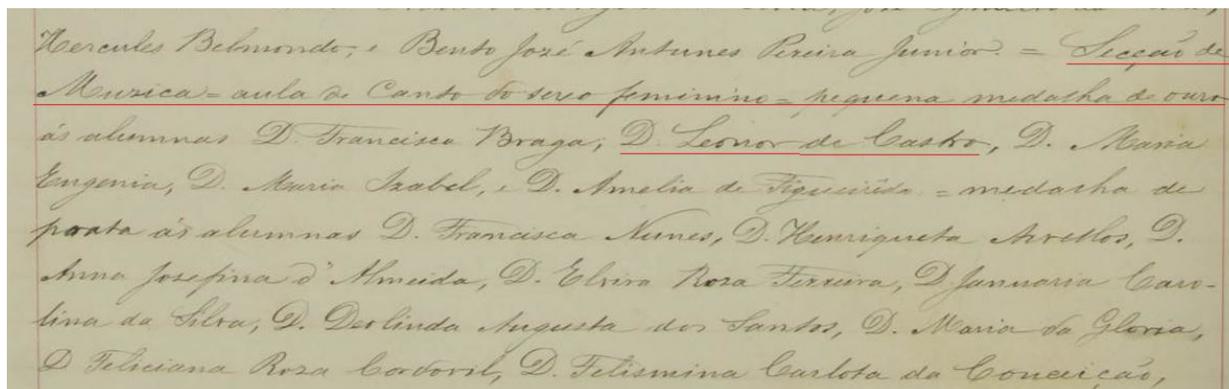
Em 1864, houve uma reclamação do senador Visconde de Jequitinhonha no parlamento do Senado, dizendo que no Conservatório “não se aprende senão música, que não se anima o talento teatral”. Ele acreditava que a instituição deveria formar “músicos nacionais para o teatro, porque para as igrejas e para outros misteres particulares, cada pai de família tem muitos meios de mandar ensinar seus filhos” (CORREIO MERCANTIL, 31 de agosto de 1864, ed. 241, p. 2). O visconde parecia não entender que o público do Conservatório era de famílias que não tinham condições de proporcionar estas aulas.

Não se pode descartar uma questão moral relacionada à baixa adesão das alunas ao cenário operístico. É preciso lembrar que, no final do século XVIII e início do XIX, as cantoras líricas nacionais eram negras e mestiças. A má reputação associada a esta atividade não atraía mulheres brancas, sobretudo as da elite. Pode-se suspeitar que a participação em óperas continuasse décadas mais tarde a ser relacionada à condição de “mulheres públicas” (LEEUVEN, 2009). Veja-se o caso de Carlota Milliet, que pertencendo a uma família bem conhecida na sociedade, recebeu comentários depreciativos ao precisar atuar como cantora para sua sobrevivência: “Nascida e educada para uma vida bem diferente daquela que a força das circunstâncias a compeliram encetar [...]” (JORNAL DO COMMERCIO, 29 de setembro de 1861, ed. 269, p. 1).

Entre as premiadas com pequena medalha de ouro em 1863 destaca o nome de Leonor de Castro, futura professora de rudimentos e canto para o sexo feminino, após o falecimento de Francisco Manoel da Silva em 1865, como pode ser visto abaixo:

⁴⁵ Sua estada de quatro anos foi prorrogada por mais 18 meses pelo governo, mas a pensão de 3000 francos fornecida pelo estado foi substituída desde abril de 1857 por 150\$000, subsidiada “pelo empresário da Ópera Lírica Nacional” (BRASIL, 1862, p. 41).

Figura 30. Premiação de Leonor de Castro com medalha de ouro no ano de 1863



Fonte: ACADEMIA DE BELAS ARTES. Conservatório de Música. Livro de Atas (1856-1874). Museu D. João VI. Ata da seção de 2 de dezembro de 1863. Notação 6152.

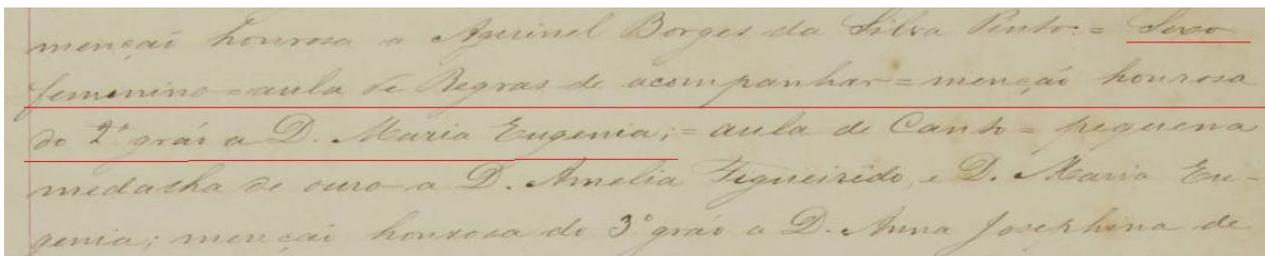
Em 9 de dezembro de 1863 partia para a Europa o segundo pensionista indicado pelo Conservatório, Antonio Carlos Gomes, para “completar os seus estudos de composição em Milão”. A sugestão do músico por Francisco Manoel da Silva para uma pensão anual de 1:800\$ pelo período de quatro anos teria sido aprovada pelo Ministro e Secretário dos Negócios do Império, o Marquês de Olinda, em 24 de outubro de 1863 (CORREIO MERCANTIL, 8 de dezembro de 1863, ed. 337, p. 1).

Na festa aniversária do conservatório de 1864, que contou com um público numeroso, uma cantata dedicada à Imperatriz seria pelo segundo ano seguido composta por uma aluna. A peça era “obrigada a corne inglês”, de autoria de D. Maria Eugenia Pacífica do Amaral Boa Nova, com letra de Antonio José de Araujo. Além desta obra, Francisco Manoel da Silva compôs uma *Ave Maria* para sopranos, oferecida às princesas imperiais. Executou-se a *Primavera* e o *Outono* de Haydn, para canto e orquestra, variações de flauta sobre a *Traviata*, e variações de clarineta sobre *Ernani* (CORREIO MERCANTIL, 6 de maio de 1864, ed. 125, p. 2).

Em 29 de dezembro de 1864, realizou-se a premiação dos alunos do Conservatório de Música, na presença do Ministro do Império. Receberam prêmios alunos de rudimentos e solfejo, violino, clarineta e contrabaixo. Joaquim Antonio da Silva Callado foi novamente agraciado com medalha de prata em violino. Pela primeira vez, uma aluna recebia uma premiação em Regras de Acompanhar. Tratava-se da autora da cantata à imperatriz, D. Maria Eugenia Pacífica do Amaral, com menção honrosa de 2º grau. Como já observado, não havia neste período professor desta cadeira. A premiação provavelmente se deveu à composição da obra, mas não se descarta a possibilidade de a aluna ter sido orientada por Francisco Manoel da

Silva. As premiações foram divididas entre “solfejos e noções de canto”, onde 6 alunas obtiveram medalha de prata e 11 menção honrosa e “canto”, tendo Maria Eugenia e Amelia de Figueiredo recebido pequena medalha de ouro e 7 alunas, menção honrosa de 3º grau (CORREIO MERCANTIL, 30 de dezembro de 1864, ed. 360, p. 1). Esta foi a última premiação que ocorreu com a presença de Francisco Manoel da Silva.

Figura 31. Premiação de Maria Eugenia em Regras de Acompanhar em 1864



Fonte: ACADEMIA DE BELAS ARTES. Conservatório de Música. Livro de Atas (1856-1874). Ata da seção de 26 de dezembro de 1864. Museu D. João VI. Notação 6152.

Em fevereiro de 1865, com o engajamento para a guerra do Paraguai, foi executado um hino, com música de Francisco Manoel e letra de Antonio José de Araujo, na escola central, com a participação de “artistas e amadores de ambos os sexos, discípulos do conservatório, mestres e as bandas de música marcial” (CORREIO MERCANTIL, 6 de fevereiro de 1865, ed. 37, p. 2). O compositor agradeceu a participação dos artistas, especialmente a João Pereira da Silva, o mestre e ensaiador das bandas militares que participaram, e aos “amadores e alunos do conservatório de música de um e outro sexo” (CORREIO MERCANTIL, 8 de fevereiro de 1865, ed. 39, p. 2). Na ocasião do embarque no arsenal da marinha de “vários corpos que se destinam à guerra do Paraguai”, Francisco Manoel da Silva regeu a orquestra que executou o hino nacional, cantado pelos “alunos do Conservatório de Música” (CORREIO MERCANTIL, 22 de abril de 1865, ed. 110, p. 1).

Esta seria provavelmente uma das últimas atuações públicas do diretor do Conservatório, que entraria em 14 de dezembro de 1865 com um pedido de licença por três meses para tratar de sua saúde, justificando que

o excesso de trabalho a que sou forçado entregar-me, além da direção do Conservatório de Música e das obras do seu edifício tem nestes últimos tempos agravado consideravelmente meus sofrimentos físicos, de modo que os médicos me aconselham que como último e único recurso me retire imediatamente e por algum tempo para fora da Corte (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 14 de dezembro de 1865, Notação 2128).

Ele designava como substituto interino o diretor da Academia de Belas Artes, Thomaz Gomes dos Santos (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 14 de dezembro de 1865, Notação 2128). Em 18 de dezembro de 1865, falecia Francisco Manoel da Silva.

Um texto publicado no dia 20 de dezembro evidenciava o “trato delicado” e “honradez” do músico, sendo ele, por isso, “geralmente estimado como homem”. Entre suas composições foram citados “o hino nacional, diversas missas e *Te Deum*, o hino de guerra [...], cantatas e muitas outras composições”. Também se elogiava o seu compêndio, “de incontestável excelência”. O autor do texto ressaltou a atividade docente de Francisco Manoel: “Francisco Manoel deixa numerosos discípulos, que atestam a sua proficiência”. Ele prosseguia dizendo que o músico trabalhou “até poucas horas antes de morrer, “com a [persistência], com a dedicação, com o desinteresse próprios do artista que o é somente pela arte”. Sua morte teria sido “plácida e serena”, o que o articulista considerava um merecimento por suas qualidades como “homem justo, [...] pai de família honrado, [...] cidadão prestante, [...] artista nobre e modesto” (CORREIO MERCANTIL, 20 de dezembro de 1865, ed. 346, p. 2).

Em sua encomendação, realizada na igreja matriz de Santo Antonio dos Pobres, a parte musical foi executada pela Sociedade de Música. A presença de suas discípulas se fez notar: “**Algumas alunas do conservatório**, que do falecido mestre haviam recebido lições, acompanharam também o saimento do cadáver”. Após discurso do secretário da Academia de Belas Artes, a sociedade de música cantou “a simples vozes” um salmo de David de nome *o Último Adeus*. O enterramento foi acompanhado por um grande número de pessoas, “em que eram representadas todas as classes da sociedade”, e alunos do Conservatório e membros da Sociedade Beneficência Musical declararam luto de 8 dias (CORREIO MERCANTIL, 20 de dezembro de 1865, ed. 346, p. 2, grifos meus).

Maria das Dores Castanheira, premiada em 1856, apresentando-se como “1ª aluna do Conservatório de Música”, convidou suas “colegas e amigas para tomarem luto por oito dias pelo seu incansável mestre o comendador Francisco Manoel da Silva” (JORNAL DO COMMERCIO, 21 de dezembro de 1865, ed. 53, p. 3). A Sociedade de Beneficência comunicou que não haveria uma sessão que havia sido convocada para dia 20, pelo falecimento de Francisco Manoel “sempre lembrado e chorado consócio, presidente honorário”, no dia 18 de dezembro (CORREIO MERCANTIL, 20 de dezembro de 1865, ed. 346, p. 3).

José Romão Muniz Freire, o primeiro dos testamenteiros de Francisco Manoel, assim como as suas filhas e genros convidaram no jornal as pessoas para a missa de sétimo dia no dia

26 de dezembro de 1865 (CORREIO MERCANTIL, 24 de dezembro de 1865, ed. 350, p. 4). Já o convite para a missa de 90º dia “a todas as suas colegas, bem como à ilustre família de seu finado professor” partiria de Elvira Rosa Ferreira, “aluna do Conservatório de Música”. A missa foi realizada no dia 19 de março, na igreja do Santíssimo Sacramento (JORNAL DO COMMERCIO, 18 de março de 1866, ed. 76, p. 3).

É curioso que, após a morte de Francisco Manoel, não tenham sido publicados textos, necrológicos, declarações, sobre aquele que tanto havia feito nas últimas três décadas pela música no Rio de Janeiro. Localizei apenas missas pedidas por suas alunas e alunos. A maior consideração à sua morte e à sua memória partiu justamente de seus alunos e alunas do Conservatório. A missa com *Libera me* por um ano de falecimento de Francisco Manoel da Silva foi encomendada por Amelia da Silva Figueiredo, Henrique da Silva Oliveira, Antonio Bruno de Oliveira, Eloy José da Cunha e Rufino José da Cunha, “gratos à memória de seu digno mestre” e de “saudosa recordação”. Ela foi realizada no dia 18 de dezembro de 1866, na igreja da Cruz dos Militares (CORREIO MERCANTIL, 17 de dezembro de 1866, ed. 348, p. 4). No *Correio Mercantil* se confirmava a devoção dos alunos ao seu professor, mas permanecia o silêncio em relação à Sociedade de Música, com o acréscimo da menção de que Francisco Manoel seria amigo “para quase todos”:

Faz hoje um ano que faleceu nesta corte o distinto professor brasileiro Francisco Manoel da Silva. **Numerosos discípulos** daquele grande talento artístico recordam hoje **com profunda saudade** a memória do mestre, que era também **para quase todos** um amigo afetuoso” (CORREIO MERCANTIL, 18 de dezembro de 1866, ed. 349, p. 1, grifos meus).

Amelia da Silva Figueiredo, a mesma aluna que em companhia de seus colegas fez o convite para a missa de primeiro ano de falecimento do mestre, iria anunciar a venda em 19 de dezembro de 1866 de um “romance dedicado ao falecido Sr. comendador Francisco Manoel da Silva”, com poesia do já conhecido Antonio José de Araujo, letrista de todas as composições das alunas do Conservatório. A partitura estava sendo vendida na casa da compositora, na rua do Senhor dos Passos n. 75 (CORREIO MERCANTIL, 19 de dezembro de 1866, ed. 350, p. 4).

A notícia da missa de segundo ano de morte de Francisco Manoel, encomendada para 19 de dezembro de 1867, chama a atenção pela quantidade de alunos e alunas envolvidos:

D. Leonor Tolentina de Castro Fazenda, Amelia de Figueiredo Coutinho, Joanna Maria de Oliveira, Maria Isabel Teixeira, Elvira Rosa Ferreira, Maria Porcina de Freitas, Henrique da Silva e Oliveira, Eloy José da Cunha, Antonio Bruno de Oliveira, Rufino José da Cunha, Henrique Gomes Braga e

Eugenio Adolpho Luiz da Cunha, **alunos e ex-alunos do Conservatório de Música**, gratos à memória do seu mestre, diretor e instituidor do mesmo Conservatório, o comendador Francisco Manoel da Silva, mandam celebrar uma missa amanhã, 19 do corrente, segundo aniversário de seu passamento, na matriz de Santo Antonio, às 8 ½ horas; e convidam aos parentes e amigos do finado a comparecerem àquele ato de caridade e religião (JORNAL DO COMMERCIO, 18 de dezembro de 1867, ed. 351, p. 3, grifos meus).

Na mesma solenidade, eles cantaram uma *sequentia* a quatro vozes com acompanhamento de *harmonium*, “composta e dedicada à memória do ilustre finado, pelo seu discípulo, também aluno do conservatório, Henrique Gomes Braga” (CORREIO MERCANTIL, 19 de dezembro de 1867, ed. B00347, p. 2).

Com a morte de Francisco Manoel da Silva, o término das loterias, a suspensão das obras e a Guerra do Paraguai, o Conservatório iria passar um longo e amargo período de escassez financeira, o que dificultou bastante seu desenvolvimento. As cadeiras não podiam ser criadas, os professores recebiam mal por seu serviço, e outros sequer recebiam ou eram nomeados, tendo lecionado em caráter temporário e sem remuneração por anos.

4.2.3 A construção de um edifício para o Conservatório

Algo que causava inconstância na instituição era o fato de não haver ainda um edifício para alocar todas as aulas. Em 1857, enquanto as cadeiras do sexo masculino se concentravam na “parte térrea do edifício do Museu”, as do sexo feminino estavam “em uma pequena sala alugada”. O ministro do império informava em seu relatório que havia mandado

proceder à compra de uma casa que está próxima à academia das Belas Artes, e autorizei a de mais duas imediatas. Foi esta medida tomada na intenção de fazer construir no andar superior um salão com todas as regras da arte para uso do conservatório, e ao mesmo tempo aproveitar o pavimento baixo para se estabelecerem as aulas industriais que entram no plano da reforma que realizei daquela academia, mas que por falta de casa apropriada ainda não puderam ser levadas a efeito. Espero que estas obras sejam em poucos meses concluídas com grande economia. Foi já aprovada a respectiva planta (BRASIL, 1857, p. 78).

Apesar dos desejos do Ministro do Império serem expressos na teoria, na prática o descaso com a extração das loterias também era aquele demonstrado na aquisição de um prédio para o Conservatório. Em 15 de novembro de 1859, foi publicado um Aviso sobre a compra de um prédio na rua da Lampadosa, n. 78, para que no terreno se erigisse um edifício (JORNAL

DO COMMERCIO, 12 de fevereiro de 1860, ed. 43, p. 1). Posteriormente, o governo decretou a compra de mais dois prédios, contíguos ao anterior, que foram avaliados em 10:000\$000 e 6:000\$000 (BRASIL, 1860, p. 51). A autorização para a construção ocorreu em 1862, e seria aplicado o produto das 6 loterias que restavam extrair para seu custeio. O edifício seria erigido no local onde havia os três prédios comprados anteriormente (BRASIL, 1863, p. 29). A pedra fundamental só seria colocada em 1863, na presença da família imperial (CORREIO MERCANTIL, 16 de março de 1863, ed. 74, p. 1).

No final de 1865, período da morte de Francisco Manoel da Silva e início da Guerra do Paraguai, não havia subsídios para dar continuidade às obras, levando-as a serem suspensas, provocando a deterioração do que já havia sido feito. Era necessária a extração de novas loterias, ou de uma subvenção do governo (BRASIL, 1867, p. 21 e 22). Os alunos seriam alocados no prédio em 1867, sem as obras terem sido concluídas. No relatório do diretor do Conservatório publicado em 1869, ele daria detalhes do prejuízo que já era notado:

o abatimento do soalho do salão elíptico tem progredido por tal forma, que no centro a depressão é já de mais de meio palmo, e julgo que não errarei afirmando a V. Exa. que, se essa ruína não for atalhada a tempo, produzirá, dentro de um prazo mais ou menos longo, uma grande catástrofe: a pronta conclusão do edifício, que é necessária para melhor distribuição das aulas, faria desaparecer esse receio, e o Governo Imperial economizaria com isso, porque esta obra, quanto mais demorada for, tanto mais caro deverá custar (BRASIL, 12 de abril de 1869, p. 2).

No relatório referente a 1869, publicado em 1870, o Ministro do Império informou que havia contratado pessoal “mediante concurso de proponentes” para finalizar a construção. No entanto, faltaram “outras obras não compreendidas no contrato”, o que o levou a suspender a execução para que outro orçamento fosse realizado (BRASIL, 1870, p. 95). Em 9 de setembro de 1870 as obras do Conservatório foram reiniciadas, e deveriam findar em 18 meses. Seriam pagos pelo governo 39:550\$160 em quatro prestações, autorizados pelo Ministro do Império (BRASIL, 1871, p. 27). Elas foram concluídas sob direção do professor de Arquitetura da Academia das Belas Artes, Francisco Joaquim Bethencourt da Silva. O prédio foi solenemente inaugurado no dia 9 de janeiro, contando com a presença da princesa Isabel e do Conde d’Eu, do diretor da Academia das Belas Artes e “de grande número de espectadores”, com um concerto executado pelos alunos do Conservatório (BRASIL, 23 de março de 1872, p. 3).

Fica evidente neste processo que, apesar da instituição ter sido idealizada por iniciativa particular, proveniente de um grupo de músicos da Sociedade Beneficência Musical, o seu pleno funcionamento dependia de subvenções do Estado. A falta de apoio governamental com

subsídios e com o fornecimento de um prédio apropriado não se relacionava apenas ao Conservatório, ocorrendo com outras iniciativas de ensino profissionalizante, como por exemplo o Liceu de Artes e Ofícios (OLIVEIRA, 2019, p. 30). Os empreendimentos voltados para as classes pobres não costumavam ser tratados com urgência nem se visava a oferta de espaços amplos e confortáveis. Basta lembrar os comentários a respeito dos suntuosos prédios escolares construídos no início da década de 1870, que foram criticados por acostumarem mal os pobres, oferecendo-lhes um “luxo” que a “vida dura” iria lhes tirar (SCHUELER, 2000, p. 50).

Figura 32. Prédio do Conservatório de Música (atual Centro Cultural Hélio Oiticica, situado na Rua Luís de Camões, Centro, Rio de Janeiro)



Fonte: Imagem produzida pela autora em maio de 2023.

4.2.4 As habilitações para o exercício da docência em música

As estratégias elaboradas pelo Estado para controlar os saberes que eram transmitidos no ensino primário e secundário, segundo Antonio Nóvoa, passavam pela criação de mecanismos de vigilância da atividade docente. Um deles seria a necessidade de uma “licença ou permissão obrigatória”, uma espécie de “aval” que legitimava a atuação dos professores (NÓVOA, 1991, p. 122). O educador explica que

a instituição desta licença ou desta permissão é uma etapa decisiva do processo de profissionalização da atividade docente, pois ela que ratifica a opção pela profissionalização e permite uma progressiva autonomização do campo educacional. Este documento cria as condições necessárias para a elaboração de um cânon de competências técnicas, baseadas em critérios escolares, que servirá de base para o recrutamento dos docentes e, como corolário, para o esboço de uma carreira docente [...]. A licença ou a permissão funciona como

um aval do Estado ao grupo docente, que adquire assim um título que legitima sua atividade de promoção social de valores educativos e escolares e que valorizam, ao mesmo tempo, seu papel e suas funções (NÓVOA, 1991, p. 122).

No Rio de Janeiro, o Regulamento de 1854 instituiu a Inspeção Geral da Instrução Primária e Secundária que, dentre outras incumbências, verificava estas habilitações (BRASIL, 1854). Este movimento de legitimação da atuação docente teria reflexos no ensino de música. Em outubro de 1859, um documento dos professores do Conservatório foi apresentado por Dionysio Vega na reunião da Congregação da Academia de Belas Artes, relatando

os repetidos abusos praticados por indivíduos, que se apresentam ostensivamente lecionando Música por colégios e casas particulares sem terem exibido provas de sua capacidade artística na 5ª seção esta Academia, bem como de sua moralidade, como expressamente determinam os Avisos de 23 de abril e de 29 de julho de 1856 à Inspeção Geral da Instrução Pública; e propondo que se solicite do Governo Imperial para que se tornem extensivas ao Conservatório de Música as medidas e multas estabelecidas pela Repartição de Instrução pública aos que não se acharem munidos dos títulos de habilitação artística e de moralidade (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 12 de outubro de 1859, Notação 6152).

O diretor da academia pediu que “cópias autênticas” dos Avisos fossem trazidas para a discussão do assunto. A apresentação dos documentos se deu no dia 31 de outubro. A deliberação da congregação não se restringiu ao pedido de multas aos professores sem a devida capacidade e moralidade para ensinar música, mas se estenderia ao ensino das disciplinas da Academia de Belas Artes. Tais capacidades deveriam ser provadas através de um “título de habilitação” a ser conferido a partir daquele momento pelas seções daquela instituição (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 31 de outubro de 1859, Notação 6152; AUGUSTO, 2008, p. 142).

Vê-se nesta demanda dos professores do Conservatório um movimento no sentido de incluir os profissionais que ensinavam a música nas estratégias de controle e vigilância exercidas pelo Estado por meio da Inspeção Geral da Instrução Pública. Neste período, o enfoque da Inspeção estava mais na conduta moral do professor do que nos saberes que possuía. No entanto, em relação à Música, o Conservatório, especificamente na figura de seu diretor, entraria como a instância capaz de assegurar a qualidade da oferta dos conhecimentos desta área pelos profissionais.

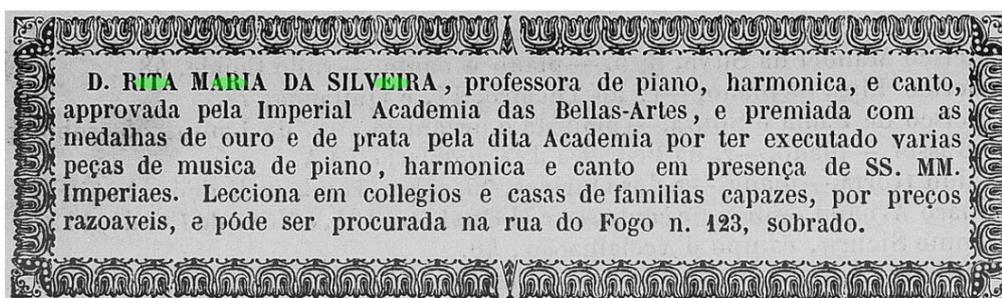
A partir desta determinação, Francisco Manoel da Silva acabaria tendo uma parcela de controle nas atividades de docência em música na cidade, pois ele seria procurado por alunos e

alunas do próprio Conservatório e por professores já em atuação para que fossem concedidos diplomas comprobatórios destas habilitações. O diploma, além de evitar uma multa ao profissional, seria um documento que conferiria o reconhecimento oficial de sua capacidade, passando a ser visto como um valor agregado na competição por vagas em colégios ou no convencimento das famílias.

Em um momento inicial, a emissão dos certificados por Francisco Manoel da Silva demonstrava mais sua autoridade para determinar quem poderia lecionar com o respaldo de um documento oficial, do que propriamente tais diplomas representassem com exatidão a proficiência musical dos requisitantes. O requerimento de Rita Maria da Silveira, por exemplo, primeira menção que localizei nas atas das sessões de congregação, ilustra esta circunstância. Ela estaria solicitando habilitação para “lecionar em colégios públicos ou particulares o piano, *harmonium* e canto”. O pedido seria atendido, mesmo que Francisco Manoel da Silva observasse que “a suplicante [...] não tenha o tempo de estudo suficiente para se constituir uma Artista” (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 16 de agosto de 1861, Notação 6152). No caso de Rita da Silveira, assim como foi observado em sua premiação com medalha de ouro anos depois do pedido do diploma, em 1863, parecia haver algo externo constringendo as decisões do diretor em benefício da aluna.

Rita da Silveira provavelmente se muniu da visibilidade alcançada por sua participação na exibição pública na festa aniversária do Conservatório no mês anterior, inclusive diante da família imperial (CORREIO MERCANTIL, 8 de julho de 1861, ed. 185, p. 2), para fazer a solicitação do documento. Em alguns anúncios de aulas que ela publicou, a habilitação, as medalhas conquistadas e o seu desempenho na solenidade seriam mencionados, como este no *Almanak Laemmert* de 1865:

Figura 33. Anúncio de Rita Maria da Silveira no *Almanak Laemmert* de 1865



Fonte: ALMANAK LAEMMERT, 1865, p. 482.

A análise do pedido de Rita da Silveira, assim como de outros que serão comentados a seguir, poderia levantar a hipótese de que a avaliação dos candidatos se daria primordialmente em relação ao domínio de saberes musicais, em detrimento dos métodos pedagógicos que utilizavam. O argumento de Francisco Manoel de que o aluno Eloy José da Cunha estaria “assaz instruído na teoria preliminar e nos rudimentos da arte musical”, o levando a responder afirmativamente ao seu requerimento, por exemplo, denota isso (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 28 de fevereiro de 1862, notação 6152).

Entretanto, ao se considerar o texto do pedido redigido em 28 novembro de 1861, percebe-se que o aluno destacou sua experiência na docência. Pode-se identificar em sua declaração alguns indícios do ensino artesanal, onde os alunos auxiliavam uns aos outros (SANTOS, 2011, p. 31):

Diz Eloy José da Cunha que tendo frequentado a aula de rudimentos e solfejos, no Imperial Conservatório de Música, foi premiado com menção honrosa e medalha de prata como prova com o título junto e achando-se habilitado a explicar rudimentos de música **por já o haver feito na referida aula por espaço de dois anos**, vem rogar a V. Ex. a graça de lhe dar um título de habilitação (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 28 de novembro de 1861, notação 2131, grifos meus).

Também se pode associar o depoimento de Eloy da Cunha ao método monitorial, ou ao aprendizado da pedagogia por meio da prática, como acontecia na classe de professores adjuntos da instrução primária. Nesta circunstância, como visto, o mestre passaria aos seus aprendizes “as regras e os segredos das práticas de ensino”, e eles aprenderiam “por impregnação cultural, pela experiência” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 190).

Maria Izabel Teixeira requereria a documentação para lecionar canto e piano, e esta seria aprovada em 21 de setembro de 1864 (ACADEMIA DE BELAS ARTES, notação 6152), e Francisca Xavier de Almeida Braga em 19 de agosto 1867, aprovada em ata em 17 de setembro de 1867 (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 17 de setembro de 1867, notação 6152). Nos pedidos das alunas, observa-se a menção aos prêmios recebidos, e como estes eram apresentados como argumentos para convencer o professor, simbolizando as suas capacidades artísticas.

Na requisição de Maria Izabel, chama atenção o pedido de habilitação para o ensino de piano que, na teoria, não era oferecido na instituição. Haveria, assim, duas possibilidades a considerar: o ensino de piano faria parte da cadeira de Rudimentos e solfejo ou estas alunas estudavam o instrumento fora do Conservatório. Finalmente, pode-se evidenciar a importância

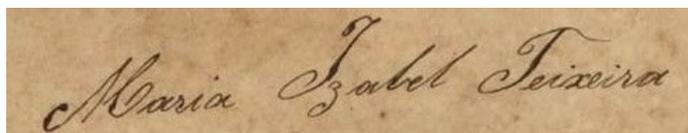
que a aluna dava à autorização conferida pelo diploma para que pudesse lecionar. Diz o requerimento de Maria Izabel:

Maria Izabel Teixeira, fluminense, que tem estudado música no Conservatório desta corte, e sido contemplada na última distribuição dos prêmios com a pequena medalha de ouro, o que em parte prova o seu aproveitamento, deseja dedicar-se ao ensino do canto e piano, para o que está pronta para exhibir as provas necessárias a fim de obter um diploma que a autorize a este magistério (ACADEMIA DE BELAS ARTES, Notação 2132, s/d).

Francisca Braga já teria uma postura mais incisiva, e argumentaria não só com a sua proficiência, mas com o precedente aberto por colegas que já haviam conseguido o documento:

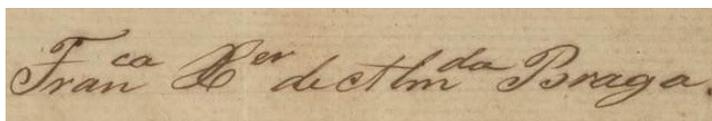
Diz D. Francisca Xavier de Almeida Braga, ser aluna do Conservatório de Música, onde frequentou com aproveitamento as aulas de solfejo e canto, merecendo duas medalhas de prata e a pequena de ouro em 1863, e achando-se hoje residindo fora da corte precisa provar com documentos as suas habilitações como filha do Conservatório de Música. Para isso vem rogar a V. exa. haja de conferir-lhe o diploma, que como a outros tem concedido, e confiada na justiça e retidão de V. exa. a suplicante espera deferimento (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 19 de agosto de 1867, Notação 2133).

Figuras 34. Assinatura de Maria Izabel Teixeira no requerimento apresentado ao diretor do Conservatório de Música



Fonte: ACADEMIA DE BELAS ARTES. Museu D. João VI. Notação 2132

Figura 35. Assinatura de Francisca Xavier de Almeida Braga no requerimento apresentado ao diretor do Conservatório de Música



Fonte: ACADEMIA DE BELAS ARTES. Museu D. João VI. Notação 2133.

Maria Izabel anunciou no *Jornal do Commercio* em fevereiro de 1865: “Maria Isabel Teixeira, professora de canto e piano, **aprovada pelo Conservatório de Música**, leciona por casas particulares, e em sua casa, na rua do Senhor dos Passos n. 38” (JORNAL DO COMMERCIO, 14 de fevereiro de 1865, ed. 45, p. 4, grifos meus). No *Almanak Laemmert* de 1865 (p. 482) e 1866 (p. 464) seu nome consta na listagem de professores de piano e canto.

Francisca Xavier de Almeida Braga também anunciou no *Almanak Laemmert*, de 1870 a 1874, e no *Jornal do Commercio*. Primeiro anonimamente, ela se apresentava como

uma senhora casada com habilitações para bem lecionar piano e canto, como prova com seu diploma e a grande medalha de ouro que lhe conferiu a imperial academia das Bellas Artes da corte; dispondo ainda de algumas horas pode ser procurada para lecionar, tanto em colégios como em casas particulares; para informações na rua Larga de S. Joaquim n.121, ou na rua da Imperatriz n.101, 2º andar, das 7 às 9 da manhã e das 3 às 7 da tarde (JORNAL DO COMMERCIO, 11 de fevereiro de 1870, ed. 42, p. 3).

No dia seguinte, ela se identificou, mas não ofereceu informações tão detalhadas: “Professora de piano e canto. **D. Francisca Xavier de Almeida Braga e Oliveira** continua a lecionar em colégios e casas particulares; para informações, à rua Larga de S. Joaquim n. 121, ou rua da Imperatriz n. 101, 2º andar” (JORNAL DO COMMERCIO, 12 de fevereiro de 1870, ed. 43, p. 3, grifos meus).

Além de alunos da instituição, havia pedidos externos. Foi o caso de Luiza Fernandes de Souza Mesquita, que pedia um diploma que a habilitasse a ensinar teoria da Música e Piano, aprovado em 8 de abril de 1864 (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 16 de março de 1864, Notação 2248). A história de Adèle Gasser é interessante. Ela era casada com um comerciante que (JORNAL DO COMMERCIO, 23 de março de 1854, ed. 82, p. 2, LAEMMERT, 1856, p. 478), por problemas financeiros (JORNAL DO COMMERCIO, 6 de dezembro de 1854, ed. 337, p. 4), perdeu duas casas na rua do Fogo, n. 51 (JORNAL DO COMMERCIO, 24 de setembro de 1856, ed. 255, p. 3).

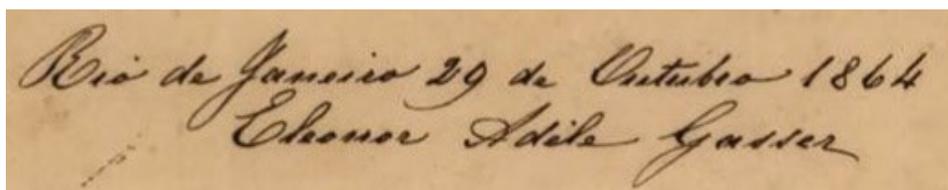
Com filhos para sustentar, a brasileira, que falava francês e inglês, e se dizendo “discípula dos Tornaghi, Major e Maersch”, passou a oferecer anonimamente aulas de piano aos “diretores de colégios e pais de família”, prestando-se inclusive a atender fora de sua casa, nos bairros de “Catete, Laranjeiras, Botafogo e S. Clemente”. Ela garantia “profundo saber musical e progressos rápidos, principalmente para os principiantes”. E destacava como um de seus atributos a “grande paciência, visto ser mãe de família”. Pelos endereços fornecidos, “rua do Ouvidor n. 86, casa do Sr. Desmarais; rua Nova do Ouvidor n. 38, e Caminho Velho de Botafogo n. 7” (JORNAL DO COMMERCIO, 22 de outubro de 1857, ed. 291, p. 3), pode-se identificar que se tratava de Eleonor Adèle Gasser. Seu nome é mencionado com este endereço na listagem de professores do *Almanak Laemmert* de 1860 (p. 529) e em anúncio de 1859: “Professora de piano. Mme. A. Gasser, tendo ainda algumas horas vagas, oferece seu préstimo aos Srs. Pais de família e diretores de colégio; para mais informações, dirijam-se ao Caminho

Velho de Botafogo n. 7, ou à rua do Ouvidor n. 86” (JORNAL DO COMMERCIO, 16 de abril de 1859, ed. 104, p. 4). Para piorar a situação, seu marido John Gasser, “cidadão suíço”, viria a falecer no Rio Grande do Sul em 1860 (JORNAL DO COMMERCIO, 17 de julho de 1862, ed. 196, p. 2).

Em 1864, Eleonor Adèle Gasser iria ao Conservatório pedir comprovação de suas habilitações. No requerimento, ela se declarava:

brasileira, viúva, maior de trinta anos de idade, e com filhos, que lecionando a arte da música em diversos colégios e casas particulares nesta corte por espaço de oito anos, e precisando exhibir provas de suas habilitações a respeito, pela respectiva Seção dessa Imperial Academia, não o pode fazer sem prévio despacho de Vs. Ex.” (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 29 de outubro de 1864, Notação 2252).

Figura 36. Assinatura no requerimento de Eleonor Adèle Gasser



The image shows a close-up of a handwritten signature in cursive ink on aged, yellowish paper. The text of the signature reads "Rio de Janeiro 29 de Outubro 1864" on the first line and "Eleonor Adèle Gasser" on the second line. The ink is dark and the handwriting is fluid and characteristic of the mid-19th century.

Fonte: ACADEMIA DE BELAS ARTES. Conservatório de Música. Requerimento de Eleonor Adèle Gasser, 29 de outubro de 1864, Notação 2252. Museu D. João VI.

O pedido teria sido deferido em novembro de 1864. A resposta de Francisco Manoel da Silva ao requerimento ilustra seu controle sobre a atividade docente:

A respeito da pretensão de D. Eleonor Adèle Gasser, devo informar a V. Exa. que, tendo exigido da suplicante as provas necessárias para julgar sobre seus conhecimentos musicais; **eles me satisfizeram, e por isso a considero habilitada** para lecionar os princípios teóricos indispensáveis ao desenvolvimento da música prática; e bem assim para o ensino de piano nas casas e colégios particulares desta corte (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 21 de novembro de 1864, Notação 2252, grifos meus).

Não só mulheres pediram habilitação. Em 16 de fevereiro de 1865, aprovava-se os requerimentos de Romualdo Pagani, Desiderio Dorisson, João Pereira da Silva, e Adriano Pereira de Azevedo (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 16 de fevereiro de 1865, Notação 6152).

Um outro pedido externo a destacar foi o de Mme. Tanière, diretora de um colégio de meninas no Catete, realizado em 1872, anos após a morte de Francisco Manoel da Silva,

dirigido ao diretor que o havia substituído, Thomaz Gomes dos Santos. Ela solicitava “título de capacidade” para suas duas filhas, Virginia e Olympia. Segundo a mãe, as jovens haviam estudado com os “maestros Isidoro Bevilacqua⁴⁶ e John Cheshire⁴⁷, no Rio de Janeiro, e Felix Godefroy e Lefibure-Welly em Paris”. No requerimento, ela mencionava apresentar atestados de seus professores, bem como dos “conhecidos maestros de música, os ilustríssimos srs. Achille Arnaud⁴⁸ (de Nápoles), Arthur Napoleão⁴⁹ e a exma. sra. Condessa de Rozwadowska”⁵⁰ (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 16 de agosto de 1872, Notação 2289). Localizei os atestados de Bevilacqua, Napoleão e Arnaud, mas infelizmente não o da condessa. Interessante nesse caso a inclusão de declarações de professores de *status* reconhecido, utilizados para comprovar as habilitações das pretendentes, sem que elas aparentemente tivessem que dar provas disso, como Francisco Manoel pedia. Outro fato digno de nota é o nome da Condessa de Rozwadowska ser mencionada como alguém capaz de referenciar as habilidades das jovens, o que sugere que ela era uma professora prestigiada na corte.

Arthur Napoleão, por exemplo, atestou que Olympia Tanière tinha “as capacidades e os conhecimentos necessários pelo ensino da música vocal, como também do piano e da harpa” (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 6 de agosto de 1872, Notação 2289). Já no atestado fornecido por Isidoro Bevilacqua para Olympia Tanière, o interessante é que seu julgamento não se baseou apenas na “inteligência” da professora, mas também no “progresso das suas discípulas”, isto é, no seu desempenho no magistério (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 1º de agosto de 1872, Notação 2289). No caso da irmã, Virginia Heck Tanière, os atestados são semelhantes, com a diferença de que a harpa foi substituída pelo *harmonium*. Achille Arnaud,

⁴⁶ Isidoro Bevilacqua era um pianista genovês que chegou em 1839 no Rio de Janeiro. Se tornou conhecido professor de piano, dono de “uma das maiores casas editoras e de comércio de música impressa” do Rio de Janeiro (LEME, 2011, p. 117). Ele foi mestre de música das princesas Isabel e Leopoldina, filhas de D Pedro II (LAEMMERT, 1858, p. 489). Seus descendentes continuaram a atuar no meio musical e editorial, tendo a editora de Bevilacqua permanecido, sob diversas nomenclaturas, em atividade até “os anos 30 do século XX”. Filiais foram abertas em Juiz de Fora e São Paulo, estando ainda em atividade nesta última cidade até os dias atuais, sem que a família Bevilacqua tenha a ver com o negócio (LEME, 2011, p. 117). Para mais informações, ver LEME (2011).

⁴⁷ Harpista inglês, John Cheshire chegou ao Rio de Janeiro em 1859 como contratado para o Teatro Lírico Fluminense (ANDRADE, 1967, v. II, p. 156).

⁴⁸ Achille Arnaud era um pianista nascido em Nápoles, que frequentou o *Conservatorio de San Pietro a Majella*. Chegou no Rio de Janeiro em 1855, e se tornou um professor consagrado, tendo um dos maiores números de discípulas em seu tempo (ANDRADE, 1967, v. II, p. 138).

⁴⁹ Um grande pianista e editor, Arthur Napoleão estreou no Brasil tocando no Teatro Lírico Fluminense em 1857. Foi um dos fundadores em 1883 da Sociedade de Concertos Clássicos (ANDRADE, 1967, v. II, p. 203; PEREIRA, 2013, p. 3).

⁵⁰ Rafaela Rozwadowska era uma pianista, professora e compositora italiana, casada com o militar polonês Conde Florian de Rozwadowski, chegada ao Rio de Janeiro provavelmente em 1852, tendo dado “concerto vocal e instrumental” em seu benefício em 1853 (PEREIRA, 2019, p. 288, 289 e 293). A atuação da Condessa Rozwadowska foi tratada no Capítulo 2 desta tese. Para mais informações sobre ela, ver PEREIRA (2019).

no atestado de Virginia, dizia que ela “tem as habilitações que se pode desejar para ensinar a música vocal, e bem assim o piano e o *harmonium*” (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 6 de agosto de 1872, Notação 2280).

Archangelo Fiorito, como representante da Seção de Música, responderia em 28 de agosto de 1872 que “à vista dos inclusos atestados, e tendo ouvido a Seção de Música, sou do parecer que a suplicante está no caso de ser atendida”. Os pareceres foram lidos e aprovados em 19 de setembro de 1872, tendo sido concedido o diploma para ambas (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 16 de agosto de 1872, Notação 2289).

4.3 O período de Archangelo Fiorito

Com o falecimento de Francisco Manoel da Silva, foi nomeado como diretor interino Thomaz Gomes dos Santos (CORREIO MERCANTIL, 20 de dezembro de 1865, ed. 346, p. 1). Foram igualmente nomeados interinamente dois professores. Um deles era o italiano Archangelo Fiorito⁵¹, passando a ser o “mestre regente das funções e concertos do Conservatório de Música” e “mestre de aperfeiçoamento das aulas de canto” para o sexo masculino, “fiscalizando a do sexo feminino” (JORNAL DO COMMERCIO, 17 de fevereiro de 1866, ed. 47, p. 2). Mais tarde Fiorito seria efetivado por portaria de 11 de julho de 1867 como professor de canto (BRASIL, 30 de abril de 1875, p. 27).

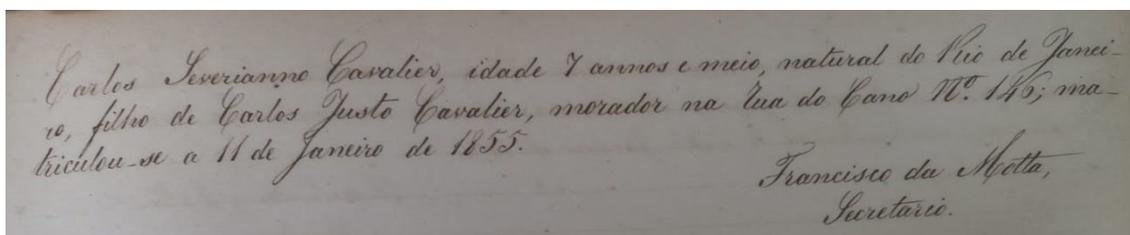
A outra nomeação foi a de Leonor Tolentino de Castro Fazenda para o cargo interino de professora de Rudimentos e canto para o sexo feminino, por aviso do governo de 10 de fevereiro de 1866. Ela foi efetivada por portaria de 7 de agosto de 1867 (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 18 de abril de 1887, Notação 2180). Segundo o que foi noticiado, à época da nomeação existiam “vários requerimentos de senhoras, solicitando a cadeira de música do sexo feminino do conservatório” na “secretaria do império” (JORNAL DO COMMERCIO, 10 de janeiro de 1866, ed. 10, p. 2). Também se divulgava que havia pedidos para que houvesse “uma prova teórica e prática, perante os professores daquele estabelecimento”, alegando-se que o mérito, e não a moralidade, fosse o principal requisito a ser avaliado (JORNAL DO COMMERCIO, 3 de janeiro de 1866, ed. 3, p. 2). No entanto, informou-se que “o maldito patronato já investiu

⁵¹ Naquele momento, Archangelo Fiorito era mestre de câmara e da Capela Imperial e havia recentemente composto uma cantata e um *Te Deum* “a fim de solenizar o feliz regresso de Sua Majestade o Imperador a esta corte” e “feliz sucesso de Uruguayana” (CORREIO MERCANTIL, 24 de novembro de 1865, ed. 320, p. 2).

interinamente na mesma cadeira, unicamente para estabelecer sonhados direitos a uma delas” (JORNAL DO COMMERCIO, 10 de janeiro de 1866, ed. 10, p. 2). Alguns defendiam ainda que a escolha da professora deveria ser feita pela Sociedade Beneficência Musical e não pelo Governo, uma vez que o Conservatório foi criado por iniciativa daquela (JORNAL DO COMMERCIO, 11 de janeiro de 1866, ed. 11, p. 2).

Fosse por indicação da associação de músicos ou por preferência dos dirigentes, será comentado no Capítulo 5 que o nome de Leonor de Castro era uma opção possível em ambos os casos. Com sua admissão, ela não seria apenas a primeira mulher a lecionar na instituição, como inauguraria o movimento de se integrar ao quadro docente músicos oriundos do próprio Conservatório. Como comentado, Leonor de Castro era aluna da instituição e havia sido premiada com medalha de ouro em 1863 (CORREIO MERCANTIL, 7 de dezembro de 1863, ed. 336, p. 1 e 2). Isto ocorreria ao longo dos próximos anos com a chegada de Joaquim Antonio da Silva Callado⁵² em 1870, Henrique Alves de Mesquita⁵³, Carlos Severiano Cavalier⁵⁴, Augusto Paulo Duque Estrada Meyer⁵⁵, João Rodrigues Cortes⁵⁶ e Arnaud Duarte Gouvea⁵⁷.

Figura 37. Matricula de Carlos Severianno Cavalier em 1855



Fonte: BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO. Livro de Matrículas do Conservatório. UFRJ.

⁵² Joaquim Antonio da Silva Callado foi nomeado como professor de flauta em 4 de maio de 1870, mas lecionava gratuitamente por não ter o Conservatório verba suficiente para remunerá-lo (BRASIL, 28 de abril de 1871, p. 8; BRASIL, 30 de abril de 1875, p. 28).

⁵³ Henrique Alves de Mesquita foi nomeado professor de rudimentos e canto para o sexo masculino pelo governo em portaria de 19 de janeiro de 1872 (BRASIL, 30 de abril de 1875, p. 27).

⁵⁴ Matriculado em 1855 aos “sete anos e meio” de idade (BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO, 1848). Carlos Severiano Cavalier “ofereceu-se a ensinar gratuitamente, e foi aceito pelo Governo por Aviso de 19 de fevereiro de 1873” (BRASIL, 30 de abril de 1875, p. 28).

⁵⁵ Matriculado em 1861 com 14 anos de idade (BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO, 1848).

⁵⁶ Matriculado em 1860 com 21 anos de idade (BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO, 1848). Em 1883, a junta dos professores do Conservatório de Música escolheu por concurso João Rodrigues Cortes como “professor de trompa e outros instrumentos de metal” (GAZETA DE NOTICIAS, 13 de junho de 1883, ed. 164 p. 2).

⁵⁷ Arnaud Duarte de Gouvea, que no final de 1886 havia sido aprovado com distinção no 1º ano da segunda aula de piano e se formou no final de 1888, foi nomeado em junho desse mesmo ano como professor interino da 1ª aula de piano do Conservatório (GAZETA DE NOTICIAS, 27 de junho de 1888, ed. 178, p. 1). Em novembro de 1888 Arnaud Gouvea foi efetivado (GAZETA DE NOTICIAS, 18 de novembro de 1888, ed. 322, p. 1).

Figura 38. Matrícula de Augusto Paulo Duque Estrada Meyer

Nome da matriculanda	Idade	Cidade	Filiação	Moradia
Augusto Paulo Duque Estrada Meyer	14	S. Paulo	Augusto Paulo Duque Estrada Maria Joana de Souza	Rua de S. Lucas N.º 40.

Fonte: BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO. Livro de Matrículas do Conservatório. UFRJ.

Na festa do Conservatório e premiação de alunos da academia de 1866, ocorrida somente no mês de julho, a presença daquele que procuraria ocupar o lugar deixado por Francisco Manoel já se faria notar. Foram executadas variações para flauta, clarineta, violoncelo, violino, e o *Stabat Mater* de Pergolesi, com algumas partes arranjadas pelo professor Archangelo Fiorito, tendo como participantes nesta última obra os alunos e alunas abaixo citados:

1º *Stabat Mater*, coro de tenores e baixos. 2º *Cujus animam*, solo de tenor pelo aluno Pedro Luiz da Cunha. 3º *O quam trist[i]s*, dueto de sopranos pelas alunas D. Amélia da Silva Figueiredo e D. Augusta Garcez Castellões. 4º *Quae moereb[er]at*, solo de contralto pela aluna D. Paula Theodora da Cunha. 5º *Quis est homo*, dueto de soprano e baixo pelos alunos D. Joanna Maria de Oliveira e Antônio Bruno de Oliveira 6º *Vidit suum*, solo de soprano pela aluna D. Elvira Rosa Ferreira 7º *El[j]a mater*, coro geral (arranjado pelo mestre Fiorito) 8º *Inflammat[us] et [accensus]*, dueto de soprano e contralto pelas alunas D. Augusta Garcez Castellões e D. Paula Theodora da Cunha. 9º *Quando corpus*, dueto de soprano e contralto pelas alunas D. Elvira Rosa Ferreira e D. Maria Porcina de Freitas. 10º *Fac ut anim[ae]*, Fuga: coro geral (arranjado pelo mestre Fiorito) (CORREIO MERCANTIL, 14 de julho de 1866, ed. 193, p. 2).

Após o *Stabat Mater*, foi realizado pelos alunos D. Elvira Rosa Ferreira, Pedro Luiz da Cunha⁵⁸ e Henrique da Silva Oliveira o “coro e terceto de soprano, tenor e baixo, com acompanhamento a grande orquestra”, de *Cristo no Monte das Oliveiras*, de Beethoven. Cantou-se ainda *Ave Maria*, de F. Florimo, uma “peça concertante e coros, com acompanhamento a grande orquestra”, arranjada por Archangelo Fiorito, o coro geral da ópera *Guilherme Tell*, de G. Rossini, e o *Grande hino do Papa Pio IX*, “coro geral com acompanhamento a grande orquestra” de S. Mercadante (CORREIO MERCANTIL, 14 de julho de 1866, ed. 193, p. 2).

⁵⁸ Dias depois informou-se que fora substituído “o tenor Pedro Luiz da Cunha pela aluna D. Amélia da Silva Figueiredo, no *Stabat Mater*, e pela aluna D. Elvira Rosa Ferreira na oratória *Cristo no Monte [das Oliveiras]*” (CORREIO MERCANTIL, 16 de julho de 1866, ed. 195, p. 2).

As descrições da solenidade pela imprensa refletiam os primeiros efeitos da mudança de orientação da instituição. Deu-se ênfase ao público numeroso que fora à Pinacoteca, dizendo que “triplo fosse o seu âmbito, ainda assim não poderia conter a afluência de pessoas”, tendo muitas famílias se retirado “por não poderem penetrar além da sala anterior àquela em que se celebrava a cerimônia” (CORREIO MERCANTIL, 16 de julho de 1866, ed. 195, p. 2). Um articulista mencionava que “a maior glória coube às discípulas e discípulos de Francisco Manoel da Silva, de saudosa memória” (JORNAL DO COMMERCIO, 16 de julho de 1866, ed. 196, p. 2). Já outro reivindicava que se atribuísse a Archangelo Fiorito o mérito por ter sido responsável por “uma parte, e não pequena, do adiantamento que patentearam os alunos do Conservatório na festa” (JORNAL DO COMMERCIO, 18 de julho de 1866, ed. 198, p. 2 segunda folha).

Ainda que a orientação do aprendizado provavelmente continuasse seguindo a tradição napolitana, uma vez que Fiorito teria estudado no Conservatório de Nápoles⁵⁹, que segundo o autor da notícia “é certamente uma das primeiras instituições deste gênero”, comentava-se que a “longa prática de ensino” daquele professor servira para “**reorganizar as aulas e adestrar os** alunos para que pudessem desempenhar satisfatoriamente as peças difíceis que executaram na ocasião daquela solenidade” (JORNAL DO COMMERCIO, 18 de julho de 1866, ed. 198, segunda folha, p. 2, grifos meus). Logo, há indícios de que Fiorito estava buscando modificar a forma como se dava o ensino até então.

O articulista ressaltou que Fiorito teria trabalhado “durante quatro meses, três e quatro horas cada dia, muito mais do que o tempo a que era obrigado pelas suas respectivas atribuições”. Ele também destacou o trabalho que o professor teve para alterar as obras e adaptá-las de acordo com o contexto e as necessidades e limitações do grupo executante, algo que não era incomum no período (JORNAL DO COMMERCIO, 18 de julho de 1866, ed. 198, segunda folha, p. 2). Segundo o texto, o professor teria até feito despesas pessoais e se preocupado em comprar grinaldas para ornar as discípulas:

Foi preciso que escolhesse as músicas, que modificasse a instrumentação, que reduzisse várias peças, assim como, por exemplo, o solo do *E[.]ja Mater*, e as quatro partes para um coro geral só de vozes, e uma fuga com orquestra de duas a quatro partes. Lutou com imensas dificuldades para obter uma orquestra grandiosa e para que fosse convenientemente colocada, bem como para que os artistas que nela figuraram assistissem às repetições. Fez despesas do seu próprio bolsinho, adiantando até algum dinheiro a alguém. Chegou

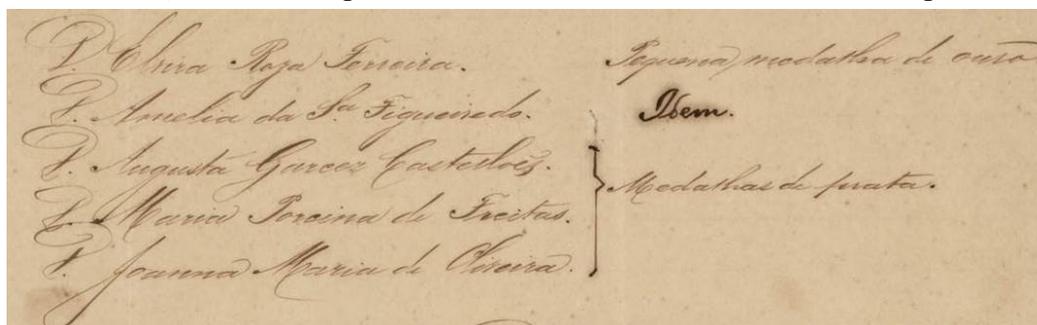
⁵⁹ De acordo com o diretor do Conservatório de Música em 1885, Archangelo Fiorito “conserva e procura transmitir a seus discípulos os preceitos da classe escola do célebre maestro Zingarelli” (BRASIL, 13 de abril de 1885, p. 12).

enfim até a cuidar do traje das discípulas, procurando em todas as casas de comércio, pelos preços mais cômodos, as grinaldas e fitas de cores nacionais com que se apresentaram enfeitad[a]s (JORNAL DO COMMERCIO, 18 de julho de 1866, ed. 198, p. 2 segunda folha).

Na ata da sessão da Direção de 15 de dezembro de 1866, foi encontrada uma descrição mais detalhada do que as anteriores de como se daria a escolha dos alunos e alunas premiados. O secretário da Academia das Belas Artes apresentou uma “proposta para prêmios” assinada por Antonio Luiz de Moura, o secretário, “acompanhada das propostas parciais de cada um dos srs. professores” do Conservatório. A relação de premiados foi aprovada de forma unânime, “feita conforme as propostas verbais ou escritas, apresentadas pelos respectivos srs. professores em suas aulas”, porém somente após uma “longa e calorosa discussão” (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 15 de dezembro de 1866, Notação 6152).

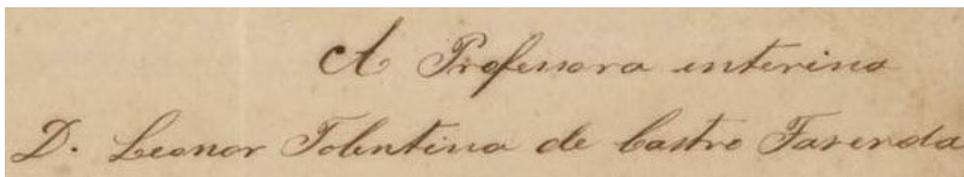
No caso de Leonor de Castro, a professora precisou submeter sua avaliação a Archangelo Fiorito, como mostra o documento com a relação de alunas assinada por ambos, em que se ressaltava no título: “Relação nominal das alunas, que **segundo a opinião do sr. maestro Archangelo Fiorito**, devem obter os prêmios [...]” (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 12 de dezembro de 1866, Notação 2259, Notação 2137, grifos meus). Como dito, Fiorito foi nomeado “mestre de aperfeiçoamento das aulas de canto” para o sexo masculino e fiscal do sexo feminino (JORNAL DO COMMERCIO, 17 de fevereiro de 1866, ed. 47, p. 2). Logo, mesmo sendo Leonor a professora de canto das mulheres, o músico deveria supervisionar a sua atuação e dar concordância à escolha de prêmios. Tal sujeição não parece ter ocorrido anteriormente, nem estava relacionada naquele momento com os professores das demais cadeiras, ficando a hipótese de que dizia respeito especificamente ao gênero da professora⁶⁰.

Figuras 39. Relação de alunas premiadas em 1866 com medalhas de ouro e prata em canto



Fonte: ACADEMIA DE BELAS ARTES, Conservatório de Música. Museu D. João VI. 12 de dezembro de 1866, Notação 2137.

⁶⁰ Por outro lado, Fiorito consolidou ao longo dos anos sua atuação como inspetor de ensino, o que pressupõe que ele era responsável por fiscalizar todas as aulas do Conservatório, como uma espécie de diretor da instituição na prática, ainda que não o fosse oficialmente (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 20 de outubro de 1871, notação 2303).

Figura 40. Assinatura de Leonor Tolentina de Castro Fazenda


Fonte: ACADEMIA DE BELAS ARTES, Conservatório de Música. Museu D. João VI. 12 de dezembro de 1866, Notação 2137

No dia 17 de dezembro de 1866, as premiações contemplaram 14 alunas do conservatório. Receberam pequena medalha de ouro em canto Elvira Rosa Ferreira e Amélia da Silva Figueiredo. Augusta Garcês Castellões, Maria Porcina de Freitas, e Joanna Maria de Oliveira foram premiadas com prata, e no ano seguinte receberiam a medalha de ouro. Nas aulas de rudimentos, nove alunas obtiveram menção honrosa. Os alunos foram premiados nas aulas de canto, de rudimentos e solfejo, de flauta, clarineta, violino e contrabaixo (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 19 de dezembro de 1866, ed. 302, p. 2). A partir desta data, os concertos não seriam mais realizados em março, mas ocorreriam no dia das premiações dos alunos e alunas do Conservatório. Nesta ocasião foram ouvidos trechos de óperas cantados por Elvira Rosa Ferreira, Joanna Maria de Oliveira, Maria Porcina de Freitas e Augusta Garcês Castellões (CORREIO MERCANTIL, 18 de dezembro de 1866, ed. 349, p. 1).

No ano de 1867, outra modificação seria feita por Archangelo Fiorito. As avaliações passariam a ocorrer em duas etapas. Na primeira, alunos e alunas seriam julgados como aprovados ou reprovados, mediante exame desempenhado a partir da retirada de um ponto. Além disso, detalhava-se nos jornais que “as [alunas] que frequentaram [as aulas] tiraram ponto e sujeitaram-se a cantar, não o que mais sabiam, mas o que lhe tocou no ponto”. Na segunda etapa, haveria um “concurso para prêmios” (CORREIO MERCANTIL, 14 de dezembro de 1867, ed. 343, p. 1).

Desta forma, pode-se inferir que os alunos não seriam mais avaliados processualmente pelos professores, segundo seu rendimento nas aulas, mas em circunstâncias pontualmente estabelecidas. Eles também seriam julgados a partir da execução de uma peça escolhida aleatoriamente dentre as estudadas, e não mais por meio daquela que melhor sabiam executar. Estas medidas parecem refletir um movimento novo, rumo à formalização e institucionalização do ensino com base na uniformização de práticas. A avaliação realizada por pontos visava padronizar o conhecimento, nivelando os alunos entre si, pois todos deveriam estudar igualmente os mesmos conteúdos possíveis de serem selecionados ao acaso. Tal medida

deixava de levar em consideração o que individualmente cada aluno mais sabia fazer, respeitando a fase de desenvolvimento musical em que estivesse, como seria característico do ensino artesanal (SANTOS, 2011), passando-se a mensurar seu desempenho mediante critérios pré-determinados (LIBÂNEO, 2010).

A mudança não deve ter sido facilmente implementada nem aceita pelos estudantes, ou até mesmo pelos professores. Um articulista denunciava, por exemplo, que “uma aluna que não frequentou as aulas e nem se sujeitou a ponto foi admitida a exame, obtendo ser colocada em lugar elevado, dizem que por ser parenta de alguém que influi no conservatório” (CORREIO MERCANTIL, 14 de dezembro de 1867, ed. 343, p. 3).

Na distribuição de prêmios de 1867, foram concedidas 3 medalhas de prata e 2 menções honrosas em rudimentos, pequenas medalhas de ouro a Elvira Rosa Ferreira, Joanna Maria de Oliveira, Augusta Garcez Castellões e Maria Porcina de Freitas em canto, medalha de prata a Henrique Gomes Braga, e à Candida Justiniana dos Anjos Assumpção, menção honrosa a 3 alunos e 3 alunas. Também houve premiados em clarineta, flauta, violino, violoncelo e contrabaixo (CORREIO MERCANTIL, 24 de dezembro de 1867, ed. 353, p. 2).

O relatório publicado pelo diretor do Conservatório em 1868, referente ao ano de 1867, também apresentou mudanças em seu detalhamento. Ele passaria a informar o quantitativo de matriculados em cada cadeira, de alunos que realizaram exames, quantos foram aprovados e reprovados, quantos foram premiados e quais prêmios receberam, permitindo ao governo, por meio do Ministério do Império, ter um maior controle sobre o funcionamento das aulas, a frequência dos alunos e alunas e seus desempenhos (BRASIL, 3 de abril de 1868).

A entrega dos prêmios de 1868 ocorreu em 5 de fevereiro de 1869. Não tiveram alunas premiadas com ouro. Na aula de rudimentos, 5 receberam medalha de prata e 6, menções honrosas. Na aula de canto, Elvira Rosa Ferreira obteve menção honrosa de 1º grau, e Maria Porcina de Freitas, menção de 2º grau, mesmo após terem sido contempladas com medalha de ouro em 1867. Para Candida Justina dos Anjos Assumpção, Idalina Mariana do Carmo, Etelvina Amelia Pereira de Magalhães foram concedidas medalhas de prata, e para 3 alunas, menção honrosa. Houve premiados em clarineta, flauta, rabeca, violoncelo e contrabaixo (JORNAL DO COMMERCIO, 6 de fevereiro de 1869, ed. 37, p. 1).

Archangelo Fiorito não estaria apenas imprimindo uma maior regulação do ensino, como também vinha obtendo reconhecimento enquanto compositor e professor por seus pares

e suas alunas. Uma comissão da Academia de Belas Artes fez uma solicitação em janeiro de 1869 para que lhe fosse concedida uma venera:

Propomos que se solicite do Governo Imperial uma condecoração para o sr. Professor de Canto do Conservatório e diretor dos Concertos Archangelo Fiorito, como recompensa do famoso *Kyrie*, e do bellissimo *Galope Militar*, por ele compostos e que foram executados na sessão pública desta Academia de 20 de setembro do ano próximo passado (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 3 de janeiro de 1869, notação 2246).

O *Kyrie* que lhe rendeu a indicação foi executado na solenidade aniversária do Conservatório e premiação dos artistas da Exposição pública (JORNAL DO COMMERCIO, 25 de fevereiro de 1869, ed. 55, p. 1; JORNAL DO COMMERCIO, 3 de março de 1869, ed. 61, p. 2). Tomaz Antonio dos Santos, em seu relatório referente ao ano de 1868, também registrou elogios ao *Kyrie* de Fiorito: “tão felizmente inspirado, e tão bem escrito, que alcançou do Governo Imperial para seu autor a honra de ser nomeado cavaleiro da Imperial Ordem da Rosa” (BRASIL, 12 de abril de 1869, p. 1). O *Grande Galope Militar Jocosso*, a outra obra citada, teria sido composto em homenagem ao diretor (CORREIO MERCANTIL, 20 de setembro de 1868, ed. 259, p. 2).

Na abertura das aulas de 1869, foram os alunos e alunas que entregaram a condecoração ao seu professor, expressando a estima e reconhecimento que tinham por ele. O momento foi marcado por um discurso da aluna Etelvina Amelia Pereira de Magalhães em nome dos colegas:

Maestro! As alunas e alunos abaixo assinados, da aula de canto do Conservatório de Música que magistralmente dirigia, acolheram com o maior júbilo a notícia de que S[ua] M[ajestade] o Imperador se dignara de remunerar os acrisolados esforços que em prol desta bela instituição tendes empregado, condecorando-vos com o grau de cavaleiro da muito nobre e distinta ordem da Rosa; e desejando manifestar-vos a profunda gratidão que vos consagram, vêm oferecer-vos e colocar sobre vosso generoso coração a venera desse grau. Ela é pobre, é modesta, mas assim como a suavidade do perfume exalta e torna querida a humilde violeta, assim o aprazível sentimento de gratidão que envolve esta humilde joia, a exaltará e tornará preciosa. Aceitai-a, pois, maestro, que ela vos recordará sempre que os desvelos que tendes dispensado à mocidade que vos tem sido confiada, nunca serão olvidados. Etelvina Amelia Pereira de Magalhães. Maria Amelia de Souza. Francisca Mariana do Carmo. Idalina Marianna do Carmo. Candida Justina da Assumpção. Leonidia Porcina de Freitas. Maria Porcina de Freitas. Luiza Augusta da Silva. Justina Luiza Vieira. Maria Luiza Vieira. Joanna Maria de Oliveira. Antonio Bruno de Oliveira. Eloy José da Cunha. Alfredo Seelinger. Claudino José de Araujo. Rufino José da Cunha. Rio de Janeiro, 1 de março de 1869 (JORNAL DO COMMERCIO, 3 de março de 1869, ed. 61, p. 2).

No relatório do diretor ao Ministério do Império referente ao ano de 1868, publicado em 1869, pedia-se a extração de novas loterias, para que o edifício do Conservatório pudesse ser

concluído, fosse adquirida “melhor mobília”, para “proverem-se as cadeiras vagas, e criar-se pelo menos uma aula de piano” (BRASIL, 12 de abril de 1869, p. 2). Era a primeira vez que o administrador registrava o pedido de uma cadeira de piano, algo que passaria a constar de forma recorrente nos relatórios subsequentes. A justificativa para a criação da aula mostra que o ensino de instrumentos não estava franqueado às alunas, assim como o objetivo da presença feminina na instituição seria até aquele momento o preparo de cantoras:

Os alunos privados de voz para seguirem o curso da aula de Canto tem no Conservatório o recurso de dedicarem-se ao estudo de rabeca, violoncelo, contrabaixo, clarineta ou flauta; às alunas nas mesmas condições não resta recurso algum: a criação de uma cadeira de piano seria pois para elas de imensa utilidade (BRASIL, 12 de abril de 1869, p. 2).

Os alunos e alunas de rudimentos e solfejo para o sexo masculino e feminino do Conservatório prestaram exames no final de 1869, e os nomes dos aprovados foram publicados no *Jornal do Commercio* (JORNAL DO COMMERCIO, 23 de dezembro de 1869, ed. 355, p. 1). A premiação ocorreu no dia 30 de dezembro, seguida de um pequeno concerto que cujo programa não foi divulgado (JORNAL DO COMMERCIO, 31 de dezembro de 1869, ed. 362, p. 1). Comparando-se os nomes das alunas e alunos aprovados plenamente com distinção, o maior grau que poderiam obter, assim como dos aprovados plenamente e simplesmente com as medalhas que receberam, não houve uma compatibilidade de colocações em alguns. Isto reforça que as avaliações aconteciam em um primeiro momento, e os concursos para os prêmios em outro. Amelia das Dores Borges, por exemplo, foi aprovada plenamente e recebeu medalha de prata. Melania Ersilia Beltrão de Lima e Angela Francisca Augusta foram aprovadas simplesmente e também receberam medalha de prata. Por outro lado, Bemvinda da Gloria Magalhães, Estephania Washington Hancock Borges, Cacilda Rachel da Costa, Mariana Joaquina de Jesus Costa, Presciliana Maria do Refugio foram aprovadas plenamente e receberam menção honrosa.

O diretor esclareceu que 18 alunas “foram examinadas [em rudimentos] e julgadas aptas para passarem para a aula de Canto”, e que 11 alunos igualmente foram julgados aptos “em estado de matricularem-se em qualquer das aulas de instrumentos, ou na de canto”. Isto mostra que o término do curso de rudimentos passou a ser um pré-requisito para frequentar a aula de canto, no caso das mulheres, e de canto ou instrumentos, para os homens (BRASIL, 31 de março de 1870, p. 1).

Informava-se no relatório que o Ministro do Império havia providenciado a compra de um “excelente piano de cauda do autor Pleyel”, e “com seus próprios recursos comprou ele

também um ótimo violoncelo”. Pode-se observar, mais uma vez, a dependência de subvenções do governo para o provimento de materiais necessários à boa realização das aulas. O diretor continuava a clamar por aulas de piano, informando que

atualmente o professor de canto Archangelo Fiorito dá gratuitamente algumas lições de piano no Conservatório, e continua a desempenhar também gratuitamente e com o maior zelo e louvável dedicação o cargo de inspetor das alunas e diretor dos concertos, não cessando de escrever composições suas para exercício dos alunos (BRASIL, 31 de março de 1870, p. 1).

Além das aulas de piano, ele pediria a criação de uma “aula de instrumentos de metal”, para que a instituição pudesse “completar dentro de algum tempo uma orquestra de seus alunos”. Depois das obras realizadas para a finalização do prédio, o diretor gostaria que o governo melhorasse o rendimento dos professores, que eram “de uma exiguidade quase inacreditável”:

o professor de canto, que dá quatro lições por semana, vence oitenta mil réis (80\$000) mensais, os de rudimentos e solfejos que dão três lições por semana, tem cada um sessenta mil réis (60\$000) mensais; e os de instrumentos, que dão duas lições por semana, vencem quarenta mil réis (40\$000) mensais; o de clarineta, que leciona também flauta, tem por este aumento de trabalho mais vinte mil réis (20\$000) mensais; o arquivista e o porteiro vencem cada um quinze mil réis (15\$000) por mês. O diretor, o secretário e o tesoureiro servem gratuitamente. Este último funcionário, que sem ser artista, só por dedicação aceitou a tesouraria do conservatório quando faleceu o padre mestre Manoel Alves Carneiro, é merecedor de um sinal de apreço por parte do governo imperial a seu generoso sacrificio (BRASIL, 31 de março de 1870, p. 2 e 3).

Pelas informações, percebe-se que a remuneração era proporcional ao número de aulas dadas. Os valores pagos aos professores de rudimentos e solfejos eram os mesmos recebidos por Francisco Manoel da Silva e Dionysio Vega desde a reorganização da instituição, em 1855. Chamo a atenção para o fato de Leonor Tolentino de Castro não ter vencimentos diferenciados por ser mulher. Até 1869 Antonio Luiz de Moura, o professor de clarineta, estava recebendo 20\$000 como gratificação para lecionar flauta, como também se mencionou no relatório.

Pelo Regulamento de 1854 se determinou que os professores de instrução primária venciam mensalmente 83\$330, os de música, desenho, dança e ginástica do Colégio de Pedro II, 66\$660 mensais, e os de maior remuneração desta mesma instituição, 133\$330 (BRASIL, 1854). Logo, o professor de Canto do Conservatório recebia o equivalente a um professor da instrução primária, um pouco mais do que aquele que lecionava música na instituição secundária pública, e bem menos do que os professores catedráticos da mesma. Já os

professores de rudimentos e solfejos recebiam o equivalente ao professor de música do Colégio de Pedro II.

No ano de 1870, novos acontecimentos mostravam as transformações pelas quais a instituição estava passando. Em primeiro lugar, o número de matrículas femininas aumentou de 59 para 89. A maior procura poderia estar ligada ao oferecimento de aulas de piano por Archangelo Fiorito. Apesar disso, eram as aulas de Leonor de Castro que tinham a maior frequência de alunas. Provavelmente tenha sido esta professora, dentre seus colegas, a que mais foi desafiada a desenvolver metodologias de ensino para lidar com um número tão grande de discípulas, que certamente apresentavam estágios de aprendizado diferenciados. Como pode ser visto no quadro a seguir, em 1880 as alunas matriculadas chegaram a 125. No ano de 1885, o diretor comentava que

verificou-se maior concorrência em relação à aula de rudimentos e música, solfejo coletivo e individual e noções gerais de canto para o sexo feminino, cuja professora, que com zelo e grande assiduidade se dedica ao ensino, foi coadjuvada desde o meado do ano escolar pelo professor José Rodrigues Cortes, o qual, por não ter alunos em sua aula, se prestou a dirigir uma turma dos daquela (BRASIL, 1887, p. 70)

O panorama se mantinha em 1887, chegando a ser relatado pelo Ministro do Império que “**como sempre**, houve maior afluência em relação à aula de rudimentos de música, solfejo coletivo e individual, e noções gerais de canto para o sexo feminino (BRASIL, 1888, p. 71, grifos meus).

Passariam também a frequentar o Conservatório em 1870 uma grande quantidade de alunos ouvintes, que por não estarem matriculados, não tinham a obrigatoriedade de requerer os exames nem poderiam prestar os concursos. O diretor explicava em seu relatório sobre o ano de 1871 que os alunos eram ouvintes “por se não haverem apresentado em tempo, deixa[ndo] de matricular-se” (BRASIL, 23 de março de 1872, p. 1). Ele também justificava em 1885 que o número de ouvintes teria ultrapassado o de matriculados em 1884 pelas mudanças que ocorreram no processo de matrícula, com o estabelecimento dos Estatutos em 1881 (BRASIL, 13 de abril de 1885, p. 9).

Tabela 9. Número de matriculados e ouvintes (1869 a 1888)

Ano	Matriculados		Ouvintes
	Homens	Mulheres	
1869	68	59	
1870	66	89	23
1871	57	82	24
1872	60	92	27

1873	53	71	22
1874	52	56	31
1875	50	66	22
1876	47	65	23
1877	52	94	23
1878	37	75	25
1879	43	99	28
1880	43	125	11
1881	75	122	14
1882	37	100	21
1883	49	78	39
1884	28	71	80
1885	38	80	41
1886	41	107	70
1887	32	149	49
1888	31	169	49

Fonte: BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. Relatórios da Repartição dos Negócios do Império apresentados pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império (1869-1888)

Ao mesmo tempo em que aumentaram o número de matriculados, 71 alunos ao todo deixaram de prestar os exames no ano de 1870 (BRASIL, 28 de abril de 1871, p. 7). Não pude identificar o que possa ter levado à evasão, se maiores exigências nas avaliações, mudanças nas aulas ou nos objetivos dos alunos com o ensino. Na instrução primária, a evasão também era grande, e dentre um dos motivos elencados estava a formalidade e os rituais dos exames anuais e seu caráter “hierárquico e constrangedor” (MARTINEZ, 1997, p. 161). Possivelmente haveria a apropriação pelos alunos dos conhecimentos da escola da forma que lhes conviesse e lhes interessasse (SCHUELER, 2000, p. 55). Creio que ambas as hipóteses possam ser válidas no caso dos estudantes do Conservatório. Na explicação do diretor, a maioria não teria feito as provas “por não estarem ainda habilitados, e alguns outros por doentes”, além de uma aluna ter falecido (BRASIL, 28 de abril de 1871, p. 7).

Um outro fato notável seria a concessão de diplomas aos alunos, desde 1869. O primeiro a receber o documento foi Manoel Joaquim de Maria, habilitado em contrabaixo (JORNAL DO COMMERCIO, 31 de dezembro de 1869, ed. 362, p. 1). Em 1870, Francisco Gomes de Carvalho e Guilherme Martins de Oliveira receberam habilitações em violino, por terem concluído seus estudos (BRASIL, 1871, p. 27; A REPUBLICA, 11 de janeiro de 1872, ed. 233, p. 2). Segundo Luis Otavio Santos, a emissão de diplomas por uma instituição, e não por um mestre em particular, era uma característica do ensino que passou a ser realizado pelo Conservatório de Paris (SANTOS, 2011, p. 59). Isto é mais um dado que permite observar a transição pela qual o Conservatório estava passando, com vias a se adequar aos modelos

educacionais em geral naquele período, assim como aos referenciais franceses para o ensino musical profissional.

Apesar disso, Manoel Joaquim de Maria frequentava aulas pelo menos desde 1861, quando recebeu a primeira menção honrosa. Francisco Gomes teve a primeira menção em 1862, e Guilherme Martins foi premiado em 1867, mas nada impede que fosse aluno nos anos anteriores. Percebe-se que os dois primeiros passaram pelo menos oito anos na instituição até obterem o diploma. Estes documentos seriam diferentes daqueles emitidos por Francisco Manoel da Silva na década de 1860. Os anteriores eram resultado de uma avaliação pessoal do mestre em relação às competências do candidato com base em um momento pontual ou mesmo a partir de declarações por escrito, diferentemente do caráter institucional dos fornecidos a partir de 1869, oficializando a conclusão do período de estudos.

Finalmente, mais indícios do processo de estruturação do ensino poderiam ser observados a partir de documentos de 1871. Um do mês de abril, muito rasurado e, portanto, provavelmente um rascunho, tratava da seriação das aulas, do estabelecimento de pré-requisitos e da realização de exames:

Em conferência dos professores do Conservatório de Música de 12 de maio do ano passado de que V. S. fez parte, foi resolvido o modo prático dos concursos para prêmios, e exames finais, dividindo-se as aulas de rudimentos e solfejos e a de clarineta em 3 anos diversos de estudos. Cada aluno hoje tem de fazer exame dos estudos do ano a que ele pertence, estes exames serão por pontos tirados à sorte no dia do exame, como foi então recebido, e se fez o ano passado. A aula de canto e as de rabeca, de violoncelo e contrabaixo em 4 anos, já anteriormente havia sido resolvido também que nenhum aluno se poderia matricular nas aulas superiores sem ter sido aprovado na de rudimentos e solfejos (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 23 de abril de 1871, notação 2301).

Em outro documento, que parecia uma carta dirigida ao ministro do império, Archangelo Fiorito descrevia a forma como os alunos eram avaliados e o que se esperava deles:

Como diretor dos concertos e inspetor das aulas de música do Conservatório de mesma música, nomeado por V. Ex., tenho cumprido o meu dever pela [carga] a mim [con]fiada, de fazer o programa dos exames próximos e futuros, que consistem em quanto segue: Nenhum aluno de ambos os sexos poderá passar nas aulas superiores, sem que tenha dado prova satisfatória em solfejar à primeira vista, em várias claves. Aquele que terá voz, passará para o estudo do canto, e vice-versa, para os estudos de qualquer instrumento. Nas aulas superiores, os alunos deverão executar qualquer música estudada com o seu professor, para mostrar o progresso, o método, a boa disposição, e por fim mostrar com estas provas, de [ileg] pelo futuro um bom professor de música, fazendo honra ao Conservatório [...] (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 20 de outubro de 1871, notação 2303).

Em relação ao provimento material e de novos professores para o Conservatório, o final da Guerra do Paraguai⁶¹ renovou as esperanças do diretor, pela possibilidade de obter mais recursos do governo. Em seu relatório, publicado em 1871, era reiterado o pedido de subsídios. O professor de flauta Joaquim Antonio da Silva Callado, por exemplo, estaria lecionando gratuitamente desde 1870 pela falta de verbas. Para reforçar seus argumentos, o diretor lembrava ao Ministro da ocasião de criação da instituição, da principal classe da sociedade a que o ensino estava destinado e de seu caráter profissionalizante:

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

O diretor requisitava novamente o estabelecimento de uma cadeira de piano e outra de instrumentos de metal. Como dito, as alunas da classe de canto já vinham sendo ensinadas por Archangelo Fiorito. O aumento expressivo do número de mulheres matriculadas trazia um contingente que possivelmente não buscava a atuação em festividades ou na docência, objetivos primeiros da criação da cadeira feminina no Conservatório. Dizia o diretor:

Muitas alunas, depois de aprenderem bem a solfejar, e as principais teorias da música, veem-se impossibilitadas de aproveitar os seus estudos por faltarem-lhes a voz para o exercício do canto, ou por não terem sido pela natureza dotadas de um bom órgão, ou por perderem a voz em consequência de qualquer enfermidade (BRASIL, 28 de abril de 1871, p. 8).

Além dos argumentos dados por Thomaz Gomes dos Santos, a possibilidade de estudar piano gratuitamente devia ser um grande atrativo, uma vez que o instrumento era bastante valorizado na educação feminina. Mas ele também iria requerer uma cadeira de instrumentos de metal para os homens, alegando que ela contribuiria para aumentar o “número das profissões em que se empreguem aqueles alunos que não podem ser cantores”. Faziam parte das solicitações mais um piano para as aulas de solfejo, pois o Pleyel servia às aulas de canto, bem como mobília para o edifício do Conservatório (BRASIL, 28 de abril de 1871, p. 8).

⁶¹ A instituição teria marcado presença com a participação das alunas na comemoração do encerramento do conflito. Ao sair a pé do arsenal da marinha, o conde d’Eu foi “acompanhado da família imperial, e precedido por um grupo de meninas, discípulas do Conservatório de Música, que cantavam o *Hino da Vitória*, ao som de uma banda marcial” (A REFORMA, 1 de maio de 1870, ed. 96, p. 1).

A solicitação de pianos novos, mobília e materiais foi refeita no relatório apresentado em março de 1872. Thomaz Gomes dos Santos explicava à autoridade:

O único dos 3 antiquíssimos pianos do Conservatório, que ainda servia, e muito mal, nas aulas de solfejos, está hoje sem préstimo: nos últimos meses do ano findo o professor de rabeça Demetrio Rivero, que lecionava interinamente na aula de rudimentos e solfejos do sexo masculino, preferia acompanhar seus alunos na lição de solfejos com a rabeça, a servir-se do piano, que oferecia constantemente notas desafinadas: pelo mesmo motivo a professora de rudimentos e solfejos do sexo feminino fez consistir as suas lições principalmente no ensino de rudimentos de música, sem exercícios de solfejo (BRASIL, 23 de março de 1872, p. 2).

O administrador pedia dois pianos “de menos preço, apropriados a essa sorte de ensino”, uma vez que o “excelente piano de concerto do Conservatório” não poderia ser empregado nas “lições elementares”, pois “perderia bem depressa todas as suas qualidades”. Como mobília, a instituição teria apenas “algumas estantes, cadeiras e bancos; faltam-lhe mesas, assim como armários para o seu arquivo, suas coleções e compêndios” (BRASIL, 23 de março de 1872, p. 2).

O Ministro do Império acabou autorizando em 1873 a compra de “dois pianos, músicas e métodos respectivos, e a mobília indispensável para o serviço das aulas” (BRASIL, 13 de março de 1874, p. 4). Pelo relato de Antonio Nicolau Tolentino, que ficou no lugar de Thomaz Augusto dos Santos após seu falecimento, teriam sido enviados “3:796\$000 para a compra de dois pianos usados, e de alguns móveis de que tinha urgente necessidade” (BRASIL, 28 de junho de 1876, p. 12).

No Relatório do diretor publicado referente ao ano de 1875, publicado em 1876, observa-se que uma subvenção anual teria sido aprovada dois anos antes, mas não efetivamente concedida:

Desde o exercício de 1872-1873 que nas leis de orçamento tem vindo consignada uma subvenção de 7:200\$000 para adjutório deste estabelecimento: constitui isto uma soma de 28:800\$000. No entretanto, encerraram-se já três desses exercícios, está a findar-se o quarto, e ainda o Conservatório não recebeu uma só dessas consignações anuais (BRASIL, 28 de junho de 1876, p. 12).

No Relatório de 1876 publicado em 1877, o Ministro do Império José Bento da Cunha e Figueiredo informava que o governo teria repassado 1:000\$000 à instituição (BRASIL, 1877, p. 21).

Quanto à admissão de novos professores, em 1873, Carlos Severiano Cavalier, “ex-aluno do Conservatório do Rio de Janeiro, e ex-repetidor do Conservatório de Música de Paris”

e “hoje vantajosamente conhecido como pianista habilíssimo” se ofereceu para dar aulas de piano. Ele passou a lecionar a “algumas alunas dotadas de talento musical, privadas porém das condições vocais que o canto exige” (BRASIL, 13 de março de 1874, p. 4). No entanto, a cadeira não foi criada oficialmente, e o professor não receberia nenhuma remuneração para tal. Ele foi “aceito pelo Governo por Aviso de 19 de fevereiro de 1873”. A cadeira de Regras de acompanhar e órgão, que desde a morte de Gioacchino Giannini estava sem provimento devido à falta de recursos do Conservatório, foi ocupada interinamente por Hugo Bussmeyer⁶², em 2 de março de 1874 (BRASIL, 30 de abril de 1875, p. 28).

Os prêmios dos alunos do Conservatório dos anos de 1870 e 1871 foram concedidos em 1872. Na premiação de 1871, Vincenzo Cernicchiaro recebeu pequena medalha de ouro em violino (A REPUBLICA, 11 de janeiro de 1872, ed. 233, p. 2). A premiação de 1873 e 1874 foi realizada posteriormente, em 23 de janeiro de 1875. Dentre os premiados de 1873, duas alunas receberam medalha de prata em rudimentos, e uma obteve menção honrosa. Na aula de canto, sete alunas foram contempladas com pequena medalha de ouro: Maria Rosa de Castro, Glyceria Bibiana de Gouveia, Carolina Paula da Conceição, Idalina Mariana Telles, Adelaide Candida Ribeiro de Andrade Rangel, Candida Justina dos Anjos Assumpção, e Maria Umbelina Monteiro de Assumpção. Seis alunas receberam medalha de prata. Uma aluna e dois alunos receberam menção honrosa. Além destes, foram premiados alunos em rudimentos, rabeca, clarineta e violoncelo e contrabaixo (JORNAL DO COMMERCIO, 24 de janeiro de 1875, ed. 24, p. 2).

Em 1874, quatro alunas receberam medalha de prata em rudimentos, e três receberam menção honrosa. Em canto, Maria Umbelina Monteiro de Assumpção foi agraciada com pequena medalha de ouro, e Ermelinda Ferreira Fontinha a de prata. Cacilda Rachel da Costa Francioni seria a primeira aluna premiada em piano, recebendo menção honrosa. Francisco Gomes de Carvalho e Alberto Pinto Ribeiro receberam menção honrosa em Regras de Acompanhar. Foram premiados alunos em rudimentos, rabeca, clarineta, e violoncelo e contrabaixo (JORNAL DO COMMERCIO, 24 de janeiro de 1875, ed. 24, p. 2).

⁶² Músico de origem alemã, visitou o Rio de Janeiro em 1860, mas se estabeleceu na cidade em 1874, período em que se tornou o professor do Conservatório. Foi nomeado mestre da Capela Imperial em 1875, e agraciado em 1885 como Cavaleiro da Ordem da Rosa (ANDRADE, 1967, v. II, p. 152).

4.4 Os momentos finais do Conservatório de Música⁶³

Na última década de existência do Conservatório, a organização dos Estatutos parece refletir o estabelecimento de medidas ainda mais contundentes em direção à formalização do ensino. A elaboração e implementação do Decreto n. 8226 de 20 de agosto de 1881 que dava “Estatutos ao Conservatório de Música”, contribuiria para a consolidação de um ensino baseado em uma cronologia graduada e estruturada hierarquicamente (COOMBS; AHMER, 1974 apud FRANÇA, 2021, p. 32), constituído de uma sistematicidade e “condições previamente preparadas” (LIBÂNEO, 2010, p. 89). No Capítulo 1, artigo 1º do documento, confirmou-se a gratuidade do ensino “da música vocal e instrumental”. No artigo 2º, ao se descrever as disciplinas, seria expressa uma seriação na cadeira de piano, que naquele momento crescia em número de interessadas:

De rudimento de música, solfejo coletivo e individual, e noções gerais de canto, para o sexo masculino; Idem para o sexo feminino; De canto; De piano (estudo do teclado, exercícios graduados, peças fáceis); De piano (peças difíceis); De flauta; De clarineta; De rabeça; De violoncelo e contrabaixo; De trompa e outros instrumentos de metal; De regras de harmonia, e de harmonia e acompanhamentos práticos (BRASIL, 20 de agosto de 1881, p. 1).

Haveria a possibilidade das aulas de flauta e clarineta serem realizadas conjuntamente, e dependendo dos recursos do Conservatório se poderia criar uma aula de contraponto e fuga. O artigo 3º oficializava os cargos de Inspetor de Ensino, arquivista e porteiro (BRASIL, 20 de agosto de 1881, p. 1), não previstos nos decretos anteriores.

Os professores seriam admitidos por concurso e poderiam ser transferidos, caso solicitassem anteriormente às seleções, para aulas que tivessem vagado (art. 5º). A junta dos professores, composta pelos professores, inspetor, secretário, e diretor deveriam, dentre outras atribuições, “julgar os concursos e conceder prêmios aos alunos que se houverem distinguido” (BRASIL, 20 de agosto de 1881, p. 3). O artigo 16º tratava da disciplina e da necessidade de os professores admoestarem e repreenderem os alunos que cometessem faltas. Em relação às matrículas, elas poderiam ser realizadas por meio de requerimento ao diretor, de 1 a 20 de fevereiro de cada ano, informando-se “naturalidade, nacionalidade, filiação e residência” e documentação que provasse

⁶³ A última década do Conservatório extrapola o período de maior enfoque desta pesquisa (1853 -1873), mas algumas ocorrências localizadas permitiram trazer alguns aspectos importantes que merecem ser mencionados, mas igualmente necessitam de maiores aprofundamentos.

ter [o candidato] mais de 9 e menos de 21 anos de idade, e haver sido vacinado dentro de prazo não menor de 4 anos; bem assim certificado de exame em escola pública, ou atestado, passado por professor público ou particular, de que sabe ler e escrever corretamente e praticar as quatro operações aritméticas (BRASIL, 20 de agosto de 1881, p. 6).

Em alguns casos o limite máximo de idade poderia “ser dispensado [...] se o matriculado for dotado de notável vocação para a música; se possuir conhecimentos suficientes para poder concluir o curso de estudos em dois anos; se tiver boa voz” (art. 23º). Se poderia também requerer a frequência às aulas na condição de ouvinte (art. 27º) (BRASIL, 20 de agosto de 1881, p. 6).

O curso seria dividido em três seções: “a 1ª, de solfejo; a 2ª de canto ou instrumentos; a 3ª, de harmonia”, e cada seção deveria ser completada em três anos. Os alunos só poderiam ser admitidos à 2ª e 3ª seção depois de cursarem a 1ª, e só cursariam a “aula de canto ou de harmonia” se tivessem “perfeito estudo do teclado” (Art. 29º) (BRASIL, 20 de agosto de 1881, p. 7). Esta parte dos estatutos é uma oficialização do que Fiorito já vinha tentando estabelecer pelo menos desde 1871 (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 20 de outubro de 1871, notação 2303), acrescentando-se que cada estágio do curso deveria ser realizado em três anos.

Sobre a metodologia, os professores poderiam “dividir os seus alunos em classes, que não serão mais de quatro, e confiar a regência, sob sua vigilância e responsabilidade, a alunos adiantados, sem prejuízo dos próprios estudos” (art. 30º). Estes alunos poderiam ser premiados por esta atuação, e seu nome seria “proclamado na solenidade da distribuição dos prêmios”. Aos alunos aprovados nos exames da 2ª ou 3ª seção seriam conferidos títulos de habilitação (art. 31º) (BRASIL, 20 de agosto de 1881, p. 7). Mais uma vez, percebe-se indícios do ensino monitorial.

Os exames, segundo Cap XII, art. 32º, seriam realizados por “pontos tirados à sorte, e que versarão sobre tudo quanto tiver sido ensinado durante o ano” (art. 33º). Alunos ouvintes também poderiam ser examinados, mas não concorrer a prêmios (art. 34º). Nos exames os alunos poderiam ser aprovados ou reprovados, e num segundo momento se votaria entre os aprovados, aqueles que com distinção, que deveriam para isso alcançar “a totalidade de votos favoráveis” (art. 35º) (BRASIL, 20 de agosto de 1881, p. 7). Só poderiam participar dos concursos para prêmios os alunos aprovados com distinção (art. 37º), e estes seriam realizados pelo sorteio de pontos diferentes dos exames anteriores (art. 38º). Os prêmios só seriam conferidos “a alunos do último ano de cada aula” e aos que se sobressaíssem nos primeiros anos seriam dadas menções honrosas (art. 41º) (BRASIL, 20 de agosto de 1881, p. 8). Não se

premiaria com “mais do que uma medalha de cada grau no último ano de uma aula, nem mais do que uma menção de cada grau em qualquer dos primeiros; e a concessão será subordinada ao grau de merecimento dos alunos” (art. 43º). Na solenidade de distribuição de prêmios haveria um concerto, com a participação dos “alunos que o Inspetor do ensino designar de acordo com os respectivos professores” (BRASIL, 20 de agosto de 1881, p. 9).

As determinações nos Estatutos aqui expostas de maneira bastante resumida, versavam sobre punições e recompensas, a seriação das aulas e estabelecimento de pré-requisitos para cursá-las, a definição prévia de um período de três anos para cada uma das três classes, a utilização da metodologia monitorial com compensação dada aos monitores, o estabelecimento de critérios para os exames, o rigor das premiações, a emissão de títulos de habilitação ao final de cada ciclo de três anos. Representando um passo adiante das propostas de Archangelo Fiorito, talvez simbolizassem a concretização da uniformização e disseminação do ensino musical defendidas por Francisco Manoel da Silva há mais de três décadas atrás. Entretanto, o autor do hino nacional brasileiro apenas almejava, mas não experimentava de fato, naquele momento, as demandas sob as quais tais mudanças se dariam, isto é, a necessidade de estruturar o aprendizado de centenas de alunos. Além disso, as vivências pessoais e musicais do criador do Conservatório estavam fundamentadas sobre outras bases, tanto pela experiência da relação mestre/aprendiz vivida com o Padre José Mauricio, quanto pela convivência com práticas musicais e modalidades de ensino de instituições italianas e portuguesas trazidas por músicos estrangeiros. O traço em comum no decorrer de um período a outro seria os alicerces fundados na tradição europeia de caráter civilizatório, permanentemente entrelaçados com a cultura e música de matriz africana.

A partir dos Estatutos, novas cadeiras foram organizadas. Archangelo Fiorito e Carlos Severiano Cavalier Darbilly ficaram responsáveis interinamente pela cadeira de Regras de Harmonia e a 2ª de piano, respectivamente. A cadeira de trompa criada não teve alunos (BRASIL, 1883, p. 75). Em decreto de 25 de fevereiro de 1882, Archangelo Fiorito foi nomeado como Inspetor do ensino (BRASIL, 1882, p. 39). Anos mais tarde, a aula de “música, solfejo coletivo e individual e noções gerais de canto para o sexo feminino”, que já estava prevista pelos Estatutos para acontecer em três anos, foi dividida em duas turmas pelo decreto 10137 de 29 de dezembro de 1888. Na primeira, se ensinaria “rudimentos de música e solfejo coletivo e individual” às alunas do primeiro ano, e na outra “o ensino de solfejo e noções gerais de canto às alunas do 2º e 3º ano”. Demetrio Rivero ficaria responsável pelas alunas de 1º ano, e Leonor pelas de 2º e 3º (CIDADE DO RIO, 19 de fevereiro de 1889, ed. 41, p. 2).

Em 1882, a premiação subsequente à organização dos Estatutos não teve contemplados, porque não havia alunos que pudessem cumprir as novas exigências (GAZETA DE NOTICIAS, 18 de dezembro de 1882, ed. 351, p. 1; BRASIL, 1882, p. 75). Houve concurso para a 1ª cadeira de piano, e Carlos Severiano Cavalier Darbilly foi nomeado por Decreto de 21 de maio de 1883, mas “continuou a reger interinamente a 2ª aula” (BRASIL, 1884, p. 63 e 64).

A distribuição de prêmios de 1883 ocorreu e se deu conforme o novo regulamento. Francisca Rosa Machado fez um pronunciamento em nome das alunas de piano, para entregar uma “rica venera cravejada de brilhantes da imperial Ordem da Rosa” ao professor Carlos Severiano Cavalier Darbilly. Archangelo Fiorito recebeu uma “batuta de unicórnio e ouro” entregue por Rosina Schroeder dos Santos em nome das alunas de canto (GAZETA DE NOTICIAS, 25 de dezembro de 1883, ed. 359, p. 2). Três alunas e três alunos receberam diplomas de habilitação “por terem concluído o tempo de estudo marcado nos Estatutos que atualmente regem este estabelecimento (BRASIL, 1884b, p. 7 e 8).

Em relatório publicado no ano de 1884, o vice diretor Ernesto Gomes Moreira Maia reforçava a percepção do diretor anterior em 1876 sobre a preparação profissional oportunizada pela instituição, dizendo que

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

Para além da organização pedagógica e administrativa dada pelos Estatutos, também era possível perceber no interior do Conservatório os reflexos das transformações que estavam ocorrendo no meio musical do Rio de Janeiro a partir dos anos 1880. A prática que enfocava a ópera italiana no ambiente sacro e profano, ocorrida ao longo do século XIX, passou a coexistir com o crescimento do teatro musicado⁶⁴ (VERMES, 2004, p. 7), com suas “operetas, burletas,

⁶⁴ O teatro musicado terá grande desenvolvimento a partir da década de 1860, sendo composto de “uma história entremeadada com números musicais” em formato “mais leve, fluente, fácil de apreender” do que as “apresentações teatrais em estéticas românticas e realistas” (ABREU, 2018, p. 45). O espaço pioneiro para seu desenvolvimento foi o Alcazar Lirico, dirigido por Joseph Arnaud, que deu à casa feições semelhantes à dos cabarés franceses (ABREU, 2018, p. 46). Francisco Correa Vasques, mestiço, mesmo não integrando o “círculo letrado do Rio de Janeiro” e sendo “oriundo de família humilde”, montou no Theatro Fenix Dramatica o *Orfeu na Roça*, paródia de uma opereta de Jacques Offenbach encenada anteriormente no Alcazar. A obra de Vasques teve grande sucesso, atingindo “a marca de mais de 400 apresentações” (ABREU, 2018, p. 49; AUGUSTO, 2014, p. 148). Vasques, segundo Antonio Augusto, abriu “espaços para os mais diversos gêneros do teatro musicado”. O seu trabalho como diretor do Theatro Phenix Dramatica foi continuado por Jacinto Heller na década de 1870 (AUGUSTO, 2014, p.

zarzuelas, mágicas, revistas etc.” (PEREIRA, 2013, p. 1). Além disso, nesta década ocorreria uma “passagem do teatro ao concerto”, segundo Luís Heitor Correia de Azevedo, citado por Avelino Pereira (2007, p. 46). Este movimento seria focado no repertório de estilo clássico e romântico, “de origem ou influência germânica”, com “apresentações de música sinfônica e camerística” (VERMES, 2004, p. 7), associado à uma ideia de “‘elevação intelectual’ do país”. Esta nova concepção de música civilizada e moderna ganharia força nos primeiros anos da República⁶⁵ (PEREIRA, 2013, p. 1). Ambas vertentes musicais envolveram professores, aluno(a)s e ex-aluno(a)s do Conservatório.

Dentre os professores envolvidos com o teatro musicado e o comércio de partituras para o entretenimento, inserindo em suas composições e performances elementos da cultura negra, pode-se citar os professores negros Joaquim Antonio da Silva Callado Junior⁶⁶ e Henrique Alves de Mesquita, além de Cavalier Darbilly. Eles também participaram de concertos⁶⁷ oferecidos por sociedades abolicionistas, levando consigo as alunas da instituição.

149). Os espetáculos cômicos do teatro musicado podiam ter como gêneros musicais as mágicas, operetas, “revista de ano” e burletas (ABREU, 2018, p. 53).

⁶⁵ De acordo com Avelino Pereira, na República, o Instituto Nacional de Música, instituição que substituiria o Conservatório, foi “o palco de diversas lutas, que opunham uma corrente ‘progressista’ de música, representada pelos compositores Leopoldo Miguez e Alberto Nepomuceno – os quais foram seus professores e diretores –, a uma corrente ‘conservadora’ que combatiam” (PEREIRA, 2007, p. 33).

⁶⁶ A família de Joaquim Antonio da Silva Callado é estudada por Luara dos Santos Silva em sua tese de doutorado. Ela trata de professoras negras atuantes no Rio de Janeiro entre 1870 e 1920, e algumas destas professoras eram parentes deste músico. Inclui sua esposa trabalhou no Liceu de Artes e Ofícios após a sua morte (SILVA, 2022).

⁶⁷ Tratava-se das conferências concerto, criadas por André Rebouças, José do Patrocínio e Vicente de Sousa, que associavam arte e mobilização política. Nestas conferências, se persuadia a opinião pública com a arrecadação de doações e entrega de cartas de alforria (ALONSO, 2015, 129 e 130). A partir de 5 de setembro de 1880, padronizou-se que sempre haveria uma parte concertante e musical, antes ou depois dos discursos abolicionistas, o que contribuía para aumento do público (ALONSO, 2015, p. 134). Fazia parte dos concertos tanto o repertório lírico quanto a música de entretenimento (ALONSO, 2015, p. 131). Os eventos foram nomeados Conferências Emancipadoras, tendo sido realizadas 44 em 1880 e 1881 (ALONSO, 2015, p. 132 e 133). Nestes, José do Patrocínio usou a retórica da compaixão, procurando mobilizar a população e suscitar nela reações emocionais e morais. A retórica da compaixão fazia parte do repertório moral utilizado pelos abolicionistas, junto ao progresso e ao direito. Eles se inspiravam em movimentos anteriores ocorridos na Europa, nos Estados Unidos e na América espanhola, adaptando as ações para o contexto brasileiro. Em relação à compaixão, as inovações tecnológicas, a urbanização, a modernização dos costumes, a busca por polidez e civilidade, pelo desenvolvimento de sentimentos bons, contribuíram para acontecerem mudanças na percepção do sofrimento do cativo (ALONSO, 2015, p. 91). Já o progresso associava o trabalho livre à industrialização, à secularização e urbanização. Nesse contexto, a escravidão era um “arcaísmo”, anacrônico em relação à modernidade, ao cientificismo, ao caminho para a civilização (ALONSO, 2015, p. 98 e 99). O terceiro esquema interpretativo teria relação com o iluminismo e a ideia de liberdade como direito natural (ALONSO, 2015, p. 100). Apelava-se à compaixão nas conferências públicas e produções artísticas em geral. Argumentava-se com base no progresso em panfletos e discursos. O direito era usado nos tribunais e no parlamento (ALONSO, 2015, p. 101 e 102). Luis Gama, por exemplo, teve importante atuação nos tribunais e André Rebouças buscava influenciar as decisões de autoridades políticas (ALONSO, 2015, p. 125).

Antigo aluno do Conservatório, professor de flauta desde 1870, Callado foi compositor de muitas polcas, como as divulgadas neste anúncio: “Saiu à luz a *Dengosa*, polca para piano pelo bem conhecido compositor brasileiro J. A. da Silva Callado. Polcas: *Cruzes, minha prima; Como é bom; Linguagem do coração; Iman*, à venda unicamente em casa da editora Viúva Canongia, rua do Ouvidor, 103” (JORNAL DO COMMERCIO 9 de maio de 1876, ed. 129, p. 5). A ele é atribuído um pioneirismo na criação e execução do gênero urbano choro, algo que infelizmente os periódicos trazem poucos indícios. Na notícia de sua morte, o articulista mencionava que o músico compôs “diversas peças dançantes, que se tornaram muito populares e que, a par de outras composições de caráter mais sério, hão de fazer lembrar sempre o seu nome” (GAZETA DE NOTICIAS, 21 de março de 1880, ed. 80, p. 1).

Joaquim Antonio da Silva Callado faleceu em 20 de março de 1880, com apenas 32 anos. Além de professor de flauta do Conservatório, ele lecionava no Imperial Liceu de Artes e Ofícios, “cargos onde, por sua incontestável proficiência e qualidades pessoais, soube angariar a amizade de seus colegas e o respeito e simpatia de seus discípulos, tendo sido recentemente condecorado com o hábito da Rosa” (JORNAL DO COMMERCIO, 21 de março de 1880, ed. 81, p. 1; GAZETA DE NOTICIAS, 21 de março de 1880, ed. 80, p. 1).

Outro músico de importante atuação na música urbana de entretenimento seria Henrique Alves de Mesquita, de quem Callado teria sido aluno (VERZONI, 2016, p. 295). Henrique Alves de Mesquita teve uma importante atuação no teatro musicado, onde a partir da década de 1870, em um momento de lutas abolicionistas, os lundus, jongs e outras canções e danças afro-brasileiras passaram a ser ouvidos habitualmente ao final de operetas e nos “espetáculos teatrais das revistas”, gerando momentos de “muita graça, riso e humor” (ABREU, 2015, p. 188). O músico compôs, por exemplo, o *Coro de Negros, grande jongo acompanhado de batuque* na opereta chamada *Trunfo às Avessas* (AUGUSTO, 2014, p. 151). Neste ambiente, também se destacavam Chiquinha Gonzaga⁶⁸ e Cavalier Darbilly. As composições destes e outros músicos estavam associadas ao “mundo afro-brasileiro”, se fazendo presentes nos palcos e sendo comercializadas pelas editoras, para serem executadas em casas dançantes e ambientes familiares (ABREU, 2017, s.n.).

A existência de elementos culturais negros nas músicas dos espetáculos teatrais tinha sentidos ambíguos, pois traziam “um caráter crítico e irônico aos valores escravistas e

⁶⁸ Para saber sobre a atuação de Chiquinha Gonzaga no teatro musicado, ver ABREU (2018).

imperiais”, por um lado (ABREU, 2015, p. 193), e por outro reconstruíam hierarquias étnicas. Ao mesmo tempo em que músicos negros eram valorizados, que suas expressões culturais eram levadas para os palcos e para as casas (ABREU, 2017, s.n.), e que “o riso⁶⁹, o canto e a dança” fossem “armas de luta e expressões do legado cultural e político africano” (ABREU, 2015, p. 188), em cima destas expressões se construía “estigmas sobre seu corpo e seu comportamento”, representações que os inferiorizavam, infantilizavam e ridicularizavam (ABREU, 2015, p. 189). Finalmente, de acordo com Martha Abreu, “a presença de jongos e lundus nos espetáculos e nas partituras não impediu que eles deixassem de ser perseguidos e proibidos nas ruas do Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX” (ABREU, 2017, s. n.). Ainda assim, músicos negros ganhavam progressiva visibilidade e popularidade no mundo comercial de entretenimento, ocupando espaços, e procurando “rir e inverter os estereótipos que lhes eram atribuídos” (ABREU, 2015, p. 193).

Henrique Alves de Mesquita talvez tenha sido “o maior impulsionador da presença de temáticas e ritmos afro-brasileiros nos palcos”. Mas ele também atuou na luta abolicionista (ABREU, 2017, s.n.), assim como a causa chegou ao Conservatório, tendo muitos indícios sido encontrados nos periódicos especialmente no ano de 1881. No “grande festival abolicionista Luso-Brasileiro”, realizado em 24 de abril de 1881, a banda de música do Asilo dos Meninos Desvalidos executou a sinfonia da ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes e a *ouverture* da ópera *O Vagabundo* de Henrique Alves de Mesquita, dentre outras peças no programa. Participou do evento o professor Horacio Fluminense⁷⁰, ex-aluno do Conservatório (GAZETA DE NOTICIAS, 23 de abril de 1881, ed. 108, p. 1).

Em maio de 1881, o ex-aluno Luiz Pedrosa⁷¹ pediu permissão ao Diretor do Conservatório, a Archangelo Fiorito e aos pais “para que as alunas do Conservatório de Música possam tomar parte nos coros do hino abolicionista, escrito para o festival de Joaquim Nabuco”. Ele também solicitava o comparecimento destas alunas, professores e amigos participantes no segundo ensaio que seria naquele dia (GAZETA DE NOTICIAS, 16 de maio de 1881 ed. 131, p. 2).

⁶⁹ Pode-se associar esta contradição à diferenciação trazida por Mikhail Bakhtin entre o “riso popular” e o “riso satírico”. No riso popular, todos que vivem a experiência cômica formam uma “opinião sobre o mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem”. Já o autor satírico da “época moderna” empregaria o humor de uma forma negativa, colocando-se “fora do objeto aludido” e opondo-se a ele. Segundo Bakhtin, esta atitude “destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular” (BAKHTIN, 1987, p. 11).

⁷⁰ Horacio Fluminense foi premiado em violoncelo e contrabaixo em 1878, 1879 e 1880, recebendo título de habilitação ao final (Ver ANEXO D).

⁷¹ Luiz Pereira Gomes Pedrosa recebeu menção honrosa em canto em 1876 (Ver ANEXO D).

O Festival Abolicionista a que Luiz Pedrosa se referia foi realizado no teatro S. Pedro, promovido pela Sociedade Central Emancipadora “a fim de demonstrar a sua alegria pelo regresso do presidente Joaquim Nabuco”. Nabuco era presidente da “Sociedade Brasileira Contra a Escravidão” e esteve na Europa, “onde muito trabalhou em bem da causa abolicionista”. Dentre as peças do programa do festival, destaco a marcha *Saudação Abolicionista*, composta e regida pelo professor Viriato Figueira da Silva, a *Ouverture – Etoile du Brésil*, de Henrique Alves de Mesquita, e o “grande hino” *Liberdade*, composição do professor Luiz Pedrosa, executado “pelas exmas. sras. alunas do conservatório, distintas amadoras, cavalheiros e orquestra”, provavelmente a obra para a qual Pedrosa havia pedido permissão. Na 3ª parte, o professor Vincenzo Cernicchiaro⁷² participaria com uma *Fantasia original*, para violino. Haveria ainda uma *Elegia Les Dernieres Paroles*, para violoncelo, “composta e executada pelo professor Horacio Fluminense, e dedicada ao Visconde do Rio Branco” e um “*Pot-pourri* do Guarany, pelo professor Martins, executado pela banda Asilo dos Meninos Desvalidos” (O ABOLICIONISTA, 1 de junho de 1881, ed. 8, p. 6).

Sob direção de Luiz Pedrosa, as alunas do Conservatório assistiram uma homenagem a Castro Alves, tendo como solistas as alunas Elisa Baldraco e Laurinda Rumbelsperger⁷³, e o “ator Felipe, da Phenix Dramática” (GAZETA DE NOTICIAS, 12 de julho de 1881, ed. 186, p. 2). Em 1 de novembro de 1881, foi realizada uma matinê musical no teatro Recreio Dramático, em “benefício da Associação Central Emancipadora”. Mais uma vez se ouviria a abertura da ópera *Guarany* pela banda do Asilo dos Meninos Desvalidos, o *Hino Abolicionista* composto por Luiz Pedrosa, também executado pela banda, com solo da ex-aluna do Conservatório Maria Assumpção Chaves⁷⁴ e o tenor Felipe, um trio de *Aida*, com a participação de Horacio Fluminense, uma serenata em quinteto de violino, flauta, violoncelo, *harmonium* e piano, tendo dentre os participantes Horacio Fluminense e Ernesto Nazareth, dentre outras obras. Neste dia seriam distribuídos diplomas aos sócios e “cartas de liberdade” (GAZETA DE NOTICIAS, 31 de outubro de 1881, ed. 300, p. 2), como aconteciam nas

⁷² Vincenzo Cernicchiaro recebeu pequena medalha de ouro em 1871 e grande medalha de ouro e diploma de professor em 1872, medalha de prata em violoncelo e contrabaixo em 1872, pequena medalha de ouro em 1873 e 1874 (ACADEMIA DE BELAS ARTES, notação 6152; Ver ANEXO D).

⁷³ Laurinda Rumbelsperger obteve medalha de prata em canto em 1879, pequena medalha de ouro em 1880 e em 1881 (Ver ANEXO D).

⁷⁴ Maria Umbelina Assumpção recebeu medalha de prata em 1868 em rudimentos e canto para o sexo feminino, medalha de prata em canto em 1871, pequena medalha de ouro em canto em 1872, 1873, 1874, 1875, 1876 e 1878 (Ver ANEXO D).

conferências concerto organizadas por José do Patrocínio, André Rebouças e Vicente de Sousa (ALONSO, 2015).

Os alunos que faziam aulas de música no Asilo dos Meninos Desvalidos⁷⁵, além de presentes em todas as festividades comentadas, também puderam frequentar o Conservatório de Música. Em documento datado de 12 de março de 1879, é pedida por Carlos Leoncio de Carvalho a matrícula de João de Andrade e Silva na aula “de rabeça”, assim como a de Benedicto José de Oliveira, José Francisco de Lima Coutinho e Raul Villa Lobos⁷⁶ (1862-1899) na de clarineta (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 12 de março de 1879, notação 2151). Este último seria pai do maestro, professor, instrumentista e compositor brasileiro Heitor Villa Lobos (1887-1959). Na premiação que ocorreu em dezembro deste mesmo ano, Raul Villa Lobos recebeu menção honrosa em clarineta (JORNAL DO COMMERCIO, 10 de dezembro de 1879, ed. 343, p. 3).

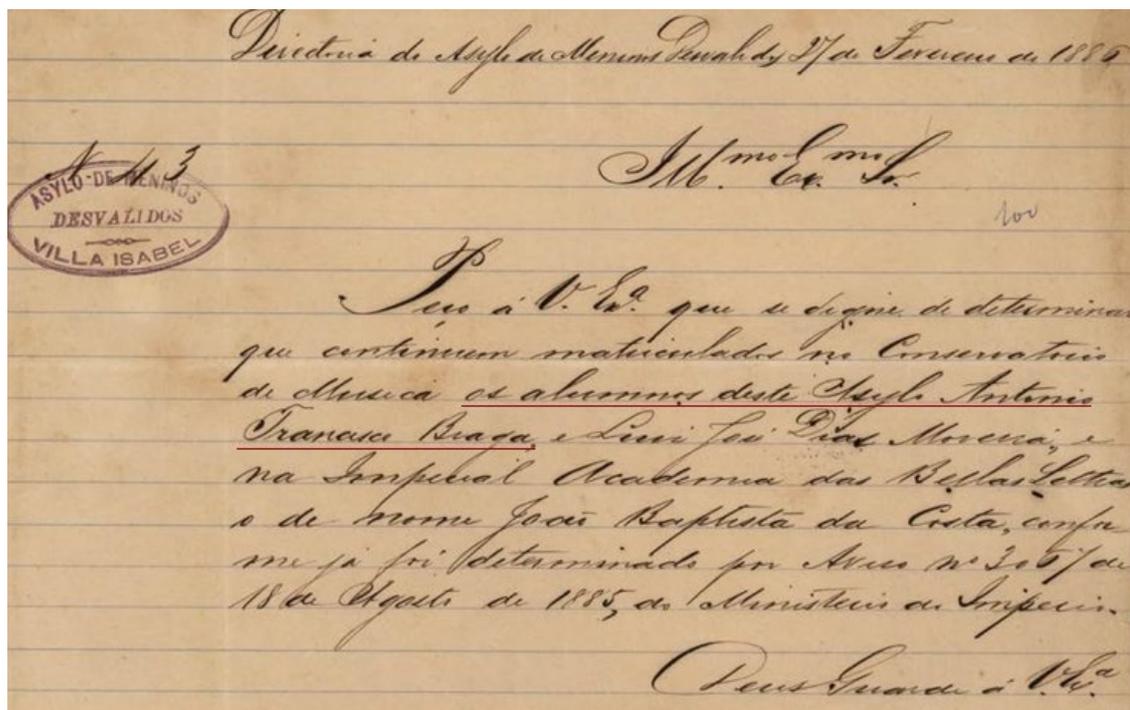
Anos depois, em 27 de fevereiro de 1886, a diretoria do Asilo de Meninos Desvalidos pediria que “continuem matriculados no Conservatório de Música os alunos deste Asilo Antonio Francisco Braga⁷⁷ e Luiz José Dias Moreira, [...] conforme já foi determinado por Aviso n. 3067 de 18 de agosto de 1885 do Ministério do Império” (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 12 de fevereiro de 1886, notação 2379).

⁷⁵ O Asilo dos Meninos Desvalidos, tendo suas atividades iniciadas em 1875, foi a primeira instituição criada para receber meninos encontrados nas ruas, em estado de pobreza e orfandade, a fim de receber instrução primária e ensino de ofícios, conforme previsto no Regulamento da Instrução Primária e Secundária da Corte de 1854. Ele também foi procurado por classes empobrecidas para a educação de seus filhos (CUNHA, 2000).

⁷⁶ Lurian da Silva Lima enfatiza em artigo a herança musical deixada por Raul Villa Lobos, um “obscuro ‘menino desvalido’ do Rio de Janeiro” a seu filho Heitor, constituindo “um dos mais importantes alicerces sobre os quais se construiu a vida artística de uma das figuras mais marcantes, e contemporaneamente presentes, da história da música brasileira.” (LIMA, 2017, p. 120). Os ensinamentos e exemplos de superação de Raul Villa Lobos teriam tido grande importância na formação, na inserção no meio musical erudito, na trajetória e na construção da identidade do músico (LIMA, 2017, p. 116). Para saber mais sobre Raul Villa Lobos, ver LIMA (2017).

⁷⁷ Antonio Francisco Braga (1868-1945) foi professor, compositor, regente, “fundador e primeiro presidente do ‘Centro Musical’, hoje Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro em 1907”. Francisco Braga foi aluno do Asilo dos Meninos Desvalidos, ingressando em 1876, tornando-se o responsável pela banda em 1888 (SINDIMUSI, c2011). No Conservatório de Música, ele estudou com Antonio Luiz de Moura e Carlos de Mesquita (AZEVEDO, 1956, p. 178). Francisco Braga foi eleito presidente do Centro Musical por 36 dos 69 votos (MEYER, 2023, p. 239), tendo deixado a presidência em 1910 (MEYER, 2023, p. 241). Após ter estado na Europa, se tornou professor de Contraponto, Fuga e Composição do Instituto Nacional de Música e voltou a ser diretor da Banda do Asilo dos Meninos Desvalidos em 1902, compondo em 1905 o Hino à Bandeira (AZEVEDO, 1956, p. 184-186).

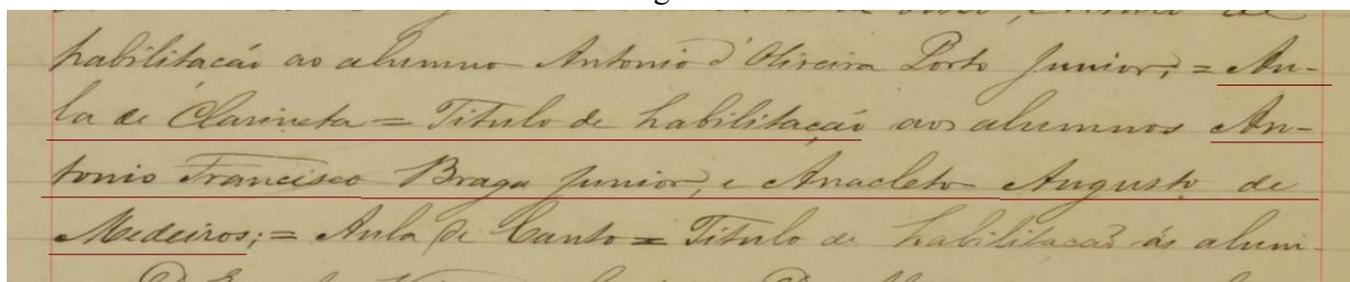
Figura 41. Pedido de manutenção de matrícula de Antonio Francisco Braga no Conservatório de Música



Fonte: ACADEMIA DE BELAS ARTES, 12 de fevereiro de 1886, notação 2379.

Francisco Braga seria premiado com menção honrosa de 2º grau em 1885 (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 15 de dezembro de 1885, notação 6153), e em 1886 recebeu título de habilitação em clarineta, juntamente a Anacleto de Medeiros⁷⁸ (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 19 de dezembro de 1886, notação 6153).

Figura 42. Título de habilitação em clarineta a Antonio Francisco Braga Junior e Anacleto Augusto de Medeiros



Fonte: ACADEMIA DE BELAS ARTES, 19 de dezembro de 1886, notação 6153.

⁷⁸ Anacleto Augusto de Medeiros (1866-1907) era instrumentista, maestro e compositor. Segundo Anne Meyer, “atuou na Banda do corpo de Bombeiros” e “seu reconhecimento maior se dá por sua atuação como instrumentista e compositor de choro”, tendo gravado diversos fonogramas na Cada Edison (MEYER, 2023, p. 262).

Em relação à música de origem austro germânica, algumas associações foram criadas para sua execução e apreciação. Eram elas o *Club* Beethoven, “fundado por Robert Jope Kinsman Benjamin (1853-1927)” em 1882 e a Sociedade de Concertos Clássicos, criada em 1883 “pelo violinista cubano José White (1836-1918)” (PEREIRA, 2007, p. 46; PEREIRA, 2013, p. 3). Elas eram “entidades privadas, mantidas pelos sócios” que promoviam “concertos fechados”, difundindo um repertório que demandava “uma atenção concentrada” dos ouvintes na música executada. As duas associações finalizaram suas atividades em 1889. Uma terceira associação, a Sociedade de Concertos Populares, realizaria entre 1887 e 1889 séries de “concertos sinfônicos públicos no Rio de Janeiro”, dirigidos por Carlos de Mesquita⁷⁹ (PEREIRA, 2013, p. 3).

Dentre as três, o *Club* Beethoven se destacou, tendo nos esforços dos idealizadores a tentativa de enraizar “hábitos de escuta diferenciados” (PEREIRA, 2013, p. 3). Leopoldo Miguez⁸⁰, que seria o futuro diretor do Instituto Nacional de Música, era um dos membros desta associação, atuando como instrumentista nos concertos e “professor na academia de música ali formada”. O músico compôs inclusive uma sinfonia em 1882 e uma sonata para violino em 1887, demonstrando se identificar com a estética da “tradição clássico-romântica germânica” (PEREIRA, 2013, p. 5).

Além de Leopoldo Miguez, “participaram de alguns dos 136 concertos de câmara, 4 grandes concertos sinfônicos e 5 matinées” do *Club* os ex-alunos e professores de piano, o substituto de violino e o de flauta do Conservatório, Cavalier Darbilly, Vincenzo Cernicchiario⁸¹ e Augusto Paulo Duque Estrada Meyer, respectivamente. Também atuaram nos concertos

⁷⁹ Carlos de Mesquita propagava a “escola francesa de Jules Massenet (1842-1912), Camille Saint-Saëns (1835-1921) e Léo Délibes (1836-1891)”. O músico também promoveu as primeiras execuções de obras de sua autoria, assim como de Leopoldo Miguez, Francisco Braga e Alberto Nepomuceno (PEREIRA, 2007, p. 46).

⁸⁰ Leopoldo Miguez seria o futuro diretor do Instituto Nacional de Música. Ele havia se associado em 1878 a Arthur Napoleão, fundando a casa de pianos e música Arthur Napoleão & Miguez, a tendo abandonado em 1881. Após temporada na Europa, retornaria ao Rio de Janeiro em 1883 (PEREIRA, 2013, p. 5). Em 1883, Miguez dava indícios de adesão à “chamada *música do futuro*”, produzida por compositores como Richard Wagner, Franz Liszt e Hector Berlioz, assim como de uma posição contrária ao “predomínio da ópera italiana” no Rio de Janeiro (PEREIRA, 2007, p. 46).

⁸¹ Não identifiquei nos documentos consultados no Museu D. João VI indícios de que Vincenzo Cernicchiario tenha sido professor de violino do Conservatório, em caráter interino ou nomeado oficialmente. Avelino Pereira diz que Cernicchiario teria sido professor interino da cadeira em 1885 (PEREIRA, 2007, p. 70). Há um documento que mostra que Cernicchiario deu aulas do instrumento substituindo Demetrio Rivero, o professor oficial, em ocasiões de impedimento do mesmo. Dizia o documento que: “Tendo o sr. Vicente Cernicchiario declarado que não pode continuar a substituir V. S. na aula de Rabeca, ordenou-me o Exmo. Sr. Cernicchiario [que como] Diretor, em urgência, [eu] soubesse de V. S. o estado de sua saúde e se pode tomar conta já de sua aula, ou se [o] impedimento ainda se prolongará. Ilmo. Sr. Demetrio Rivero, digno prof. de Rabeca do Conservatório de Música. J. M. Mafra., secretário” (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 11 de maio de 1886, notação 2375). Vincenzo Cernicchiario atuou no *Club* Mozart desde 1881, “colaborou com o *Club* Beethoven, fundou a Sociedade de Quartetos (1886-88) e contribuiu para a fundação do Club Haydn de São Paulo (DRAGHI; VIDAL, 2018, p. 125).

Carlos de Mesquita, professor de regras de harmonia e de harmonia e acompanhamento práticos nomeado em dezembro de 1886, futuros professores do Instituto Nacional de Música, como Frederico Nascimento e Alfredo Bevilacqua, dentre outros (PEREIRA, 2007, p. 46). Janaina Giroto da Silva cita ainda o professor de violoncelo e contrabaixo do Conservatório, José Martini (SILVA, 2007, p. 199).

O professor Duque Estrada Meyer era funcionário da empresa *Napoleão & Miguez*. Ele ocupou a vaga que ficou ociosa com a morte de Joaquim Antonio da Silva Callado⁸², tendo sido nomeado interinamente pelo governo em 3 março de 1880 (BRASIL, 1880, p. 58) e efetivado em 1º de setembro de 1887, juntamente com Henrique Alves de Mesquita⁸³ na cadeira de rudimentos de música para o sexo masculino (BRASIL, 1888, p. 72). O músico alcançaria um posto de maior influência anos depois. Com o falecimento de Archangelo Fiorito⁸⁴ em março de 1887 (GAZETA DE NOTÍCIAS, 13 de março de 1887, ed. 72, p. 2), Alfredo Camarate foi contratado no mesmo mês para o lugar de Inspetor de Ensino, servindo gratuitamente (BRASIL, 1887, p. 71). Em pouco tempo, ele pediu dispensa do cargo (CIDADE DO RIO, 27 de novembro de 1888, ed. 267, p. 1) e, com isso, Augusto Paulo Duque Estrada Meyer foi nomeado (CIDADE DO RIO, 12 de janeiro de 1889, ed. 10, p. 1). Logo, se pode perceber que alguns professores que participavam do *Club Beethoven* simpatizavam com os novos padrões estéticos que vinham sendo cultivados. Ademais, já estavam sendo admitidos na instituição indivíduos que continuariam fazendo parte do Instituto Nacional e que estariam ligados a estes novos padrões, que refletiriam na música os ideais de modernidade e progresso defendidos durante a República.

A presença de membros do *Club Beethoven*, para além dos mencionados professores da instituição, se fez notar pelo estabelecimento de uma premiação anual com medalha de ouro a

⁸² Na época de sua nomeação, o flautista Viriato Figueira da Silva, que provavelmente intencionava ocupar a vaga, denunciava que Duque Estrada Meyer teria sido indicado por patronato, por ser guarda-livros e funcionário dileto da empresa *Napoleão & Miguez*, e pedia que a vaga fosse posta a concurso (GAZETA DE NOTÍCIAS, 10 de abril de 1880, ed. 92, p. 3). Viriato prosseguia em outra notícia, dizendo que Duque Estrada era um bom flautista, mas “amador” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 29 e 30 de março de 1880, ed. 88, p. 3).

⁸³ Henrique Alves foi transferido da aula de rudimentos para o sexo masculino para a aula de trompa, e “João Rodrigues Cortes desta para aquela” pelo Decreto de 16 de fevereiro de 1889 (CIDADE DO RIO, 19 de fevereiro de 1889, ed. 41, p. 2).

⁸⁴ A orquestra, “composta por amigos e colegas do finado” que tocou na missa com *Libera me* por sua alma, “mandada rezar pelos diretores e professores do Imperial Conservatório de música”, foi dirigida por Carlos Cavalier Darbilly. Participaram dos coros da missa e do *Libera me* “as alunas e ex-alunas da aula de canto do Imperial Conservatório, desejando manifestar o seu reconhecimento à memória do seu pranteado mestre”. A cantora Marieta Siebs, “tendo em apreço as qualidades do ilustre morto”, executou os solos (GAZETA DE NOTÍCIAS, 13 de março de 1887, ed. 72, p. 2).

um aluno que se distinguisse no Conservatório concedida por esta associação⁸⁵ a partir de 1883 (BRASIL, 1884b, p. 8). Segundo relatório do Ministério do Império:

Para a concessão do prêmio *Club* Beethoven, criado pela associação deste nome, a junta dos professores abriu concurso, ao qual só foram admitidos os alunos aprovados com distinção no exame escolar. Tendo-se inscrito 3 alunos e 2 alunas, foi o dito prêmio obtido pela aluna da aula de piano Jorgiana Brito (BRASIL, 1884, p. 63).

O *Jornal do Commercio* trouxe mais detalhes sobre a premiação e sobre como havia sido o desempenho de Jorgiana Brito. Percebe-se um elogio a Duque Estrada Meyer, e a importância no julgamento dos alunos de pessoas externas à instituição, pertencentes ao *Club* Beethoven:

Prêmio *Club* Beethoven – Realizou-se ontem, no salão do Imperial Conservatório, o concurso à medalha de ouro criada pelo *Club* Beethoven para ser adjudicada ao aluno do Conservatório que mais se distinguir. Entraram neste concurso o sr. Gregorio Innocencio do Couto, em flauta; a sra. D. Georgiana Brito, piano; a sra. D. Nizia Baldraco, canto; o sr. Francisco Countinho, clarinete; e o sr. Felix Bernardelli, violino. A medalha foi adjudicada à sra. D. Georgiana Brito, por cinco votos, obtendo o sr. Gregorio do Couto, dois votos, e o sr. Bernardelli um. A pianista com efeito mostrou muito vigor, nitidez e estudo a[p]urado: e o flautista, pelo estilo severo, correção e nitidez de todos os passos, **deu provas de que a aula de flauta é hoje dignamente dirigida**. Assistiu à decisão da congregação do conservatório **uma comissão de três membros do *Club* Beethoven**. No salão encontravam-se algumas senhoras e amigos dos concorrentes (JORNAL DO COMMERCIO, 21 de dezembro de 1883, ed. 354, p. 1, grifos e itálicos meus).

Em 1885, a premiação do *Club* Beethoven contemplou Emilia da Silva Lins, aluna da 2ª aula de piano (GAZETA DE NOTICIAS, 26 de dezembro de 1885, ed. 360, p. 1). Além deste, outros prêmios foram instituídos, como o *Leonor de Castro*, levando o nome da professora de rudimentos e canto, dado em 1887 à aluna do 3º ano da 1ª aula de piano, D. Maria Amelia Abalo (JORNAL DO COMMERCIO, 23 de dezembro de 1887, ed. 357, p. 3) e o prêmio *Condessa d'Eu*, concedido por João dos Santos Couceiro. A recompensa era um violino, a ser “oferecido anualmente à aluna do último ano da aula de rabeça⁸⁶ que houver merecido a grande medalha de ouro”. Thereza Bastos⁸⁷, a quem foi dado o instrumento, seria a primeira aluna de violino

⁸⁵ De acordo com o diretor do Conservatório, o *Club* Beethoven seria uma “sociedade de amadores e distintos cultivadores de música clássica” (BRASIL, 26 de abril de 1883, p. 10).

⁸⁶ O violino “foi fabricado em Turim, em 1755, por João Baptista Guadagini, discípulo de Stradivarius, isto é, há 134 anos. Na parte posterior da cabeça do violino, acha-se um pequeno escudo de ouro com a seguinte inscrição ‘Prêmio Condessa d’Eu’. À aluna do Conservatório de Música D. Thereza Julia Bastos. 1889. Oferece João dos Santos Couceiro” (GAZETA DE NOTICIAS, 30 de dezembro de 1889, ed. 364, p. 2).

⁸⁷ Segundo crítica da *Gazeta de Notícias*, Thereza Bastos foi “irrepreensível” no trio de Beethoven, “chegando mesmo a sobrepujar a parte de contrabaixo, tal era o volume dos sons que tirava daquele instrumento, cujos segredos mostra conhecer e de que sabe tirar todas as vantagens” (GAZETA DE NOTICIAS, 30 de dezembro de

premiada na instituição (GAZETA DE NOTÍCIAS, 30 de dezembro de 1889, ed. 364, p. 2). Chama a atenção uma premiação para violinista do sexo feminino, uma vez que durante quase toda a existência do Conservatório as mulheres não aprendiam a tocar instrumentos de orquestra.

Com a proclamação da República, esperanças de uma fase mais próspera, impulsionada pelo “progresso”, estavam sendo trazidas para os músicos. Eles, em contrapartida, aderiram prontamente ao regime, o que revelaria o “conteúdo republicano de suas ideias e atos”. Logo, segundo Avelino Pereira, também estava sendo fundada no Rio de Janeiro uma *República Musical* (PEREIRA, 2007, p. 67).

O apoio governamental aos músicos rapidamente se faria sentir com a iniciativa de Aristides Lobo, ministro do Interior, de nomear uma comissão para elaborar um projeto de reforma da Academia de Belas Artes e do Conservatório de Música. O grupo, assim que se reuniu, pediu para que o ministro os dividisse em dois. A reforma do Conservatório acabou ficando a cargo de José Rodrigues Barbosa (1857-1939), Leopoldo Miguez e Alfredo Bevilacqua (PEREIRA, 2007, p. 66).

Rodrigues Barbosa era o “elo dos artistas com o governo”. Ele era amigo pessoal de Aristides Lobo, o que lhe rendeu um cargo de chefia na seção que cuidava da parte financeira do Ministério do Interior. Ele era “flautista amador” e havia estudado com Duque-Estrada Meyer (PEREIRA, 2007, p. 66). Barbosa iniciaria a reforma resgatando ideias⁸⁸ de seu antigo professor, a quem exaltava. Miguez elaborou o projeto, que foi “discutido, modificado e aprovado” pelos dois outros membros da comissão, gerando o Decreto nº 143 do governo Provisório, de 12 de janeiro de 1890. O ato punha fim ao Conservatório e criava o Instituto Nacional de Música (PEREIRA, 2007, p. 67). Leopoldo Miguez tornou-se o diretor (JORNAL DO COMMERCIO, 14 de janeiro de 1890, ed. 14, p. 1) e ficaria à frente da *nova* instituição até o seu falecimento em 1902 (PEREIRA, 2013, p. 1).

O Instituto Nacional de Música seria convertido, segundo Avelino Pereira, “no centro de poder” da *República Musical* em formação. A instituição se tornaria um “campo privilegiado, em torno do qual seriam travados seus maiores embates políticos, ideológicos e

1889, ed. 364, p. 2). Finalmente, Thereza Bastos, que terminou o concerto com a *Fantaisie capriche de Vieuxtemps* foi muito elogiada. Ela teria se matriculado diretamente no 3º ano, “por ter se mostrado habilitada nos estudos dos anos precedentes do respectivo curso” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 30 de dezembro de 1889, ed. 364, p. 2).

⁸⁸ Meyer queria separar o Conservatório da Academia de Belas Artes, transferir patrimônio e despesas da instituição para o Estado e aumentar e fixar em tabela todos os pagamentos de pessoal. Estes pedidos chegaram a compor um Decreto, assinado pelo ministro e rubricado pelo imperador, mas não vigorou em virtude da chegada da República (PEREIRA, 2007, p. 66 e 67).

estéticos” (PEREIRA, 2007, p. 67). Os músicos que estiveram envolvidos em sua criação e administração, como Miguez e posteriormente Alberto Nepomuceno, partilhavam com o governo “as mesmas convicções republicanas de modernização”, refletindo-se na música em um “um abandono da ópera italiana como modelo”, e na “adoção da música romântica alemã e francesa como padrões” (VERMES, 2004, [p. 1]).

Miguez nomeou como professores músicos que compartilhavam de suas convicções, ao mesmo tempo em que afastou professores ligados às práticas anteriores (PEREIRA, 2013, p. 6). Foram mantidos como docentes Carlos de Mesquita em harmonia, contraponto e fuga, Duque Estrada Meyer para flauta, e João Rodrigues Cortes para instrumentos de metal (JORNAL DO COMMERCIO, 14 de janeiro de 1890, ed. 14, p. 1). Com a chegada de novos professores, foram dispensados Leonor de Castro, Henrique Alves de Mesquita, Arnaud Duarte Gouvea e Cavalier Darbilly, mas Henrique Alves seria readmitido (JORNAL DO COMMERCIO, 15 de janeiro de 1890, ed. 15, p. 1), assim como Arnaud Gouvea (AUGUSTO, 2008, p. 26 e 27). Em relação a Leonor de Castro, segundo Antonio Augusto, Miguez acreditava que ela teria “poucos méritos como professora” (AUGUSTO, 2008, p. 28). Henrique Alves de Mesquita seria transferido da disciplina de Harmonia para a de “trompa e instrumentos congêneres” (PEREIRA, 2013, p. 6).

A primeira etapa da reformulação do ensino no Instituto se daria em seus métodos e no “conteúdo programático” (AUGUSTO, 2008, p. 1). Leopoldo Miguez intencionava adequar o programa aos modelos que havia considerado mais promissores, conhecidos na ocasião de sua visita a conservatórios europeus (AUGUSTO, 2008; VERMES, 2004). Ele também visava “reverter a grande desproporção” entre alunos e alunas. Em 1895, de 401 matriculados, 347 eram mulheres (VERMES, 2004, p. 6).

Para além de uma escolha de novos programas, métodos e repertórios, os requisitos para matrícula dos alunos foram modificados no Instituto Nacional. Segundo Aline da Paz Souza, em 1890 eram necessários “moralidade”, “aptidão natural para a música” “idade conveniente”, entre 9 e 25 anos, e “conhecimento suficiente de língua nacional e noções de aritmética, até frações” (SOUZA, 2019, p. 60), similares às exigências de anos anteriores. Porém, embora não estivesse especificada a exigência de conhecimentos musicais prévios para o ingresso nos regulamentos de 1890, 1892 e 1900, seria necessário que o aluno obtivesse aprovação em “provas de admissão provisória”. Isso significava que, se em quatro meses o novato não demonstrasse aptidão, ele seria desligado dos estudos. No regulamento de 1916, estava explícita a necessidade de preparação musical anterior (SOUZA, 2019, p. 72). O solfejo seria requerido

para o curso elementar, o teclado, para o curso de canto, e para outros cursos seriam pedidas habilitações em piano, harmonia e contraponto e fuga (SOUZA, 2019, p. 67).

Aline da Paz Souza localizou em periódicos, propagandas de instituições e professores particulares que preparavam candidatos nos saberes pedidos nos exames de admissão ao Instituto (SOUZA, 2019, p. 70 e 71). Acredito que a necessidade de preparo musical prévio para admissão levou a uma mudança no perfil do alunado da instituição. A partir daí, aqueles que tivessem meios de pagar cursos preparatórios acabariam levando vantagem sobre alunos e alunas de classes mais pobres.

5 FORMAÇÃO E ATUAÇÃO DAS PROFESSORAS DE MÚSICA LIGADAS AO CONSERVATÓRIO (1853-1873)

Neste último capítulo, busquei aproximar ao máximo o olhar sobre a atuação de professoras no Rio de Janeiro oitocentista. Tendo seus nomes próprios como ponto de partida, procurei por vestígios biográficos de mulheres que construíram em alguma medida seu aprendizado musical no Conservatório de Música do Rio de Janeiro, desde que as aulas de Rudimentos e canto para o sexo feminino foram abertas em 1853, até a oficialização da cadeira de piano por Cavalier Darbilly por 1873. O meu intuito foi analisar as experiências pessoais, educativas e profissionais que este grupo guardava em comum, mas também o que as singularizava, e como estas trajetórias poderiam informar sobre a profissionalização docente feminina em música que estava ocorrendo a partir da segunda metade do século XIX na corte.

Seguir “o fio e os rastros” (GINZBURG, 2007) destas vidas femininas não foi tarefa simples, e demandou um ir e vir incessante em diferentes fontes, como os relatórios do Ministério do Império, da Inspeção Geral da Instrução, as atas e documentos oficiais da Academia de Belas Artes, o *Almanak Laemmert*, mas sobretudo os periódicos diários e os registros paroquiais no site *Familysearch*¹. Foi preciso realizar buscas com combinações e ortografias diferentes de seus nomes e sobrenomes, de membros de suas famílias, e muitas vezes reabrir trilhas que se apagavam quando elas se casavam e passavam a adotar os sobrenomes dos maridos. De algumas, consegui ricas informações. De outras, como Maria Rosa de Castro, em que existiam muitos homônimos, pouquíssimo localizei.

Os periódicos da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional foram imprescindíveis, e a experiência de utilizá-los me mostrou que, embora denotem relações de poder (GINZBURG, 2007, p. 262), sejam um reflexo da sociedade em que estão inseridos e estejam mediados por quem os produz e veicula (ROCHA, 2012, p. 85), os seus registros não se limitam aos de vencedores e grandes personalidades, gênios, ricos, santos e heróis (FOUCAULT, 2006). Eles possibilitaram trazer à lembrança as marcas deixadas pelo cotidiano de pessoas comuns, de vidas anônimas, ordinárias, “sem notoriedade, desprovidas de fama” (ALMEIDA, 2021, p. 32).

¹ Há pesquisas acadêmicas sendo desenvolvidas e chegando a resultados promissores com o uso do *Familysearch*. É o caso das teses de doutorado de Fabiana Garcia Munhoz (2018), que estudou as trajetórias das primeiras professoras públicas de São Paulo após a lei de 1827 e de Luara dos Santos Silva (2022), cujo trabalho tematiza professoras públicas negras que atuaram no Rio de Janeiro de 1870 a 1920. Ambas levantaram dados e informações pessoais destas professoras e de suas famílias. Munhoz também traz referenciais da Microhistória, utiliza o paradigma indiciário de Carlo Ginzburg, conceitos de Edward Thompson e de Michel de Certeau.

A análise da combinação entre estas fontes e os registros de batismos, casamentos e óbitos foi norteadas pelo abandono de concepções universalizantes, homogêneas e a-históricas sobre mulheres e uma suposta natureza feminina (RAGO, 1995) e pela consideração de que as experiências e relações que estas alunas estabeleceram com diversos sujeitos estavam atravessadas por um somatório de enfrentamentos ligados à raça, gênero, religião e classe social (CRENSHAW, 2002), construído pela “colonialidade de gênero”, isto é, pelas ideologias e ações geradas durante a colonização e o desenvolvimento do capitalismo (LUGONES, 2014).

Com isso, pude vislumbrar as etnias de algumas e possivelmente a que estrato social pertenciam, acompanhar suas perdas familiares e materiais, as oportunidades de instrução possibilitadas ou interdidas pelas forças educacionais ao seu gênero e ao mesmo tempo proporcionadas por seus parentes e tutores, as modalidades possíveis de práticas musicais e profissionais, e a forma como a religião se inseria e conformava suas vidas, restringindo-as por um lado, e ampliando espaços de atuação por outro.

Procurei, finalmente, usar boas doses de imaginação, como diria Edward Carr (1982, p. 59), não para experimentar adentrar a mente das pessoas e procurar entender como e porque agiam, no caso deste historiador. Eu tentei divagar sobre possíveis amizades, conversas, comentários, trocas de olhares, discordâncias, disputas, aproximações amorosas, assim como laços e sentimentos que só quem experimenta o fazer musical coletivo conhece, passíveis de acontecer nos ambientes de convívio, ensaios para cerimônias e festividades, dentro e fora dos muros do Conservatório e das igrejas. Parafraseando Doris Bittencourt de Almeida, estes locais, ainda que “instituições de formação e de produção de saberes”, eram ao mesmo tempo “lugares consagrados pela memória, esteios de identidades sociais” (ALMEIDA, 2021, p. 11). Para isso, busquei pensar nas relações que estas alunas estabeleciam entre si, com os alunos, com seus professores e com músicos em geral, trazendo sempre que possível algo sobre suas famílias e suas origens.

O grupo escolhido se constituiu de vinte alunas que obtiveram medalhas de ouro na cadeira de Rudimentos e canto para o sexo feminino e na de Canto, entre 1856, data da primeira premiação, até 1873. Esta seleção se deveu ao elevado número de contempladas ao longo desses dezessete anos, totalizando 108, que podem ser conhecidas no Anexo E. Além disso, estas vinte alunas não eram apenas as que tiveram melhor desempenho na instituição, mas as que acabavam se tornando mais atuantes no meio musical, e por isso, deixaram mais resquícios de suas atividades.

Nas próximas páginas, abordarei o seu desempenho enquanto alunas, dentro e fora da instituição, as premiações que receberam e que significados elas trazem, as participações nos concertos, a idade que tinham durante o período de formação, o tempo de permanência no Conservatório. Será possível acompanhar também sua prática vocal não apenas nos concertos, mas nas igrejas, onde, assim como os homens, elas se exercitaram, obtiveram visibilidade, se relacionaram socialmente e desenvolveram uma atuação profissional.

Para algumas alunas, as possibilidades de profissionalização se estenderam para além do canto, se expressando também na docência em música e em geral. Estas atividades serão comentadas, mas me aprofundarei nas experiências de quatro professoras: Maria das Dores Castanheira, Leonor Tolentino de Castro, Augusta Garcês Castellões e Glyceria Bibiana de Gouvea. A escolha se deu porque Maria das Dores foi uma das primeiras alunas premiadas e a ser mencionada nominalmente como cantora em festividades, tendo exercido a docência, de forma particular e como diretora de um colégio de meninas. Leonor de Castro foi a primeira professora do Conservatório de Música, lecionando no lugar de Francisco Manoel da Silva na cadeira de Rudimentos e Canto para o sexo feminino. Augusta Castellões e Glyceria Bibiana de Gouvea não ofereceram aulas especificamente de música, mas congregaram os conhecimentos adquiridos no Conservatório a suas funções como professoras adjuntas da instrução pública primária. Glyceria Bibiana teria sido também a última professora do grupo selecionado de quem identifiquei atividades relacionadas ao magistério.

Finalmente, entendo que as atuações destas quatro ex-alunas podem dizer muito sobre como mulheres de camadas menos favorecidas fizeram-se professoras, experimentando os condicionamentos da realidade em que viviam e reagindo ativamente a eles com base em seus sentimentos, valores morais, cultura, normas sociais adquiridas (THOMPSON, 1981; THOMPSON, 1987, p. 9). Pode-se ver como elas foram construindo suas identidades pessoais e profissionais ao longo do processo formativo que durou todo o tempo de suas próprias vidas, congregando saberes e fazeres, sempre em diálogo com seus pares (DUBAR, 2012). Estas mulheres aprenderam a lecionar com base em suas vivências diárias, e não se acomodaram, constantemente procurando formas de se desenvolver mais e questionando as impossibilidades que se apresentavam em seus caminhos.

Uma primeira e grandiosa conquista foi o direito de fazerem parte dos 11,5% de mulheres letradas no Brasil (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 218). Ainda que na corte esta proporção fosse bem maior, eram várias as dificuldades enfrentadas para se conseguir uma vaga nas escolas públicas ou subvencionadas e se manter nelas. Ou mesmo, se pode pensar nas

estratégias empreendidas por aquelas que não as frequentaram para adquirirem conhecimentos informalmente. Será visto adiante de que formas algumas se alfabetizaram.

Após ou mesmo durante essa etapa de letramento, no lugar ou em paralelo à orientação por suas famílias nas habilidades para o serviço doméstico, como lavar roupas, cozinhar, passar, costurar e remendar, bem como bordar, estas meninas do *povo mais ou menos miúdo* receberam o incentivo para ingressarem em uma instituição de ensino especializado de música, e puderam ampliar o espectro de opções de trabalho remunerado, incluindo o magistério, que dentre as outras possibilidades, era considerado de maior prestígio social, principalmente entre as camadas médias e pobres da população.

5.1 O grupo de alunas premiadas: aspectos pessoais, sociais e sua formação no Conservatório de Música

Os nomes das alunas selecionadas e as suas datas de nascimento e óbito podem ser identificados no quadro abaixo. Como não localizei registros de matrículas femininas, precisei me servir de outras fontes para localizar seus dados pessoais e ter uma dimensão da idade que elas tinham quando estudaram na instituição. O quadro foi elaborado com os assentamentos² de nascimento e morte localizados no *FamilySearch* e publicações sobre óbitos e missas de falecimento nos periódicos da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. As datas de nascimento que não estão completas significam que o documento não foi localizado e as de óbito que foram divulgadas na imprensa foram colocadas entre colchetes.

Quadro 15. Datas de nascimento e óbito das alunas premiadas com medalhas de ouro entre 1856 e 1873 e suas idades aproximadas no momento do óbito

Nome	Nascimento	Óbito	Idade aprox. do óbito
Maria das Dores Castanheira	7 de abril de 1843	27 de julho de 1910	67 anos

² Procurei, na medida do possível, confrontar notícias que forneciam informações sobre a idade das alunas, assim como comparar as datas informadas nos registros de batismo, casamento e óbito. Ainda assim, podem ocorrer imprecisões. No caso do registro de batismo de Augusta Castellões, o nome que consta é Augusto, com a menção a sua mãe. Os nomes da mãe e do pai aparecem no registro de matrimônio, sem especificar a idade. A idade em que a professora atinge a maioridade, divulgada nos jornais, condiz com o ano atribuído pelo documento de batismo. Seu óbito é mencionado nos jornais, mas não o dia exato. Não consegui o registro de óbito de Etelvina Amelia. Utilizei a informação que consta em sua árvore genealógica no *Familysearch*, editada por Luisa Castro em 2023. Não identifiquei nenhuma informação sobre Maria Rosa de Castro.

Maria Eugenia Pacifica do Amaral	13 de novembro de 1843	24 de maio de 1933	89 anos
Amelia de Figueiredo	28 de dezembro de 1842	6 de janeiro de 1898	55 anos
Rita Maria da Silveira	10 de novembro de 1843	[22 de março de 1918] <i>A Noite</i> , 22 de março de 1918, ed. 2250, p. 4	[74 anos]
Francisca Braga	16 de junho de 1847	14 de janeiro de 1895	47 anos
Leonor de Castro	10 de setembro de 1846	21 de junho de 1918	71 anos
Maria Izabel Teixeira	c. 1847	12 de fevereiro de 1917	[70 anos]
Elvira Rosa Ferreira	c. 1850	24 de novembro de 1894	[44 anos]
Augusta Garcez Castellões	19 de fevereiro de 1853 [?]	c. 1897 <i>Jornal do Commercio</i> , 3 de agosto de 1897, ed. 214 A, p. 3	[44 anos]
Maria Porcina de Freitas	c. 1851	[2 de maio de 1871] <i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 6 de maio de 1871, ed. 124, p. 1	[20 anos]
Elidia Galhano	Março de 1853	[2 de maio de 1918] <i>Correio da Manhã</i> , 7 de maio de 1918, ed. 7011, p. 6	[65 anos]
Candida Justina dos Anjos Assumpção	2 de outubro de 1852	18 de maio de 1889	36 anos
Joanna Maria de Oliveira	c. 1852	[23 de julho de 1883] <i>Jornal do Commercio</i> , 26 de julho de 1883, ed. 206, p. 2	[31 anos]
Idalina Mariana Telles	1 de fevereiro de 1852	[13 de junho de 1891] <i>Jornal do Commercio</i> , 22 de junho de 1891, ed. 172, p. 2	[39 anos]
Glyceria Bibiana de Gouvea	2 de dezembro de 1856	[8 de setembro de 1927] <i>Jornal do Brasil</i> , 15 de setembro de 1927, ed. 220, p. 19	[71 anos]
Etelvina Amelia Pereira de Magalhães	9 de março de 1856	[26 de agosto de 1908] CASTRO, 2023, s.n.	[52 anos]
Maria Umbelina Monteiro da Assumpção	c. 1857	20 de maio de 1927 <i>A Noite</i> , 24 de agosto de 1926, ed. 5302, p. 8	[70 anos]
Adelaide de Andrade Rangel	[?]	[8 de janeiro de 1877] <i>Gazeta de Noticias</i> , 20 de janeiro de 1877, ed. 19, p. 1	[?]
Carolina Paula da Conceição	c. 1847	31 de julho de 1902	[55 anos]
Maria Rosa de Castro	[?]	[?]	[?]

Fonte: BRASIL (FAMILYSEARCH), URUGUAI (FAMILYSEARCH), A NOITE, DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, CORREIO DA MANHÃ, JORNAL DO COMMERCIO, JORNAL DO BRASIL, GAZETA DE NOTICIAS

Embora estas datas possam ter imprecisões, pode-se perceber que sete alunas faleceram com menos de cinquenta anos de idade. Maria Porcina de Freitas tinha apenas vinte anos quando veio a óbito. Embora eu não tenha conseguido saber a idade de Adelaide Rangel, o fato de sua morte ter ocorrido em 1877 mostra que ela também faleceu bem nova, pois sua última premiação, justamente com medalha de ouro, se deu em 1873. A causa do óbito destas oito alunas podem ser vistas a seguir:

Quadro 16. Causa do óbito de oito alunas do Conservatório

Nome	Idade no óbito	Causa do óbito	Referência
Francisca Braga	47	Caquexia cancerosa	Brasil (<i>Familysearch</i>)
Elvira Rosa Ferreira	44	Congestão cerebral	Brasil (<i>Familysearch</i>)
Augusta Castellões	44	[?]	---
Maria Porcina de Freitas	20	Tubérculos pulmonares	<i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 6 de maio de 1871, ed. 124, p. 1
Candida Assumpção	36	Tubérculos mesentéricos	Brasil (<i>Familysearch</i>)
Joanna de Oliveira	31	Tubérculos pulmonares	<i>Jornal do Commercio</i> , 26 de julho de 1883, ed. 206, p. 2
Idalina Telles	39	Tuberculose pulmonar	<i>Jornal do Commercio</i> , 22 de junho de 1891, ed. 172, p. 2
Adelaide Rangel	[?]	Tubérculos pulmonares	<i>Gazeta de Noticias</i> , 20 de janeiro de 1877, ed. 19, p. 1

Fonte: BRASIL (FAMILYSEARCH), DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, JORNAL DO COMMERCIO, GAZETA DE NOTICIAS

Chama a atenção que quatro das sete alunas das quais se divulgou a causa da morte faleceram de tuberculose pulmonar. Segundo Sidney Chalhoub, apesar das epidemias de cólera, febre amarela e varíola que ocorriam eventualmente na corte, era denunciado por autoridades, a partir de 1860, que a tuberculose ou “tísica” estava se tornando endêmica no país, gerando “mortandade crescente e constante”. Os médicos da época associavam esta doença às condições de miséria em que vivia a população (CHALHOUB, 2017, p. 37). Este pode ser um início de que ao menos uma parte das alunas do Conservatório talvez vivessem em situações insalubres e precárias. Observei igualmente que Maria Eugenia Pacifica do Amaral foi bem longeva, tendo falecido com 89 anos. Seis das vinte alunas morreram com setenta anos ou mais, apesar das limitações higiênicas e médicas do período. Com base em suas datas de nascimento, estimei com quantos anos cada aluna teria sido premiada pela primeira vez e recebido a primeira medalha de ouro:

Quadro 17. Primeira premiação e medalha de ouro das alunas de 1856 a 1873

Nome	Ano nascimento	Idade 1ª premiação	Idade 1ª medalha de ouro
Maria das Dores Castanheira	7 de abril de 1843	1856 (13 anos)	1858 (15 anos)
Maria Eugenia Pacifica do Amaral	13 de novembro de 1843	1857 (14 anos)	1863 (20 anos)
Amelia de Figueiredo	28 de dezembro de 1842	1857 (15 anos)	1863 (21 anos)
Rita Maria da Silveira	10 de novembro de 1843	1858 (15 anos)	1863 (20 anos)
Francisca Braga	16 de junho de 1847	1863 (16 anos)	1863 (16 anos)
Leonor de Castro	10 de setembro de 1846	1863 (17 anos)	1863 (17 anos)
Maria Izabel Teixeira	c. 1847	1863 (16 anos)	1863 (16 anos)

Elvira Rosa Ferreira	c. 1850	1863 (13 anos)	1866 (16 anos)
Augusta Garcez Castellões	19 de fevereiro de 1853 [?]	1863 (10 anos)	1867 (14 anos)
Maria Porcina de Freitas	c. 1851	1863 (12 anos)	1867 (16 anos)
Elidia da Silva Galhano	Março de 1853	1863 (10 anos)	1869 (16 anos)
Candida Justina dos Anjos Assumpção	2 de outubro de 1852	1864 (12 anos)	1872 (20 anos)
Joanna Maria de Oliveira	c. 1852	1866 (14 anos)	1867 (15 anos)
Idalina Mariana Telles	1 de fevereiro de 1852	1866 (14 anos)	1872 (20 anos)
Glyceria Bibiana de Gouvea	2 de dezembro de 1856	1866 (10 anos)	1872 (16 anos)
Etelvina Amelia Pereira de Magalhães	9 de março de 1856	1866 (10 anos)	1872 (16 anos)
Maria Umbelina Monteiro da Assumpção	c. 1857	1868 (11 anos)	1872 (15 anos)
Adelaide Candida Ribeiro de Andrade Rangel	[?]	1868 [?]	1873 [?]
Carolina da Conceição	c. 1847	1868 (21 anos)	1873 (27 anos)
Maria Rosa de Castro	[?]	1869 [?]	1872 [?]

Fonte³: BRASIL (FAMILYSEARCH), A NOITE, DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, CORREIO MERCANTIL, A REPUBLICA, JORNAL DO COMMERCIO, JORNAL DO BRASIL, GAZETA DE NOTICIAS, ACADEMIA DE BELAS ARTES, Atas de 1859 a 1869, notação 6163

As informações do quadro mostram que as alunas ingressaram na instituição com idades entre 10 e 17 anos, com exceção de Carolina Paula, que teria 21 anos. A maioria foi premiada com ouro entre 13 e 20 anos, e apenas Carolina Paula da Conceição com 27 anos. Logo, o ensino feminino do Conservatório não parecia estar destinado a crianças muito pequenas, o que corrobora a necessidade de letramento para ingresso na instituição e seu caráter profissionalizante, mesmo entre adolescentes. É preciso lembrar que o trabalho infantil não era incomum entre classes mais pobres (MARTINEZ, 1997, p. 162). Nos Arsenais da Marinha e da Guerra os alunos eram admitidos com 7 a 12 anos, e 8 a 12 anos, respectivamente (CUNHA, 2000). A seguir, trago uma ideia aproximada do período de tempo que as alunas permaneceram na instituição, tendo como base os anos em que elas foram premiadas:

Quadro 18. Premiações totais das alunas que receberam medalha de ouro e tempo aproximado de permanência no Conservatório de Música

Nome	Rudimentos e canto	Canto	Tempo entre as premiações
Maria das Dores Castanheira	1856 (medalha de prata) 1858 (medalha de ouro)		3 anos

³ As referências completas das premiações de alunos e alunas podem ser encontradas nos Anexos C e D.

Maria Eugenia Pacifica do Amaral	1857 (menção honrosa) 1858 (medalha de prata) 1863 (medalha de ouro)	1864 (medalha de ouro)	8 anos
Amelia de Figueiredo	1857 (menção honrosa) 1858 (medalha de prata) 1863 (medalha de ouro)	1864 (medalha de ouro) 1866 (medalha de ouro)	10 anos
Rita Maria da Silveira	1858 (medalha de prata) 1863 (medalha de ouro)		6 anos
Francisca Braga	1863 (medalha de ouro)		1 ano
Leonor de Castro	1863 (medalha de ouro)		1 ano
Maria Izabel Teixeira	1863 (medalha de ouro)		1 ano
Elvira Rosa Ferreira	1863 (medalha de prata)	1864 (menção honrosa de 3º grau) 1866 (medalha de ouro) 1867 (medalha de ouro) 1868 (menção honrosa de 1º grau)	6 anos
Augusta Garcez Castellões	1863 (menção honrosa) 1864 (medalha de prata)	1866 (medalha de prata) 1867 (medalha de ouro)	4 anos
Maria Porcina de Freitas	1863 (menção honrosa) 1864 (medalha de prata)	1866 (medalha de prata) 1867 (medalha de ouro) 1868 (menção honrosa de 2º grau) 1869 (menção honrosa de 2º grau)	7 anos
Elidia da Silva Galhano	1863 (menção honrosa) 1864 (medalha de prata)	1869 (medalha de ouro)	6 anos
Candida Justina dos Anjos Assumpção	1864 (menção honrosa) 1866 (menção honrosa)	1867 (medalha de prata) 1868 (medalha de prata) 1869 (medalha de prata) 1871 (medalha de prata) 1872 (medalha de ouro) 1873 (medalha de ouro)	10 anos
Joanna Maria de Oliveira		1866 (medalha de prata) 1867 (medalha de ouro)	2 anos
Idalina Mariana Telles	1866 (menção honrosa)	1867 (menção honrosa) 1868 (medalha de prata) 1869 (medalha de prata) 1871 (medalha de prata) 1872 (medalha de ouro) 1873 (medalha de ouro) 1875 (medalha de ouro) 1876 (medalha de ouro) 1877 (medalha de ouro)	12 anos
Glyceria Bibiana de Gouvea	1866 (menção honrosa) 1867 (medalha de prata)	1869 (menção honrosa) 1872 (medalha de ouro)	13 anos

		1873 (medalha de ouro) 1876 (medalha de ouro) 1878 (medalha de ouro)	
Etelvina Amelia Pereira de Magalhães	1866 (menção honrosa) 1867 (medalha de prata)	1868 (medalha de prata) 1869 (medalha de prata) 1870 (medalha de prata) 1871 (medalha de prata) 1872 (medalha de ouro)	7 anos
Maria Umbelina Monteiro da Assumpção	1868 (medalha de prata)	1871 (medalha de prata) 1872 (medalha de ouro) 1873 (medalha de ouro) 1874 (medalha de ouro) 1875 (medalha de ouro) 1876 (medalha de ouro) 1877 (medalha de ouro)	10 anos
Adelaide Candida Ribeiro de Andrade Rangel	1868 (menção honrosa)	1869 (menção honrosa) 1871 (menção honrosa) 1872 (medalha de prata) 1873 (medalha de ouro)	6 anos
Carolina Paula da Conceição	1868 (menção honrosa) 1869 (medalha de prata)	1871 (medalha de prata) 1872 (medalha de prata) 1873 (medalha de ouro)	6 anos
Maria Rosa de Castro	1869 (medalha de prata)	1871 (medalha de prata) 1872 (medalha de ouro) 1873 (medalha de ouro)	5 anos

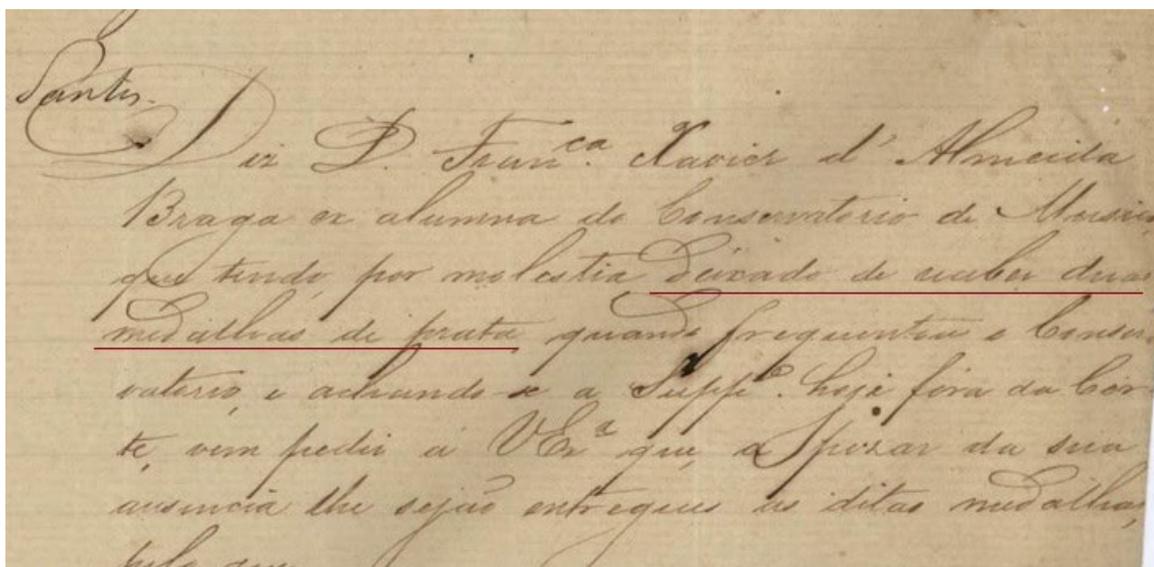
Fonte: BRASIL (1848-1873); JORNAL DO COMMERCIO (1857-1875); CORREIO MERCANTIL (1856-1867); A REPUBLICA (1872); ACADEMIA DE BELAS ARTES, Livro de Atas (1858-1866), notação 6152; ACADEMIA DE BELAS ARTES, Livro de Atas (1856-1869), notação 6163.

Pode-se perceber um intervalo irregular de permanência, bastante variado para cada aluna. Enquanto algumas desenvolveram seus estudos por 8, 10 e até 13 anos, mesmo que se possa considerar interrupções ao longo do percurso, outras como Francisca Braga e Leonor de Castro foram mencionadas em apenas um ano, já recebendo medalha de ouro. Nestes casos, é preciso considerar que de 1859 a 1862 não houve premiações femininas, ou na verdade elas foram realizadas e não foram por mim localizadas, ou mesmo não teriam sido divulgadas nos periódicos e nas sessões do diretor da Academia de Belas Artes. Logo, é possível que elas tenham sido admitidas como alunas nos anos anteriores.

Esta hipótese é reforçada pelo fato de que Francisca Braga já havia participado na solenidade de comemoração do aniversário do Conservatório em 1859 (JORNAL DO COMMERCIO, 16 de março de 1859, ed. 75, p. 1). Além disso, ao ter requerido um diploma

de habilitação “como filha do Conservatório de Música”, ela comentava que “frequentou com aproveitamento as aulas de solfejo e canto, merecendo **duas medalhas de prata** e a pequena de ouro em 1863” (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 19 de agosto de 1867, Notação 2133, grifos meus). No mesmo dia em que enviou este requerimento, ela deu entrada com outro pedindo as duas medalhas, justificando que não as recebeu porque estava doente:

Figura 43. Francisca Braga pede medalhas de prata



Fonte: ACADEMIA DE BELAS ARTES, 19 de agosto de 1867, notação 2270

Um outro importante aspecto a ser discutido com base no quadro acima era o de que, ao considerarmos cada aluna individualmente, suas premiações iam obedecendo a uma gradação entre menção honrosa, medalha de prata e ouro. Isto aconteceu mesmo nos primeiros momentos de ensino feminino no Conservatório, em que as cadeiras de Canto e de Rudimentos não estavam separadas. De 1864 em diante, as alunas iniciavam na primeira cadeira, sendo preparadas com conhecimentos mais elementares, recebiam menção honrosa ou medalha de prata de acordo com o progresso que iam fazendo, passando para Canto e seguindo as mesmas etapas. Logo, existia a prática da emulação, isto é, um reforço positivo mediante recompensas às alunas com bom desempenho para que pudessem ser copiadas pelas demais, gerando inevitavelmente competições, desentendimentos e sentimentos de inferioridade e fracasso. Mas, ao mesmo tempo, as medalhas menos as hierarquizavam entre si do que iam demonstrando para cada uma o desenvolvimento e o amadurecimento musical que iam adquirindo ano após ano.

Não obstante, as premiações de Elvira Ferreira e Maria Porcina de Freitas não obedeceram a esta gradação em 1868 e 1869. Elas receberam menções nestes dois anos, após a conquista de medalhas de ouro em 1867. Isso pode ter sido um reflexo da mudança nos critérios avaliativos realizada com a chegada de Archangelo Fiorito, após o falecimento de Francisco Manoel da Silva. Como falado no Capítulo 4, em 1866 as premiações continuaram da mesma maneira anterior, tendo os professores feito as propostas “verbais ou escritas” dos alunos e alunas a serem premiados, que foram aprovadas após uma “longa e calorosa discussão” (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 15 de dezembro de 1866, Notação 6152).

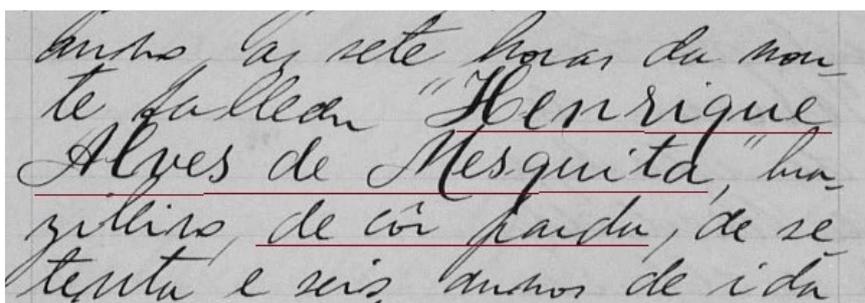
A partir de 1867, as avaliações foram divididas em duas etapas. Primeiro seriam feitos exames a partir de pontos sorteados, a fim de se determinar a aprovação ou reprovação das alunas. Em seguida se realizava um concurso para os prêmios (CORREIO MERCANTIL, 14 de dezembro de 1867, ed. 343, p. 1). Neste primeiro ano pode ter havido uma transição, uma acomodação entre o sistema antigo e o novo. De 1868 em diante, as alunas não seriam mais avaliadas de forma processual e individualizada. Todas precisariam dar conta de um mesmo programa, para que tirassem pontos aleatórios que indicariam o trecho ou obra que deveriam executar na prova, não sendo necessariamente a que melhor sabiam desempenhar. Essa alteração gerou a necessidade de as alunas se adaptarem às novas regras, podendo ter levado a uma queda de seu rendimento. Uma outra hipótese seria a de que uma performance que era anteriormente considerada como um indicativo de competência, digna de medalha de ouro, poderia ter passado a ser considerada insuficiente a partir de então.

Como visto até aqui, reflexões importantes foram geradas pela comparação das informações contidas nos assentamentos de batismos e óbitos com as premiações. Mas estes documentos deixaram ver muito mais. Naqueles referentes ao óbito, seria mencionada a cor das alunas, e com isso se pôde entender este grupo como integrado por mulheres de diferentes etnias⁴. Além das *brancas*, algumas foram descritas como *pardas* e outras como *morenas*. A

⁴Minha intenção aqui não é discutir o pardismo, a mestiçagem, o eugenismo e o colorismo relacionado às alunas e alunos do Conservatório de Música, embora esteja ciente destas importantes discussões. Creio que pensar sobre as atribuições de cor em seus registros de óbito merecem estudos aprofundados posteriores. Neste trabalho, me interessa demonstrar que o alunado era pluriétnico, constituído por uma parcela considerável de mulheres e homens negros. Segundo Mara Lago, Débora Montibeler e Raquel Miguel, o pardismo seria a atribuição de pessoas como pardas por serem negras com fenótipos brancos. Ele é resultante da mestiçagem, que compôs um projeto de branqueamento que trouxe uma desmobilização, fragmentação e despolitização da comunidade negra. Apesar da mestiçagem e do mito da democracia racial, estudos produzidos na década de 1970 mostraram, por meio dos índices educacionais e socioeconômicos similares entre negros de pele clara e pretos, que eles “compartilhavam da mesma herança de precarizações e vulnerabilidades sociais” (LAGO, MONTIBELER, MIGUEL, 2023, p. 4). O processo eugenista que se iniciou no século XIX produziu indivíduos que não conseguiam mais reconhecer suas origens, perdendo suas referências históricas como negros (LAGO, MONTIBELER, MIGUEL, 2023, p. 5), ficando em um “limbo identitário”, repleto de dúvida e omissões (LAGO, MONTIBELER, MIGUEL, 2023, p. 7).

designação como *morena* poderia sugerir uma descendência de negros e de brancos. Mas pessoas consideradas *pardas* nesta época não eram necessariamente mestiças. Pode-se dar como exemplo Henrique Alves de Mesquita, negro, que foi designado como *pardo* em seu registro de óbito.

Figura 44. Óbito de Henrique Alves de Mesquita. Menção como *pardo*



Fonte: BRASIL (FAMILYSEARCH), 12 de julho de 1906

Até a primeira metade do século XIX, a menção nos documentos a *preto* e *crioulo* se referia respectivamente a africanos ou a seus descendentes nascidos no Brasil, ambos na condição de escravizados ou de recém libertos (MATTOS, 2013, p. 42). Descendentes de africanos eram considerados *pardos*, principalmente se fossem livres e acendessem socialmente (OLIVEIRA, 2006, p. 96), conquistando “um reconhecimento social” desta liberdade, construído por meio das “relações pessoais e comunitárias que estabeleciam”. Para Hebe Mattos, “o qualificativo ‘pardo’ sintetizava, como nenhum outro, a conjunção entre classificação racial e social no mundo escravista” (MATTOS, 2013, p. 42).

Dentre as alunas premiadas, Maria Isabel Teixeira e Maria Assumpção Chaves foram declaradas como *pardas* ao falecerem, e Leonor de Castro e Francisca Mariana Telles como *morenas*. Logo, Idalina Telles como irmã de Francisca e Candida como de Maria Assumpção, seriam consequentemente *pardas* ou *morenas*. No caso dos alunos, além de Henrique Alves de Mesquita, Horacio Fluminense foi designado como *pardo*.

Além disso, se produziu uma hierarquização dos negros com base em sua cor da pele, chamado colorismo, gerando “distanciamento também dentro da comunidade negra, que sente a discriminação ser modulada de acordo com a tonalidade de seus corpos” (WALKER, 1982 apud LAGO, MONTIBELER, MIGUEL, 2023). Para maiores discussões sobre mulheres negras de pele clara, pardismo e colorismo, ver LAGO, MONTIBELER, MIGUEL (2023).

Figura 45. Maria Isabel Teixeira como de cor *parda*

La manha de "Historia
de "Maria Isabel
Teixeira de cor parda
com setenta e cinco, sol
teira, natural de Rio

Fonte: BRASIL (FAMILYSEARCH), 12 de fevereiro de 1917

Figura 46. Maria Assumpção Machado como de cor *parda*

Maria de Assum
ção Machado fi
lha de Manuel dos
Santos Assumpção e de
Justina Assumpção
galeana, ex-feminina
de cor parda com setenta
e cinco, natural de

Fonte: BRASIL (FAMILYSEARCH), 20 de maio de 1927

Figura 47. Leonor de Castro referida como de cor *morena*

Leonor, que declarava: "Nome - LEO
nor de Castro Cunha, de
setenta e seis anos de idade, cor
branca, de cor morena, sexo femi-
nino, casada, natural de

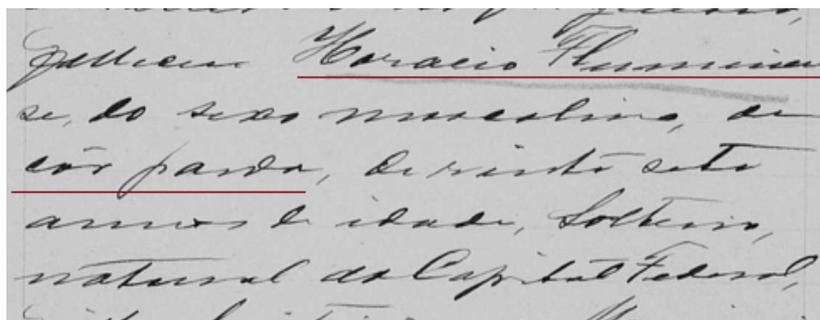
Fonte: BRASIL (FAMILYSEARCH), 21 de junho de 1918

Figura 48. Francisca Telles de cor *morena*

leonor orgânica do cor de
caraiaca, Francisca Maria Telles
do sexo feminino de cor morena.

Fonte: BRASIL (FAMILYSEARCH), 1 de setembro de 1934

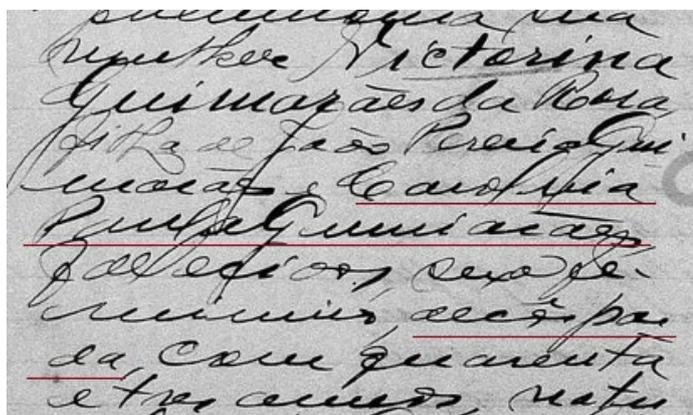
Figura 49. Horacio Fluminense declarado como de cor *parda*



Fonte: BRASIL (FAMILYSEARCH), 18 de junho de 1893

No registro de Carolina Paula da Conceição não foi mencionada sua cor, mas no óbito de sua filha, Victorina Guimarães, constava a cor *parda*:

Figura 50. Victorina Guimarães, filha de Carolina Paula da Conceição, de cor *parda*



Fonte: BRASIL (FAMILYSEARCH), 25 de novembro de 1924

Abaixo fiz um quadro com a etnia das alunas, de acordo com as declarações nos assentamentos de óbito:

Quadro 19. Designação da etnia das alunas conforme o registro de óbito

Nome	Etnia
Maria das Dores Castanheira	<i>branca</i>
Maria Eugenia Pacifica do Amaral	<i>branca</i>
Amelia de Figueiredo	<i>branca</i>
Francisca Braga	<i>branca</i>
Leonor de Castro	<i>morena</i>
Maria Izabel Teixeira	<i>parda</i>
Elvira Rosa Ferreira	[não mencionado]
Candida Justina dos Anjos Assumpção	[<i>parda</i>]

Idalina Mariana Telles	[<i>morena</i>]
Maria Umbelina Monteiro da Assumpção	<i>parda</i>
Carolina Paula da Conceição	[<i>parda</i>]

Fonte: BRASIL (FAMILYSEARCH)

Além de suas etnias, pude conhecer os pais e mães das alunas por meio destas fontes, assim como os nomes dos maridos e a data do matrimônio daquelas que se casaram. O cruzamento com informações localizadas nos periódicos permitiu a identificação das ocupações destes pais e maridos, os supostos provedores na sociedade patriarcal. As alunas eram, em geral, filhas de músicos, de comerciantes, de empregados públicos e de militares. No quadro abaixo, encontram-se os nomes das mães, dos pais e de suas profissões:

Quadro 20. Nomes das mães e pais das alunas premiadas com ouro de 1856 a 1873 e suas profissões

nome	Pai / ano de morte	Profissão do pai	Mãe / ano de morte
Maria das Dores Castanheira	Antonio Castagnera (1851)	Cantor da companhia espanhola e italiana <i>Jornal do Commercio</i> , 13 de abril de 1843, ed. 101, p. 3	Maria do Rosario Castanheira
Maria Eugenia Pacifica do Amaral	Salvador Jose do Amaral (1878)	Avaliador de fazendas secas, “panos, morins, chitas” do ministério da Justiça <i>Correio Mercantil</i> , 30 de outubro de 1861, ed. 286, p. 2 <i>Almanak Laemmert</i> , 1859, p. 122	Elerina Augusta do Amaral Boa Nova
Amelia de Figueiredo	Joaquim de Figueiredo Coutinho (1867)	Impressor do ministério da guerra <i>Almanak Laemmert</i> , 1852, p. 190; 1862, p. 260	Anna Maria da Silva
Rita Maria da Silveira	Dom Braz Nicolao da Silveira (1886)	Advogado de causas cíveis, crimes e comerciais; inventários <i>Almanak Laemmert</i> , 1860, p. 503	Maria Rosa da Silveira
Francisca Braga	Pedro José Gomes Braga (1863)	Comerciante de instrumentos / violeiro <i>Almanak Laemmert</i> 1848, p. 476; <i>Correio Mercantil</i> , 1849, ed. 92, p. 3	Firmina Violante Almeida Dias Braga
Leonor de Castro	Claudino Joaquim de Castro (c. 1847)	Alfaiate da Casa Imperial <i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 6 de outubro de 1840, ed. 223, p. 4	Geraldina de Jesus Castro (1856)
Maria Izabel Teixeira	Julião Antonio Teixeira (1853)	Guarda livros [?]	Leopoldina Maria de Santanna

		<i>Jornal do Commercio</i> , 29 de março de 1848, ed. 89, suplem. p. 2	
Elvira Rosa Ferreira	João José Alves Ferreira (1858)	Alferes / fiscal da freguesia de Sant'Anna <i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 6 de março de 1858, ed. 62, p. 3	Laurinda Rosa Ferreira
Augusta Garcez Castellões	Antonio Martins da Fonseca Castellões (1891)	Despachante da alfândega da corte <i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 10 de maio de 1867, ed. 115, p. 1	Maria Garcez Nunes
Maria Porcina de Freitas	Elias José Rodrigues de Freitas (c. 1860)	Enfermeiro da fábrica de pólvora <i>Jornal do Commercio</i> , 25 de abril de 1860, ed. 113, p. 1)	Umbelina Augusta de Freitas
Elidia da Silva Galhano	Narciso da Silva Galhano	Negociante /Escritório de Descontos de Letras dos Bancos e da Praça <i>Almanak Laemmert</i> , 1856, p. 590	Delfina Cecilia da Conceição
Candida Justina dos Anjos Assumpção	Manoel José de Assumpção (1863)	Oficial dos feitos da Fazenda / oficial de justiça <i>Almanak Laemmert</i> , 1850, p. 83	Justina Fausta do Nascimento Assumpção
Joanna Maria de Oliveira	Sebastião José de Oliveira (1858)	Carpinteiro/ empregado público <i>Correio Mercantil</i> , 28 de agosto de 1858, ed. 233, p. 2	Laurentina Preciosa de Oliveira
Idalina Mariana Telles	Francisco Esteves Telles (1893)	Sub-diretor da diretoria das rendas públicas do tesouro nacional <i>O Cruzeiro</i> , 2 de maio de 1890, ed. 90, p. 2	Fausta Marianna do Carmo
Glyceria Bibiana de Gouvea	João da Silva Guimarães	[?]	Maria Francisca de Souza
Etelvina Amelia Pereira de Magalhães	Honorio Pinto Pereira de Magalhães	Comerciante (Lojas de roupa feita – Algibebes) <i>Almanak Laemmert</i> , 1850, p. 351	Joaquina Paula de Magalhães
Maria Umbelina Monteiro da Assumpção	Manoel José de Assumpção (1863)	Oficial dos feitos da Fazenda <i>Almanak Laemmert</i> , 1850, p. 83	Justina Fausta do Nascimento Assumpção
Adelaide Candida Ribeiro de Andrade Rangel	Norberto de Andrade Rangel	[?]	Constança Joaquina Ribeiro de Andrade Rangel
Carolina Paula da Conceição	[?]	[?]	[?]
Maria Rosa de Castro	[?]	[?]	[?]

Fonte: BRASIL (FAMILYSEARCH), ALMANAK LAEMMERT, JORNAL DO COMMERCIO, CORREIO MERCANTIL, DIARIO DO RIO DE JANEIRO, O CRUZEIRO

Um dado crucial foi revelado por meio destas informações. Considerando-se o ano do óbito do pai, percebeu-se que muitas eram órfãs anteriormente ao ingresso no Conservatório, ou se tornaram durante o período de estudos. Este foi o caso de Maria das Dores Castanheira, que perdeu seu pai em 1851 (CORREIO MERCANTIL, 24 de janeiro de 1851, ed. 21, p. 1), de Leonor de Castro, cujo pai faleceu anteriormente a 1851 (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 16 de junho de 1851, ed. 8720, p. 4) e a mãe em 1856 (CORREIO MERCANTIL, 20 de novembro de 1856, ed. 319, p. 1). O pai de Joanna Maria de Oliveira morreu em 1858 (CORREIO MERCANTIL, 28 de agosto de 1858, ed. 233, p. 2) e sua mãe Laurentina Preciosa Martins certamente não tinha posses, pois segundo seu registro de matrimônio, ela era filha natural de Thomasia Francisca, e “batizada na Freguesia da Sé por exposta em Casa de Dona Rosa Teixeira” (BRASIL, 30 de janeiro de 1820).

Maria Izabel Teixeira possivelmente ficou órfã do português Julião Teixeira em 1853 (JORNAL DO COMMERCIO, 5 de abril de 1853, ed. 92, p. 1). Ainda que não seja certo que se tratava de seu pai, a divulgação da notícia da perda de sua irmã Jacintha, em 1880, aos 25 anos, por tuberculose, demonstrou que as duas moças viviam apenas com a mãe. Leopoldina Maria agradecia a algumas pessoas e suas famílias, ao vigário da freguesia de Santa Rita, à “caridosa e boa amiga D. Joanna Canto”, aos “distintos professores de música”, assim como aos “nobres e bons vizinhos que se compadeceram de nós” (JORNAL DO COMMERCIO, 15 de abril de 1880, ed. 105, p. 7).

O pai de Maria Porcina de Freitas morreu antes de 1860 (JORNAL DO COMMERCIO, 25 de abril de 1860, ed. 113, p. 1). Foi realizado um espetáculo teatral no dia 7 de maio de 1861, em benefício de sua mãe, Umbelina de Freitas, “uma viúva desvalida”, concedido por De Giovanni (CORREIO MERCANTIL, 7 de maio de 1861, ed. 124, p. 4). Umbelina agradeceu nos jornais, “penhorada dos transcendentales favores, ou melhor, esmolas” das pessoas que “se dignaram protegê-la” e às “suas inocentes filhas” (CORREIO MERCANTIL, 27 de maio de 1861, ed. 144, p. 3).

Após a morte do pai de Elvira Ferreira por antraz, aos 50 anos, em novembro de 1858 (CORREIO MERCANTIL, 26 de novembro de 1858, ed. 320, p. 1), foi realizado um benefício no Teatro de São Pedro de Alcântara, em 23 de fevereiro de 1859, “concedido generosamente pelo Ilm. Sr. Comendador João Caetano do Santos à viúva e filhos do finado João José Alves Ferreira”. Uma das participações foi a de Carlota Milliet, “por especial obséquio”, com “uma das árias de seu repertório” (CORREIO MERCANTIL, 22 de fevereiro de 1859, ed. 53, p. 4).

Em julho de 1863 outro evento foi organizado, no mesmo teatro, desta vez em “benefício da jovem órfã Elvira Rosa Ferreira (**para continuação de sua educação**)”. No benefício, executou-se “uma ária cantada pela beneficiada, **jovem órfã**, conforme a sua idade” (A ATUALIDADE, 18 de julho de 1863, ed. 471, p. 4, grifos meus).

Cândida Justina e Maria Umbelina Assumpção perderam o pai em 1863 (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 23 de outubro de 1863, ed. 290, p. 1). Francisca Braga iria reger a sua composição dedicada à Imperatriz na solenidade aniversária do Conservatório, mas seu pai havia acabado de falecer (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 15 de março de 1863, ed. 73, p. 1). Glyceria Bibiana de Gouvea talvez nem tenha conhecido os pais, pois eles tinham sobrenome diferente do dela, e ela só foi batizada aos 11 anos de idade (BRASIL, 21 de novembro de 1891).

Amelia de Figueiredo perdeu seu pai em 1867, um ano após sua última premiação no Conservatório (JORNAL DO COMMERCIO, 16 de dezembro de 1867, p.1, ed. 349). Mesmo assim, ela não parecia viver em boas condições, pois recebeu um baile em seu benefício, em 7 de dezembro de 1857, quando tinha aproximadamente 9 anos de idade (JORNAL DO COMMERCIO, 7 de dezembro de 1857, ed. 306, p. 3). Ela foi premiada com menção honrosa dias depois no Conservatório.

Como dito, foi possível identificar também os nomes e ocupações dos maridos das ex-alunas, quando estas se casaram. Ter o conhecimento dos seus casamentos se mostrou algo imprescindível, pois na maioria das vezes as publicações nos jornais passavam a ser realizadas com seus sobrenomes de casadas. Em relação às profissões desempenhadas pelos maridos, assim como seus pais, tratavam-se de comerciantes, músicos, militares, mas a maioria era de empregados públicos. Havia um médico, um engenheiro e um carpinteiro:

Quadro 21. Estado civil das alunas do Conservatório, nomes dos maridos e suas profissões

Nome	Estado civil/nome do marido	ocupação
Maria das Dores	Casada em 1872 com João Antonio Ferreira Guimarães Brasil (<i>Familysearch</i>), 12 de dezembro de 1872	Comerciante Brasil (<i>Familysearch</i>), 21 de junho de 1910
Maria Eugenia	Casada em 1871 com Benjamim Franklin Arruda Câmara <i>O Apostolo</i> , 3 de dezembro de 1871, ed. 49, p. 391	Empregado público, funcionário dos correios <i>Almanak Laemmert</i> , 1877 p. 404 <i>A Reforma</i> , 11 de junho de 1878, ed. 132, p. 4

Amelia de Figueiredo	Casada em 1870 com Francisco João da Costa Lima <i>O Apostolo</i> , 21 de agosto de 1870, ed. 35, p. 280	Cantor e diretor de festividades religiosas <i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 15 de agosto de 1871, ed. 225, p. 4 Cantor da Capela Imperial <i>Almanak Laemmert</i> , 1876, p. 123
Rita Maria da Silveira	[Solteira]	
Francisca Braga	Casada em 1865 com Carlos Augusto Alves de Oliveira <i>Correio Mercantil</i> , 17 de abril de 1865, ed.105, p. 2	Empregado público <i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 1877, ed. 26, p. 3 Funcionário dos telégrafos <i>Almanak Laemmert</i> , 1876, p.409
Leonor de Castro	Casada em 1864 com Fortunato José Fazenda <i>Jornal do Commercio</i> , 17 de março de 1864, ed. 76, p. 2 / Casada com Pedro Luiz da Cunha Filho em data ignorada <i>Jornal do Commercio</i> , 7 de agosto de 1896, ed. 220, p. 8	Militar, 2º tenente do corpo de artífices da corte <i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 24 de novembro de 1864, ed. 323, p. 1 Cantor e diretor de festividades religiosas <i>Jornal do Brasil</i> , 7 de março de 1912, ed. 67, p. 8
Maria Izabel Teixeira	Solteira	
Elvira Rosa Ferreira	Casada em 1869 com Joaquim Francisco da Silva Couto <i>O Apóstolo</i> , 4 de abril de 1869, ed. 14, p. 111	Guarda Livros de uma companhia marítima <i>Jornal do Commercio</i> , 1891, 28 de julho de 1891, ed. 208, p. 6
Augusta Garcez Castellões	Casada em 1875 com Antonio Sergio Fernandes da Costa Brasil (<i>Familysearch</i>), 19 de maio de 1875	1º escriturário do Tesouro Nacional <i>Novidades</i> , 8 de fevereiro de 1887, ed. 15, p. 2
Maria Porcina de Freitas	[Solteira]	
Elidia da Silva Galhano	Casada em 1874 com Manoel Augusto Barbosa da Veiga Brasil (<i>Familysearch</i>), 1 de agosto de 1874	Médico <i>Almanak Laemmert</i> , 1877, p. 697
Candida Justina dos Anjos Assumpção	Casada em 1874 com Manoel José da Soledade <i>O Apóstolo</i> 1874, ed. 8, p. 3	
Joanna Maria de Oliveira	Casada em 1877 com Carlos Orsat Mendes Brasil (<i>Familysearch</i>), 24 de março de 1877	Inspetor de quartirão <i>Almanak Laemmert</i> , 1882, p. 1349
Idalina Mariana Telles	[Solteira]	
Glyceria Bibiana de Gouvea	Casada em 1891 com João Victor José Gevenois Brasil (<i>FamilySearch</i>), 21 de novembro de 1891	Engenheiro <i>Brasil (FamilySearch)</i> , 21 de novembro de 1891
Etelvina Amelia Pereira de Magalhães	Casada em 1874 com José Julio Pereira de Moraes, 1º visconde de Moraes	

	Brasil (<i>FamilySearch</i>), 4 de julho de 1874	
Maria Umbelina Monteiro da Assumpção	Casada em 1881 com Francisco Martins Chaves Brasil (<i>Familysearch</i>), 5 de julho de 1881 <i>Gazeta da tarde</i> , 12 de janeiro de 1881, ed. 10, p. 2 Casada com Domingos Machado da Silva em data ignorada Brasil (<i>Familysearch</i>), 20 de maio de 1927	Amanuense do Ministério da Guerra <i>Almanak Laemmert</i> , 1868, p. 268 / Músico. Diretor de festas religiosas <i>Diario de Noticias</i> , 10 de dezembro de 1886, ed. 550, p. 1
Adelaide Candida Ribeiro de Andrade Rangel	[solteira]	
Carolina Paula da Conceição	Casada em 1875 com João Pereira Guimarães <i>Jornal do Commercio</i> , 28 de junho de 1875, ed. 178, p. 1	Carpinteiro <i>A Reforma</i> , 12 de junho de 1878, ed. 133, p. 4
Maria Rosa de Castro	[?]	[?]

Fonte: BRASIL (FAMILYSEARCH), JORNAL DO COMMERCIO, DIARIO DO RIO DE JANEIRO, A REFORMA, ALMANAK LAEMMERT, GAZETA DA TARDE, O APOSTOLO, NOVIDADES, JORNAL DO BRASIL, DIARIO DE NOTICIAS

Voltando à formação desenvolvida no Conservatório, as alunas eram premiadas por seu desempenho nas aulas, mas por suas demonstrações práticas nas cerimônias comemorativas realizadas na instituição. A participação anual destas alunas pode ser vista no próximo quadro. Em alguns anos não foram mencionados executantes das obras, e por isso eles não estão inseridos. Dentre as premiadas com ouro, não constam nas solenidades entre 1856 e 1873 as alunas Leonor de Castro, Maria Isabel Teixeira, Maria Umbelina Assumpção, Glyceria Bibiana de Gouvea, Adelaide Rangel, Carolina Paula da Conceição e Maria Rosa de Castro. Dentre estas, Maria Umbelina teria seu nome registrado anos depois, na solenidade de 1877 (JORNAL DO COMMERCIO, 25 de dezembro de 1877, ed. 357, p. 1). A ausência destas alunas não significa necessariamente que deixaram de participar destes concertos, pois como dito, os nomes não foram divulgados em todos os anos. Além disso, elas poderiam ter integrado as peças corais, que costumavam envolver todos os alunos e alunas.

Quadro 22. Participação das alunas premiadas com ouro nas solenidades comemorativas de aniversário da reorganização do Conservatório e nas premiações de alunos e alunas

Data	Nomes	referência
Festas Aniversárias da reorganização		
1856	Maria das Dores	<i>Correio Mercantil</i> , 16 de março de 1856, ed. 75, p. 1

1858	Maria das Dores, Maria Eugenia, Amelia de Figueiredo	<i>Correio Mercantil</i> , 16 de março de 1858, p. 1, ed. 72
1859	Maria das Dores, Francisca Braga, Maria Eugenia, Rita da Silveira, Amelia de Figueiredo	<i>Jornal do Commercio</i> , 16 de março de 1859, ed. 75, p. 1
1861	Rita da Silveira, Maria Eugenia	<i>Correio Mercantil</i> , 8 de julho de 1861, ed. 185, p. 2
1863	Francisca Braga (compositora)	<i>Correio Mercantil</i> , 16 de março de 1863, ed. 74, p. 1
1864	Maria Eugenia (compositora)	<i>Jornal do Commercio</i> , 6 de maio de 1864, ed. 126, p. 1
1866	Amelia de Figueiredo, Augusta Garcez Castellões, Joanna de Oliveira, Elvira Ferreira, Maria Porcina de Freitas	<i>Correio Mercantil</i> , 14 de julho de 1866, ed. 193, p. 2
Concerto no dia das premiações		
1866	Augusta Castellões, Joanna de Oliveira, Elvira Ferreira, Maria Porcina de Freitas	<i>Correio Mercantil</i> , 18 de dezembro de 1866, ed. 349, p. 1
1867	Augusta Castellões, Joanna de Oliveira, Elvira Ferreira, Maria Porcina de Freitas	Academia de Belas Artes, Ata da Sessão pública de 23 de dezembro de 1867, Notação 6163
1868	Candida Assumpção, Augusta Castellões, Elvira Ferreira, Joanna de Oliveira, Maria Porcina de Freitas	<i>Correio Mercantil</i> , 20 de setembro de 1868, ed. 259, p. 2
1869	Etelvina de Magalhães, Idalina Marianna do Carmo, Elvira Ferreira	<i>Jornal do Commercio</i> , 6 de fevereiro de 1869, ed. 37, p. 1
1870	Elidia Galhano, Idalina Mariana do Carmo	<i>Jornal da Tarde</i> , 27 de setembro de 1870, ed. 280, p. 1
1872	Ex-aluna Maria das Dores (convidada)	<i>Jornal do Commercio</i> , 9 de janeiro de 1872, ed. 9, p. 3
1873	Etelvina Amelia Pereira de Magalhães	<i>A Nação</i> , 2 de janeiro de 1873, ed. 1, p. 1

Fonte: CORREIO MERCANTIL, JORNAL DO COMMERCIO, A NAÇÃO, ACADEMIA DE BELAS ARTES, Notação 6163.

5.2 Participação como alunas e ex-alunas em festividades religiosas

Conforme analisado nos capítulos anteriores, o Conservatório de Música foi uma instituição de ensino musical de cunho predominantemente profissionalizante, criada por uma associação mutualista cujos membros eram músicos. O estabelecimento contou fundamentalmente com auxílios diversos providos pelo Estado para o seu desenvolvimento, tais como a autorização para extração de loterias, autorização e liberação de recursos para alocação das aulas e posterior construção de um prédio próprio, para a compra de mobília, de instrumentos e materiais de usos diversos, para pagamento de novos professores. As

subvenções do Estado foram regularizadas no período de 1855 a 1864, quando foram extraídas a maioria das loterias previstas, mas antes e depois desses anos a instituição viveu em condições financeiras precárias, só tendo recebido maiores aportes em seus últimos anos de existência, não sem apelos realizados constantemente pelos diretores ao Ministério do Império.

Uma outra força educacional que se mostrou intimamente ligada ao Conservatório foi a Igreja (PASCHE, 2014), principalmente por meio da Capela Imperial e das irmandades leigas. Era na Capela Imperial que os alunos tinham a oportunidade para desenvolver suas habilidades, e posteriormente, garantirem postos de trabalho. Algumas igrejas também dependiam de organistas para acompanharem as missas regulares, mas eram para as festividades⁵ anuais em homenagem aos oragos e santos de devoção promovidas pelas irmandades, confrarias e ordens terceiras das diversas igrejas do Rio de Janeiro e mesmo fora da cidade que os(as) alunos(as) e ex-alunos(as) do Conservatório foram mais requisitados. Ao adquirirem maior experiência, eles passavam a ser convocados como compositores para elaborar as obras a serem executadas; como diretores, organizavam todo o repertório, arregimentando e regendo os demais músicos nos ensaios e no dia da festa, e posteriormente distribuindo a remuneração. Como profissionais e ainda enquanto alunos, eles atuavam como cantores e instrumentistas, tanto realizando os solos quanto integrando os coros e orquestras.

Assim como na Capela Imperial se dava parte da formação musical prática dos alunos, muitas vezes levando a uma posterior efetivação e incorporação no quadro permanente, as discípulas de Francisco Manoel também tiveram a oportunidade de se desenvolver vocalmente no meio sacro, ao longo e paralelamente ao aprendizado no Conservatório. Elas não eram admitidas na Capela Imperial, salvo exceções que serão comentadas adiante, mas tiveram uma intensa presença nas festividades religiosas, assim como os homens, fazendo destas um local de visibilidade de seu desempenho e qualidade artística, bem como uma das formas de manter sua subsistência.

⁵ As festas, desde as realizadas pelas confrarias medievais europeias, seriam organizadas no Brasil “em homenagem aos santos padroeiros, ou outros de devoção”, representando “o momento máximo da vida dessas associações” (CRUVINEL, 2018, p. 139). Segundo Martha Abreu, o dia da festa “era o momento solene da distribuição dos benefícios e da caridade” (ABREU, 1996a, p. 11). Anderson Oliveira observa a teatralização das festas, como garantia de uma “eficácia maior junto aos santos”. Este caráter teatral gerava um “clima de competição entre as irmandades. A competição, propriamente dita, tinha início com a ornamentação dos templos e atingia o clímax na realização da melhor festa” (OLIVEIRA, 1995, p. 63).

As condutas cristãs aprendidas também eram mediadoras de suas práticas sociais e da formação de identidades, uma vez que praticamente todas as relações eram estabelecidas sob estes princípios. Isto se evidenciaria na adesão das alunas a diferentes irmandades, incluindo a de Santa Cecília, que representava a protetora dos músicos, como será discutido nesta seção. A convivência nas festividades e ensaios, assim como possivelmente ocorria nas solenidades realizadas no Conservatório, promovia experiências coletivas, marcos memoriais, estabelecendo e reforçando relações de amizade e laços de solidariedade, tanto entre mulheres, quanto das mulheres com os homens, influenciando inclusive as relações pessoais e de parentesco entre eles.

A igreja representava um espaço de visibilidade da atuação feminina na música, e em diversas ocasiões meninas de classes desfavorecidas eram exaltadas como artistas notáveis e experientes, contribuindo para sua dignidade e status social. Finalmente, apesar da igreja colocar limites restritivos a estas mulheres, reforçando posições diferenciadas ligadas ao gênero, era este mesmo espaço que “protegia” moralmente suas atuações profissionais, pois elas estavam ofertando espiritualmente seus dons, o que era bem visto socialmente, e ao mesmo tempo sustentavam a si e a suas famílias. Cientes das limitações sociais impostas, como nos fala Giddens (2018), essas mulheres sabiam como exercer poder, assim como, segundo Certeau (1998), subvertiam as restrições, traçando um caminho profissional possível dentro da sociedade em que estavam inseridas.

5.2.1 A suposta decadência da música sacra e a reforma proposta por Manoel de Araujo Porto Alegre

A intensa atividade desenvolvida por mulheres músicas nas igrejas, fossem elas formadas ou não no Conservatório de Música, tem passado por um duplo silenciamento ao longo dos anos. Um deles é o relacionado ao gênero, pois as atuações femininas na música, de forma geral, não foram consideradas dignas de serem registradas. Este apagamento foi o que primeiro me incomodou e me motivou à elaboração desta tese. Com minha narrativa, busco somar esforços a tantas outras que têm sido elaboradas para trazer uma história diferente, que evidencia as mulheres enquanto sujeitos sociais ativos e atuantes, em relação dinâmica e mutuamente influenciada com o ambiente em que viviam e com os indivíduos com quem

conviviam. O outro silêncio diz respeito à escassez de investigações sobre a prática musical e o repertório sacro do século XIX, contexto em que estas mulheres também estavam inseridas.

Apesar do repertório⁶ religioso composto nos séculos XVIII e XIX ser considerado por alguns estudiosos como de “grande exuberância” e em “infinita quantidade, demonstrando a enorme criatividade dos compositores brasileiros na produção da música para o culto católico e em sua intensa transmissão” (FIGUEIREDO, 2014, p. 9) e o contexto de sua execução represente “uma área de pesquisa rica e promissora” (VERMES, 2000, s.n.), ainda se faz necessário o surgimento de muitas iniciativas por parte dos musicólogos e historiadores da Educação Musical para o seu estudo. As pesquisas a serem desenvolvidas não deveriam tematizar somente as obras, mas inclusive o trabalho desempenhado pelos músicos profissionais nos coros e orquestras das igrejas do Rio de Janeiro oitocentista, que faziam desta atuação, em diversos casos, uma de suas principais fontes de renda (CRUVINEL, 2018, p. 183). Para analisá-la, e perceber a sua importância, sobretudo para as mulheres músicas, é preciso retirar camadas e camadas de ideias pré-concebidas que foram depositadas ao longo das décadas até os dias atuais.

Muito do imobilismo que se instaurou sobre a investigação da atividade musical nas igrejas e do seu repertório diz respeito a um posicionamento de rejeição por parte dos musicólogos, relacionado a uma suposta “decadência da música sacra”, ocorrido a partir das primeiras décadas do século XX. Isto se deveu parcialmente ao documento elaborado pelo papa Pio X, o *Motu Proprio de Música Sacra* de 1903, que estabeleceu uma série de diretrizes para a música a ser utilizada liturgicamente, mudando radicalmente as práticas nas igrejas. A instauração de um novo paradigma acabou gerando anacronicamente uma depreciação ao que era feito no passado (VERMES, 2000, s.n.). Esta rejeição, segundo Marcelo Hazan, é “um dos tropos mais persistentes da historiografia musical brasileira”, sustentando “uma rígida hierarquia de nomes, gêneros, períodos, estilos e influências” (HAZAN, 2006, p. 69).

Para além mudanças na música empregada na liturgia católica, a reação destes teóricos representava uma adesão a ideologias de superioridade da tradição austro-germânica⁷ (HAZAN, 2006, p. 71) e a uma consagração da obra do padre José Mauricio Nunes Garcia

⁶ De acordo com Carlos Alberto Figueiredo, muito deste repertório sacro dos séculos XVIII e XIX perdeu “sua funcionalidade original”, e o que ainda é executado atualmente integra a música de concerto. A sua função litúrgica tem sido mantida apenas em algumas cidades brasileiras, situadas principalmente em Minas Gerais (FIGUEIREDO, 2014, p. 9).

⁷ Para compreender a vinculação da tradição austro-germânica à produção do padre José Mauricio Nunes Garcia, ver HAZAN (2006).

como referencial e “sinônimo de música colonial brasileira”, dotada de elementos de brasilidade que formariam uma “identidade musical da nação”. Esta música seria uma das inspirações para composições da época que visavam singularizar a produção brasileira em relação a de outros países (HAZAN, 2006, p. 73). A fim de defender suas próprias convicções e projetos musicais, estes estudiosos passaram a considerar a produção sacra oitocentista de pouco valor, por estar impregnada de elementos operísticos italianos, considerados inadequados (VERMES, 2000, s.n.).

Em relação a este julgamento de que a música sacra seria degradada com a introdução de elementos musicais operísticos relacionados à música profana, concordo com Marcelo Hazan quando ele defende que “não há nenhuma ligação intrínseca entre o sentido sagrado e o modo como são organizados os sons”, e esta associação não é “natural e inevitável” (HAZAN, 2006, p. 69 e 70). A conclusão de que algumas sonoridades teriam maior religiosidade que outras é uma associação arbitrária, “socialmente mediada e culturalmente específica aos membros das comunidades que aprenderam a interpretá-la [...] da forma prescrita” (HAZAN, 2006, p. 70).

Estas ideias, na verdade, começaram a ser desenvolvidas alguns anos antes, no final do século XIX. O crítico Rodrigues Barbosa tentou iniciar uma campanha de reforma da música sacra em 1895, propondo a criação de uma sociedade a fim de afastar “os compositores sinfonistas e profanos”. Barbosa teve a adesão do abade do Mosteiro de São Bento, do visconde de Taunay, de Alfredo Bevilacqua, de Francisco Vale e de Alberto Nepomuceno. Nepomuceno foi o primeiro a responder a Rodrigues Barbosa (PEREIRA, 2007, p. 129), escrevendo cartas que foram publicadas pelo crítico. Em uma delas citou “*Regulamento para a música sacra*, aprovado pelo papa Leão XIII”, de 1894, que preconizava que a música para o culto não poderia distrair o crente.

Em 1898, o arcebispo do Rio de Janeiro nomeou uma comissão integrada por Nepomuceno, Taunay, Delgado de Carvalho e Henrique Alves de Mesquita, que aprovou um regulamento para a música sacra, a partir de um projeto de Nepomuceno, mas o documento não foi sancionado (PEREIRA, 2007, p. 130). Como parte do movimento, no mesmo período, a inauguração da igreja da Candelária foi um dos motivos que levou a uma restauração e revisão da obra do padre José Mauricio. Este grupo de músicos se empenhava em “reviver as tradições históricas através do resgate da obra do padre compositor” (PEREIRA, 2007, p. 131). A obra de José Mauricio passaria a ser o “o modelo de música sacra ‘adequada’” e o “pilar da ancestralidade musical nacional” (VERMES, 2000, s.n.). Leopoldo Miguez, que também tinha

suas críticas à forma como a música para a igreja estava sendo composta e realizada, deu sua contribuição auxiliando no processo de aquisição de 112 manuscritos do Padre José Mauricio Nunes Garcia, pertencentes à Coleção Gabriela Alves de Sousa, para a biblioteca do Instituto Nacional de Música (PEREIRA, 2007, p. 128-131).

Retrocedendo ainda mais, a ideia de uma decadência da música sacra representada pela entrada da música ligada à ópera italiana no templo já existia em meados do século XIX. As denúncias que se faziam naquele período refletiam de forma mais ampla uma reação da Igreja Católica à secularização dos costumes. A influência do catolicismo diminuía na medida em que surgiam alternativas à visão de mundo por ela imposta. Entre as sagradas, estavam o protestantismo e o espiritismo, e entre as profanas, o liberalismo, o positivismo e o racionalismo. Ainda que fosse a religião oficial, estas outras correntes de pensamento ameaçavam o monopólio da igreja na interpretação da realidade. Esta perda de controle era traduzida metaforicamente pela presença da ópera nas cerimônias religiosas (HAZAN, 2006, p. 70). Sendo assim, o estabelecimento de uma “barreira musical” estaria a serviço da manutenção do “prestígio e a autoridade da igreja”, tornando a música um “terreno simbólico de disputas”, envolvendo inclusive embates entre as autoridades eclesiásticas e as lideranças leigas (HAZAN, 2006, p. 71).

O estilo musical sacro de caráter operístico era uma consequência do processo de italianização pelo qual a música do século XIX passou, que já vinha ocorrendo em Portugal desde o reinado de D. João V, se intensificando com D. José, sendo em grande parte trazido para o Brasil com a chegada da corte (CARDOSO, 2005, p. 39 e 40; CRUVINEL, 2018, p. 91). O compositor napolitano David Perez, durante o reinado de D. José, teria sido um dos primeiros a alterar o repertório sacro, introduzindo elementos das óperas, pois “quem frequentava a igreja queria ouvir o mesmo tipo de música que ouvia no teatro” (CARDOSO, 2005, p. 42). No período de D. João, a partir de 1799, a música litúrgica mudou ainda mais, inclusive com a chegada em 1800 de Marcos Portugal de seus estudos na Itália, sendo nomeado mestre da Capela Real e diretor do Teatro São Carlos (CARDOSO, 2005, p. 43). A música produzida pela igreja vinha se tornando alvo de disputas entre os mais moralistas e o público em geral, sendo tolerada pelas autoridades eclesiásticas que viam a frequência de suas igrejas aumentar em decorrência do uso deste repertório (CARDOSO, 2005, p. 44).

Com a chegada da corte em 1808 e de músicos portugueses e italianos, a produção composicional litúrgica feita até então no Brasil, principalmente por padre José Mauricio, iria se modificar e adquirir feições estilísticas mais apropriadas ao gosto da época, o que seria

continuado pelos compositores a partir daí (ANDRADE, 1967, v. I, p. 24). Os principais músicos que inicialmente modificaram o repertório sacro foram Marcos Portugal, chegado ao Brasil em 1811, tendo se tornado mestre de capela e Pedro Teixeira de Seixas, considerado pelos frequentadores da igreja como um compositor moderno e inovador (ANDRADE, 1967, v. I, p. 220).

Na década de 1840, uma corrente mais moralista de autores passaria a defender na imprensa o uso exclusivo do canto gregoriano ou de músicas inspiradas nesse modelo nas cerimônias religiosas (JORNAL DO COMMERCIO, 11 de fevereiro de 1840, ed. 39, p. 2). Manoel de Araujo Porto Alegre foi um dos intelectuais que passou a demonstrar ferrenhamente uma necessidade de reforma na música das igrejas. Em seu conhecido texto para o periódico *Iris*, intitulado *A música sagrada*, o intelectual consideraria as obras de Padre José Mauricio e Padre Rosa⁸ como os pilares da música religiosa colonial, com a diferença que este último não teria sido “chefe de escola”, deixando como legado “uma família de compositores e executores”, tal qual o primeiro. Porto Alegre denunciava que os compositores de música religiosa procuravam agradar às irmandades, que “tudo profanaram, tudo deslocaram, e converteram os templos em teatros, e as solenidades em óperas latinas, cujo tablado era o coro, e a plateia o corpo da igreja!” (PORTO ALEGRE, 1848, p. 47).

Porto Alegre denunciava que até os discípulos de Padre José Mauricio teriam sido seduzidos pela moda, com exceção de Francisco da Luz Pinto. Ele também delegava a Fortunato Mazziotti, e sobretudo a Francisco Manoel da Silva, “homem de um mérito incontestável como compositor e contrapontista”, a missão de reformar a música sacra. O intelectual acreditava que pertencia a Francisco Manoel “a obra da reação, a educação do século, a encarnação ao verdadeiro estilo sagrado nos templos, e a separação, tão necessária, do mundo dos salmos do mundo do teatro” (PORTO ALEGRE, 1848, p. 48).

Anos mais tarde, durante uma reunião realizada com os professores da Academia de Belas Artes e do Conservatório de Música, que a esta altura já era uma de suas seções, Manoel de Araujo Porto Alegre, como diretor da Academia, propunha que se colocasse em discussão “os meios de que pode ou deve a Academia das Belas Artes servir-se para combater o abuso sempre crescente de se executarem músicas inteiramente profanas nos atos de nossa Santa

⁸ O frei Manoel da Silva Rosa, “organista afamado”, era mineiro de Itabirito, e faleceu no Rio de Janeiro em 1793. Segundo Mattos, ele era compositor, e existia uma *Paixão* de sua autoria cantada até meados do século XIX na Capela Imperial (TAUNAY apud MATTOS, 1996, p. 211).

Religião”. Porto Alegre trazia a ideia de se redigir um documento ao imperador para que se tomasse alguma medida a fim de colocar “a música que se executa nas Igrejas em harmonia com a severidade do culto”. Após prolongada discussão, tendo a participação de Francisco Manoel da Silva e Dionisio Vega representando o Conservatório, a proposta foi aprovada (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 24 de abril de 1856, notação 6163).

Para além das mudanças composicionais reclamadas por Araujo Porto Alegre e outros, com o auge da “mania de ópera” na década de 1840 e da revitalização das companhias líricas, as irmandades, movidas pelo desejo de ampliar a audiência de suas cerimônias e festas, passou a trazer cantores e principalmente, as aclamadas cantoras para os templos (ANDRADE, 1967, v. I, p. 222). Na festividade de Santa Cecília, por exemplo, percebe-se a presença de cantores da companhia lírica italiana:

A mesa da Irmandade da Virgem Mártir Santa Cecília, protetora da corporação musical, pretende solenizar a mesma santa virgem, na igreja de N. S. do Parto, no dia 22 do corrente mês havendo missa cantada [...]. A música dos solos da missa é nova, bem como a de todo o *Te Deum*, fazendo parte da grande orquestra os irmãos cantores da companhia italiana. [...] (JORNAL DO COMMERCIO, 20 de novembro de 1845, ed. 316, p. 2).

Até a famosa Augusta Candiani participou das festividades. Ela teria cantado na festa do Senhor Bom Jesus do Cálix, na capela de Nossa Senhora da Lampadosa, em 25 de julho de 1848, e seria inclusive “irmã protetora da irmandade” (JORNAL DO COMMERCIO, 25 de julho de 1848, ed. 205, p. 2). Candiani foi mencionada pelo viajante Tomas Ewbank, como uma das cantoras na festividade do Divino Espírito Santo de Santa Anna (EWBANK, 1856, p. 348). Tratava-se da posse do Imperador do Divino Espírito Santo, ocorrida no dia 7 de junho de 1846, com *Te Deum* e música, em que a “Sra. Candiani e outros artistas” cantaram “por obséquio à irmandade” (JORNAL DO COMMERCIO, 7 de junho de 1846, ed. 156, p. 4).

O costume da participação de cantoras líricas nas cerimônias gerava desagrado dos mais conservadores porque o local onde elas se dispunham para cantar acabavam atraindo mais os fiéis do que o próprio altar. Eles chegavam ao cúmulo de aclamar as artistas em voz alta: “Os *diletanti*, reconhecendo as suas prediletas, fizeram de conta que estavam no teatro. E deixaram ouvir os seus *bravos* animadores” (JORNAL DO COMMERCIO, 1855 apud HAZAN, 1999; ANDRADE, 1967, v. I, p. 222). Um texto no periódico *O Apostolo*, de novembro de 1866, voltaria a mencionar o “bárbaro costume de se fazerem aplaudir as cantoras, como o mais esplêndido ornato de uma festividade religiosa!” (O APOSTOLO, 18 de novembro de 1866,

ed. 46, p. 2). Ao mesmo tempo em que o autor considerava as mulheres como o “sexo devoto”, que teriam uma “natural candura”, e no papel de “mãe, de irmã, de esposa” representariam a misericórdia divina junto ao homem” (O APOSTOLO, 18 de novembro de 1866, ed. 46, p. 2), ele compararia esta visão de pureza feminina à voz sedutora e corruptível das cantoras:

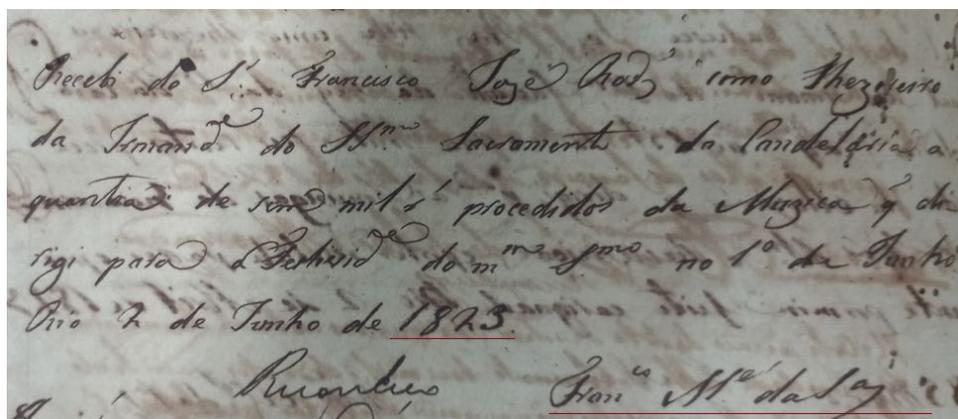
O que se deverá dizer das mulheres que em certas igrejas celebram com canto inteiramente teatral os louvores divinos, para os quais tumultu[osa]mente afluem os homens impelidos não por motivo do culto e da devoção, mas sim para ouvirem a suavidade e as artificiosas modulações das vozes, pondo o seu único prazer na voluptuosidade dos ouvidos, aplaudindo não raras vezes como se estivessem nos teatros ou nos salões? Se isto não é profanação dos louvores divinos e do lugar sagrado; então o que é que se há de chamar profanação? (TEOL. CRIST. apud O APOSTOLO, 18 de novembro de 1866, ed. 46, p. 2)

Percebe-se assim que, juntamente aos elementos composicionais operísticos contidos no repertório sacro do período, a profanação da música estava também relacionada a uma questão de gênero, onde se associava à mulher uma capacidade de seduzir e degenerar a moral masculina por meio dos feitiços de seu canto. Marcelo Hazan explica que a música religiosa “autêntica” se assemelharia à “imagem do Cristianismo”, construída “a partir de símbolos e mitos patriarcais”, como por exemplo a derivação de Eva da costela de Adão, Jesus ter vindo ao mundo como um homem, Maria ser a mãe, e a figura paterna ser a divindade (HAZAN, 2006, p. 74). A estes exemplos de Hazan, acrescento a contraposição religiosa entre ideias de feminino moralmente opostas, representadas pela Eva pecadora e a virgindade e pureza de Maria.

Ao que parece, Francisco Manoel da Silva compreendeu a responsabilidade que Manoel de Araujo Porto Alegre depositava em suas mãos, e como diretor musical de festividades há décadas⁹, estava sensível às disputas que se davam entre os fiéis mais conservadores, que tinham influência no meio intelectual e na imprensa, e os dirigentes das irmandades, que prezavam pelo sucesso de suas festividades. O diretor do Conservatório, com a orientação da prática musical de suas alunas para a atuação nas igrejas procurou aliar sua experiência no meio com uma proposta de reforma da música sacra, se servindo de cantoras que não tinham conexão com o cenário operístico.

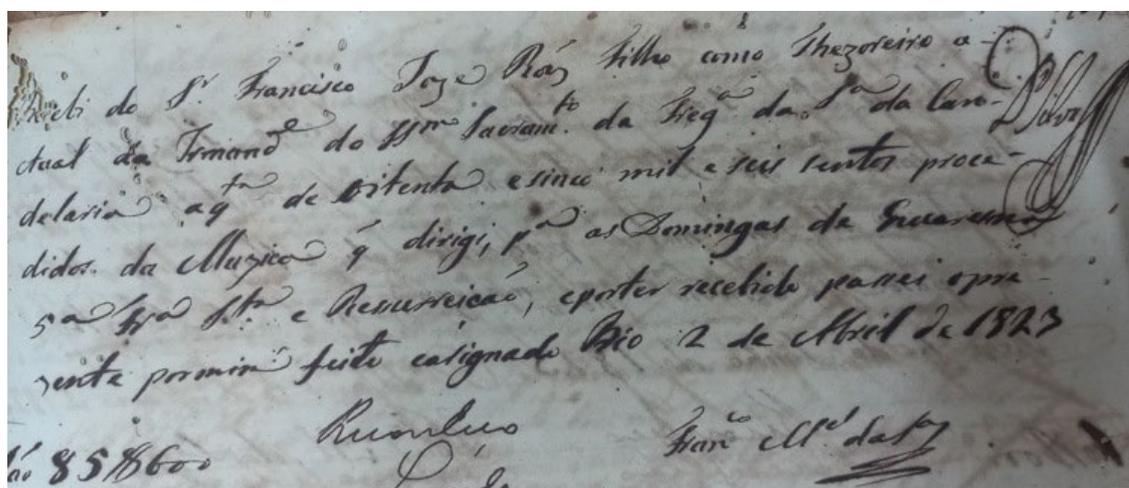
⁹ Localizei no acervo da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora da Candelária registros de pagamentos a Francisco Manoel da Silva em 1823, 1225, 1827 e 1829. Neste período, o padre José Mauricio Nunes Garcia ainda era vivo.

Figura 51 e 52. Registros de pagamento a Francisco Manoel da Silva por festas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora da Candelária nos anos de 1823 e 1827



Recebi de S. Francisco Joze Rodrigues como thezoueiro da Irmandade do S. Sacramento da Candelária a quantia de seis mil e seiscentos e setenta e cinco reais e quarenta e cinco centavos procedidos da Musica q' dirigiu para a Festa do S. Sacramento no 1º de Junho de Junho de 1823.

Ruiz de Albuquerque Francisco Manoel da Silva



Recebi de S. Francisco Joze Rodrigues como thezoueiro a quantia de trezentos e sessenta e cinco mil e seiscentos e setenta e cinco centavos procedidos da Musica q' dirigiu para as Domingas da Encarnação e do S. Sacramento e Resurreição, e por receber por seu direito a quantia de trezentos e sessenta e cinco mil e seiscentos e setenta e cinco centavos foy assignado pelo 12 de Abril de 1827.

no 85860 Ruiz de Albuquerque Francisco Manoel da Silva

Fonte: IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DE NOSSA SENHORA DA CANDELÁRIA. Livro de pagamentos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora da Candelária

Esta tentativa de Francisco Manoel da Silva de arregimentar pessoas que desempenhassem “com propriedade música de caráter religioso” não havia iniciado com as aulas para o sexo feminino do Conservatório. De acordo com Ayres de Andrade, a experiência já teria sido bem sucedida com as alunas que teve na Sociedade Filarmônica (ANDRADE, 1967, v. I, p. 221). No período entre o fechamento daquela associação e a abertura das aulas femininas, Francisco Manoel procurou incorporar os cantores advindos do teatro ao seu projeto, “fazendo-os cantar, quando a isso se prestavam, um repertório mais digno, mais compatível com o ato religioso do que aquele que se ouvia habitualmente nas igrejas”. Segundo Andrade, o músico teria logrado bons resultados em alguns momentos, tendo conseguido executar o *Stabat Mater* de Pergolesi na Capela Imperial, além de missas de Marco Santucci, Biaggi, Giuseppe Bertini, Mercadante, e em 1862 o Ofício de Ramos do Padre Rosa (ANDRADE, 1967, v. I, p. 222).

5.2.2 As primeiras participações das alunas do Conservatório em cerimônias e festividades religiosas e a Devoção da Piedade

A continuidade do projeto se daria, portanto, com a formação de suas discípulas para o exercício do canto sacro. As aulas da disciplina para o sexo feminino do Conservatório de Música haviam começado em novembro de 1853, e já em 27 de março de 1854 estas meninas¹⁰ passaram a atuar sob a direção de seu mestre. Elas cantaram nas exéquias do conselheiro José Clemente Pereira¹¹, provedor da irmandade da Santa Casa de Misericórdia, realizado na igreja de mesmo nome (JORNAL DO COMMERCIO, 25 de março de 1854, ed. 84, p. 2). A orquestra da cerimônia foi dirigida por Francisco Manoel da Silva, e o solo foi desempenhado “perfeitamente” por “uma menina de nove anos, aluna do nosso conservatório” (CORREIO MERCANTIL, 28 de março de 1854, ed. 86, p. 1). É bastante provável que a menina a quem o articulista se referia fosse Maria das Dores, que na verdade completaria onze anos em abril.

A segunda participação naquele ano se daria dias depois da primeira, na procissão do Enterro do Senhor, na Sexta-Feira Santa, organizada pela Ordem Terceira dos Mínimos da Igreja de S. Francisco de Paula. O anjo cantor seria “acompanhado de um coro de virgens tiradas das alunas de nosso conservatório” (CORREIO MERCANTIL, 7 de abril de 1854, ed. 96, p. 1). Seria neste ano a primeira vez que o evento teria a assistência da família imperial, no largo do Paço (JORNAL DO COMMERCIO, 13 de abril, ed. 102, p. 1). Sobre o desempenho das alunas, comentou-se que “o anjo cantante era acompanhado por um coro de outros anjos que estavam bem ensaiados” (JORNAL DO COMMERCIO, 16 de abril de 1854, ed. 105, p. 1). Os dois eventos deram muita visibilidade ao trabalho de Francisco Manoel da Silva, pois no primeiro caso tratava-se das exéquias de uma personalidade ilustre no país, e o segundo contou com a assistência da família imperial.

¹⁰ A participação das discípulas do Conservatório em festividades religiosas foi comentada por Marcelo Hazan em trabalho publicado em 2014, tematizando as relações entre Francisco Manoel da Silva e a Ordem Terceira do Carmo. Ele dizia que as igrejas acolheram as alunas de Francisco Manoel, para além de cantoras líricas e amadoras, e que a imprensa teria recebido de forma favorável esta atuação (HAZAN, 2014, p. 10).

¹¹ José Clemente Pereira trabalhou em favor dos órfãos da casa dos expostos, organizou o hospital da Santa Casa, participou da fundação do Hospício de Pedro II, e “aumentou prodigiosamente as rendas da Santa Casa” (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 13 de março de 1854, ed. 72, p. 2). Pereira teve vários cargos políticos, como de senador e conselheiro de estado de D. Pedro II, tendo anteriormente participado dos acontecimentos envolvendo o dia do “Fico”, em 9 de janeiro de 1822 (O GRITO NACIONAL, 24 de março de 1854, ed. 656, p. 1).

No ano seguinte, a atividade vocal sacra das alunas do Conservatório se relacionaria à Devoção da Piedade, uma organização feminina que surgiu na Igreja da Santa Cruz dos Militares, durante a epidemia de cólera-morbo que assolou o país em 1855. Além dos problemas ocasionados pela insalubridade da cidade, aumentada pela urbanização¹² ocorrida na segunda metade do século XIX, as epidemias também eram frequentes. Em 1850, por exemplo, a epidemia de febre amarela havia feito 4000 vítimas, levando o governo imperial a assumir o controle da saúde pública. A morte era algo frequente no cotidiano das pessoas que habitavam na corte, gerando um clima de muita insegurança (OLIVEIRA, 1995, p. 224).

Depois dos primeiros rumores e publicações nos periódicos sobre casos no Pará (CORREIO MERCANTIL, 22 de junho de 1855, ed. 171, p. 1), passando por sua confirmação pela comissão de higiene daquela província (CORREIO MERCANTIL, 28 de junho de 1855, ed. 177, p. 1), o cólera-morbo alcançou a província do Amazonas, e do Maranhão. Chegou na Bahia, e de lá atingiu os habitantes de Alagoas, Sergipe, Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco. Conforme se temia, a doença se disseminou rapidamente pelo Rio de Janeiro, tendo o primeiro caso sido notificado em julho. O cólera-morbo fez 4828 vítimas de julho de 1855 a maio de 1856 na cidade, “número de mortos que só se comparava com o da epidemia de febre amarela cinco anos antes” (KODAMA, 2011, p. 1). Nos jornais, os últimos dias do mês de agosto de 1855 foram considerados “o período de verdadeira explosão desse flagelo” (CORREIO MERCANTIL, 29 de setembro de 1855, ed. 269, p. 1).

Embora atingisse todas as classes sociais, os que mais padeceram foram os mais pobres e os escravizados, pois eles manuseavam os excrementos. De acordo com estimativas, dos 4828 mortos, 2513 eram cativos, em uma população urbana de 266.000 pessoas (REGO, 1873; COOPER, 1984 apud KODAMA, 2011, p. 2). Lavadeiras, pescadoras e marinheiros também foram muito atingidos, pelo contato direto com a água contaminada, seu principal meio de transmissão (KODAMA, 2011, p. 7). Dentre a população livre, militares, trabalhadores da construção da estrada de ferro D. Pedro II, mendigos e indigentes contraíram a doença (KODAMA, 2011, p. 8).

¹² A cidade do Rio de Janeiro passava por transformações desde que se tornara a capital do império, em vistas a servir como modelo de civilização para o restante do país. No entanto, ela era um local cheio de problemas, provocados por sua geografia. Com o aumento da urbanização a partir da segunda metade do século XIX, as dificuldades se acentuaram. Em relação à salubridade, segundo Anderson de Oliveira, “os esgotos eram lançados diretamente no mar. O lixo, em alguns casos, ainda era jogado nas ruas” (OLIVEIRA, 1995, p. 223). As residências térreas eram inundadas pelas chuvas no verão, trazendo os detritos das ruas para seu interior (OLIVEIRA, 1995, p. 223 e 224).

A percepção pela população de que a classe pobre e os escravizados eram os mais atingidos, aliada a discursos médicos e administrativos que relacionavam o contágio com a práticas higiênicas inadequadas levou a uma “estigmatização da doença” (KODAMA, 2011, p. 8). De fato, as condições precárias de saneamento os tornavam mais vulneráveis, e isso contribuía para a criação de um “rótulo social” (KODAMA, 2011, p. 8). Por outro lado, a relativa proteção de camadas mais abastadas e a dizimação da população pobre levou a ações de caridade, como recolhimento de esmolas, por exemplo. No dia 28 de setembro a professora do colégio de meninas da rua do Príncipe dos Cajueiros, acompanhada de mais de vinte alunas, esmolaram pelas ruas, entregando 38\$160 arrecadados ao vigário da freguesia (CORREIO MERCANTIL, 29 de setembro de 1855, ed. 269, p. 1).

Aliado a isso, o medo e a insegurança com a doença e o discurso médico que se mostrava insuficiente para explicar estes eventos fazia com que a população recorresse a interpretações sobrenaturais. A religiosidade, com suas superposições entre sagrado e profano, auxiliava o crente em sua aspiração a sobreviver e sentir segurança diante dos riscos que o mundo oferecia (OLIVEIRA, 1995, p. 225). Devoções religiosas foram criadas como um meio de proteção, de confiança durante o atravessamento de uma crise, e ao final do flagelo, eram uma maneira de “agradecer a misericórdia divina” (OLIVEIRA, 1995, p. 226). Isto se deu com a criação da Devoção da Piedade, associação a qual as discípulas do Conservatório iriam se relacionar.

A Devoção da Piedade surgiu com um grupo de senhoras de “famílias notáveis” que se reuniram na Igreja de Santa Cruz dos Militares para entoar preces e cânticos e para distribuir esmolas, a fim de pedir a intercessão divina para que se fizesse cessar o cólera-morbo (JORNAL DO COMMERCIO, 12 de outubro de 1855, ed. 281, p. 2). As atividades ocorriam às sextas-feiras, e a parte musical era dirigida por Francisco Manoel da Silva, que compôs cânticos¹³ e hinos sacros¹⁴ especialmente para o grupo e para a ocasião, e os dedicou à imperatriz (JORNAL DO COMMERCIO, 12 de outubro de 1855, ed. 281, p. 3; O CORREIO DA TARDE, 19 de outubro de 1855, ed. 60, p. 4).

¹³ Uma obra datada de 1855 que provavelmente foi composta para ser executada pelas discípulas do Conservatório nas atividades organizadas pela Devoção da Piedade foi o *Cântico Religioso a 3 vozes sem acompanhamento*. Sua partitura autografa está disponível no Anexo I. Uma execução por mim realizada pode ser ouvida no link <https://youtu.be/6oWTIRE2hM0>.

¹⁴ Dentre as diversas obras compostas, uma delas o atual Hino Nacional Brasileiro, Francisco Manoel da Silva se destacou pela produção de música para a igreja, especialmente para ser executada por vozes femininas corais e solistas. Marcelo Hazan elaborou sua tese de doutorado sobre esta produção. Para saber mais, ver HAZAN (1999).

Esta associação¹⁵ era integralmente formada por mulheres, desde os membros até a comissão diretora e tinha como finalidade a caridade aos pobres, em especial os atingidos pela doença. A membresia, em pouco tempo, contava com o extraordinário número de trezentos e cinquenta sócias, e passou a ter a Imperatriz como protetora. Em um texto que foi publicado a respeito da Devoção, o autor dizia que a benemerência se destinava ao socorro da “pobreza honesta e envergonhada”. Observa-se também a publicização da ação de caridade¹⁶, trazendo prestígio e visibilidade para aquele que a realizava: “Não é possível registrar todas essas boas obras que cada dia vão patenteando e oferecendo à admiração pública, sem um sentimento íntimo de satisfação e consolação, com que sem dúvida se mitigam os horrores do mal reinante” (JORNAL DO COMMERCIO, 14 de outubro de 1855, ed. 283, p. 1 e 2). Além disso, Maria Rosado Nunes explica que “a mulher piedosa”, como estas que praticavam a caridade e entoavam hinos religiosos era contraposta simbolicamente à “mulher perigosa” (NUNES, 2017, p. 495), o que trazia para suas imagens e seus atos um reforço positivo e bem aceito no aspecto moral e social.

A música das preces e hinos da Devoção organizada para o dia 14 de outubro de 1855 contou com trinta e cinco alunas do conservatório e “cinco senhoras de famílias muito conhecidas”, que “cantaram primorosamente”. Elas tiveram o acompanhamento instrumental de um harmônio e dois fagotes. A composição de Francisco Manoel foi elogiada, inclusive por seu “caráter religioso”, diferentemente do que se costumava dizer em relação às composições do período, bem como das participações feminina nas igrejas. O comentário final do autor demonstrava que seria este um exemplo que poderia servir “para banir das igrejas as músicas

¹⁵ As mulheres que se mobilizavam no âmbito da Igreja Católica no século XIX por meio de associações femininas de piedade e da disseminação de colégios católicos para meninas viviam situações socialmente contraditórias. Ao mesmo tempo em que suas ações eram controladas socialmente pelo clero, elas conquistavam com a participação frequente nestas entidades um reconhecimento neste espaço. Além disso, as igrejas funcionavam como pontos de encontro para essas mulheres. Segundo Maria Rosado Nunes, “consciente ou inconscientemente, as religiosas prepararam outras mulheres para contestarem o lugar que lhes era tradicionalmente atribuído na sociedade, ainda que continuassem a veicular em seu discurso religioso uma visão tradicional do papel social feminino” (NUNES, 2017, p. 494).

¹⁶ Ana Paula Vosnes Martins diz que a caridade, como por exemplo a doação de esmolas, era uma prática bastante antiga, que ocupava “um importante lugar na economia moral das sociedades pré-industriais”, servindo não só como uma adequação dos sujeitos à moralidade cristã, mas funcionando para a perpetuação das relações de dominação estabelecidas entre os proprietários com os “seus pobres”, que deveriam dar em troca “reconhecimento e deferência” (MARTINS, 2017, p. 248). No contexto do século XIX, as ações de benemerência foram envolvendo um número cada vez maior de mulheres, e visavam não mais a caridade apenas, mas estavam imbuídas de “valores civilizatórios de virtude moral da benemerência, presentes na educação das classes médias e altas”. Entendida como caridade ou filantropia, Martins explica que era esperado de um bom cristão que fizesse ações para o bem (MARTINS, 2017, p. 252). Passaria a ser adotada por estes estratos uma “ética da ação desinteressada”, mesmo que houvesse um “real interesse pelo reconhecimento e pela gratidão presentes nas relações de poder estabelecidas entre benemerentes e beneficiados”. Logo, só se pode pensar a filantropia em uma sociedade de classes, tanto como uma “referência moral das elites” quanto um “instrumento de poder e de controle social” (MARTINS, 2017, p. 253).

teatrais” (JORNAL DO COMMERCIO, 14 de outubro de 1855, ed. 283, p. 2; HAZAN, 1999, p. 45).

No último dia de preces do mês de outubro, ocorrido no dia 26, hinos compostos e dedicados à imperatriz, trechos do *Stabat Mater* de Rossini e o cântico *Fé, Esperança e Caridade*¹⁷ foram “devotamente” cantados (CORREIO MERCANTIL, 26 de outubro de 1855, ed. 296, p. 1; DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 26 de outubro de 1855, ed. 21, p. 1). Assim como seu professor Francisco Manoel da Silva, as alunas iam adquirindo visibilidade, e isto se expressava até em publicações. Os cânticos entoados pela Devoção da Piedade foram editados e comercializados com “uma linda estampa, representando as meninas que cantaram” (CORREIO MERCANTIL, 26 de outubro de 1855, ed. 296, p. 3).

As iniciativas de Francisco Manoel para reformar a música sacra pareciam ter o reconhecimento da imprensa, nos dois sentidos da contenda. Em um dos textos, o repertório produzido pelo músico era elogiado, evidenciando-se o “grande serviço” prestado “nessas composições puramente religiosas e na propagação do gosto pela verdadeira música de igreja” (JORNAL DO COMMERCIO, 26 de outubro de 1855, ed. 295, p. 2). Em outro, louvava-se o desempenho de mulheres que estavam mais associadas à pureza de Maria do que ao pecado de Eva, conseqüentemente considerando-o diferente do provocado pela sensualidade das vozes das cantoras líricas. As senhoras eram comparadas a anjos, e suas vozes unidas às pueris meninas formavam “harmonias celestiais”, remetendo a sentimentos de pureza e inocência. O autor extasiado enunciava:

Como se poderá exprimir o que há de grandioso e belo nessa música suavemente melancólica que se insinua até os seios da alma? **Vozes angelicais desprendidas de lábios de romã dessas encantadoras senhoras** que foram ao voto do insigne mestre unir-se aos **cantos infantis das meninas do conservatório**, formavam umas dessas **harmonias celestiais** que não podem ser comparadas na humana linguagem. E quem são essas senhoras? Nós vo-lo diremos depois: o teto da fatídica caverna no-las desenhará daguerreotipadas (JORNAL DO COMMERCIO, 26 de outubro de 1855, ed. 295, p. 2, grifos meus).

Mas o articulista também se agradava do repertório, enfatizando a “simplicidade sublime do sentimento doce e profundo” da música entoada, a contrapondo de forma quase didática à música do teatro executada nas igrejas, prejudiciais “às sagradas exibições do culto”.

¹⁷ Segundo Ana Paula Vosnes Martins, a fé, esperança e a caridade eram consideradas virtudes teológicas para Tomás de Aquino, sendo a caridade o “fim último da vida espiritual” (MARTINS, 2017, p. 248).

Os cânticos¹⁸ da igreja da Cruz representariam uma “música santa”, que não eram originadas das “humanas paixões”. Ele confirmaria em sua análise que Francisco Manoel era o reformador eleito e destacava a “incumbência civilizadora” do Conservatório (JORNAL DO COMMERCIO, 26 de outubro de 1855, ed. 295, p. 2).

Após a cessação da epidemia, as atividades em torno da Devoção da Piedade acabaram sendo continuadas e suas festividades tendo periodicidade anual. Isto se deu pelo entendimento de que o fim do cólera teria ocorrido por um milagre, por ter coincido com o último dia de preces, cânticos e pedidos de esmolas nas portas da Igreja da Cruz pelas senhoras. A irmandade da Santa Cruz dos Militares estimulou a organização da associação feminina, mandando “gravar medalhas de prata para comemorar esses atos e a cessação do flagelo”. A Imperatriz se tornou a protetora da Devoção, e “todas as senhoras distintas por suas qualidades e amor do próximo correram a fazer parte dessa instituição” (O CORREIO DA TARDE, 4 de julho de 1857, ed. 151, p. 2). A repetição da festividade serviria como uma perpetuação da memória sobre o livramento, ocorrido por meio das preces e cânticos (OLIVEIRA, 1995, p. 219). A piedade divina já havia acontecido, mas a manutenção de sua recordação e celebração era encarada como uma obrigação, e provavelmente como a “garantia de uma proteção a mais”, quiçá, sobre outras epidemias que pudessem vir (OLIVEIRA, 1995, p. 220).

No *Correio Mercantil* de 9 de julho de 1856 (ed. 188, p. 1), foi divulgada a primeira eleição da administração da devoção. Dela faziam parte senhoras provenientes da elite, contando inclusive com uma baronesa e uma viscondessa. No dia da festa de 1857, o comentarista dizia que “senhoras muito respeitáveis e distintas” deram um “belo exemplo de piedade”, pedindo esmolas para os atingidos pelo cólera. Esta teria sido uma das maneiras que a “caridade pública” teria agido, despertada pelos “gemidos” emitidos pela “pobreza”, que “sofria todos os horrores do flagelo”. Além disso, por ocasião da festa realizada em 1860, comentou-se que a devoção era composta por “senhoras ascendentes e descendentes das principais famílias da capital” (REVISTA POPULAR, Cronica da Quinzena, 26 de agosto de 1860, Tomo VII, p. 316 e 317).

Em julho de 1857 foram publicados três artigos dos estatutos da devoção. No 3º, dizia-se que a associação, a fim de “perpetuar esse ato da Divina Bondade”, deveria celebrar uma

¹⁸ Segundo Marcelo Hazan, Francisco Manoel da Silva aderiu às práticas composicionais do período onde a influência operística era grande, mas em princípio ele não teria parodiado trechos de ópera. Hazan diz que Francisco Manoel da Silva teria promovido um decoro musical na Capela Imperial e empregado na Igreja da Santa Cruz dos Militares um repertório “que ele aparentemente compôs com a causa da reforma da música da Igreja em mente” (HAZAN, 1998, p. 449 e 450).

festa anual, realizar uma missa todos os sábados, e **“emprega[r] sua influência e meios em proteger as viúvas e filhos de gente virtuosa e pobre, e bem assim as meninas do conservatório musical”** (JORNAL DO COMMERCIO, 12 de julho de 1857, ed. 190, p. 1, grifos meus). O compromisso foi assinado em 1º de novembro de 1870, publicado em 1872. Em seu artigo 3º, reforçava-se que a devoção “protegerá as alunas do conservatório de música que forem mais destituídas de meios” (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 12 de janeiro de 1872, ed. 12, p. 2).

O interesse das senhoras da elite pelas alunas pobres do Conservatório não era casual. Ele era parte das ideias¹⁹ de cunho civilizatório e disciplinador, ligadas à filantropia moderna desenvolvida no século XIX que visava intervir nos “hábitos e comportamentos das classes populares”, muitas vezes temidas. No interior das irmandades, a adoção da filantropia levou a mudanças em práticas tradicionais de assistencialismo, passando a visar as ações educativas como um “um poderoso instrumento de ‘regeneração social’” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 75). Logo, era interessante para estas senhoras apoiar iniciativas educativas e ao mesmo tempo moralizantes e ligadas à fé católica, propiciadas por Francisco Manoel da Silva no Conservatório de Música.

O compromisso da Devoção demonstrava que havia uma ligação entre estas mulheres e as alunas do Conservatório. Desde 1856, quando a associação iniciou suas atividades, as meninas cantavam nas missas aos sábados do mês de julho, às 9h da manhã (CORREIO MERCANTIL, 26 de julho de 1856, ed. 205, p. 3) e no mês de agosto, com música de Francisco Manoel da Silva (CORREIO MERCANTIL, 29 de agosto de 1856, ed. 238, p. 3). No ano seguinte, os sete sábados de Nossa Senhora da Piedade começaram em maio, e a música era mais uma vez constituída de composições novas de Francisco Manoel da Silva (CORREIO MERCANTIL, 23 de maio de 1857, ed. 140, p. 1). Na festa de Nossa Senhora da Piedade de 1857, celebrada em julho, cantou-se a missa de D. Pedro I, executada pelas alunas (O CORREIO DA TARDE, 4 de julho de 1857, ed. 151, p. 2). A família imperial assistiu à solenidade, e o templo “estava apinhado de senhoras e cavalheiros da melhor sociedade”. A missa teria sido “perfeitamente executada”, dirigida por Francisco Manoel da Silva (CORREIO MERCANTIL, 12 de julho de 1857, ed. 189, p. 1).

¹⁹ Ao mesmo tempo, deve-se lembrar da retórica da compaixão, muito usada no final dos oitocentos pelos abolicionistas, proveniente da mudança de hábitos e percepções da sociedade em relação ao escravismo e à pobreza, decorrente da urbanização e industrialização, que passou a ocorrer na segunda metade do século XIX (ALONSO, 2015).

Nas descrições de Albano Cordeiro sobre um sábado de preces e hinos promovido pela Devoção da Piedade em 1859, é possível continuar a ver um caráter de pureza atribuído ao repertório composto e às vozes das discípulas de Francisco Manoel. Continuava-se a perceber a materialização do projeto deste músico:

Quando o sacerdote subiu ao altar, do alto do coro, **belas e delicadas meninas, alunas do conservatório**, acompanhadas por mavioso harmônico e obedecendo ao compasso magistral de nosso ilustre patricio, o sr. Francisco Manoel, desprenderam **angélicos sons**, e encheram o majestoso templo das **mais doces melodias**; e esses sons pareciam embalsamar o ar como um **aroma divino**, e ferirem nossos sentidos e se infiltrarem nos corações para convidar-nos a **adoração e ao respeito**. Do meio desse grupo, como a **rainha das flores**, se elevou uma cabeça artística, e dominou o auditório com a **majestade de seu porte e beleza de sua voz**: esta, **saturada de unção**, se ergueu, encheu o vasto âmbito do templo, e com seu brilhantismo não ofuscou, antes exaltou os doces cantares do grupo que a seguia; [...]. Se a ouvísseis, julgar[íeis] que o espírito de Deus, atravessando um coração de artista, se delineava por **lábios puros e belos** para boiar no ar como outrora sobre as águas; [...] (JORNAL DO COMMERCIO, 11 de junho de 1859, ed. 160, p. 1, grifos meus).

A grandiosa festa ocorreu no dia 28 de agosto daquele ano, com presença das majestades imperiais, e direção de Francisco Manoel e Giannini. A música da missa foi composta por Giannini e considerada “belíssima” (CORREIO MERCANTIL, 29 de agosto de 1859, ed. 237, p. 1). A repercussão da cerimônia foi grande, pela reunião de artistas consagrados do teatro lírico e três solistas provenientes do Conservatório, que não deixaram a desejar. A notícia comparava a qualidade da execução de Maria das Dores e Maria Eugenia à das cantoras profissionais do teatro lírico (CORREIO MERCANTIL, 28 de agosto de 1859, ed. 236, p. 1):

Nunca foi ouvida no Rio de Janeiro a execução de uma missa com artistas da ordem de La-Grange²⁰, Medori e Mirate. **D. Maria Costa, D. Maria das Dores, e D. Maria Eugenia** cantaram a **par destas exímias artistas** excederam tudo quanto era possível esperar: tanto é certo que todos se engrandecem junto dos grandes (CORREIO MERCANTIL, 29 de agosto de 1859, ed. 237, p. 1, grifos meus).

No ano de 1860, os sete sábados de missas realizadas pela Devoção da Piedade foi marcado pela execução de um *Tantum ergo*, “obrigado à flauta”, composto pela aluna Francisca Xavier de Almeida Braga e “executado por senhoras e alunas do conservatório de música” (CORREIO MERCANTIL, 15 de junho de 1860, ed. 165, p. 1; JORNAL DO COMMERCIO,

²⁰ Anne Caroline La-Grange, era uma notável cantora lírica, que segundo Cernicchiaro possuía uma voz muito flexível, com a enorme extensão de três oitavas (CERNICCHIARO, 1926 apud HAZAN, 1999, p. 77).

16 de junho de 1860, ed. 166, p. 2). Em um dos sábados, no dia 14 de julho noticiava-se novamente a audição do *Tantum Ergo* de Francisca Xavier: “Um talento prematuro também se fará ouvir em um grande solo; é composto por uma discípula do sr. Francisco Manoel da Silva, a qual já tem composto outras obras preciosas” (O CORREIO DA TARDE, 13 de julho de 1860, ed. 155, p. 3). A festa de 1860 teve a estreia da oratória *A última hora do Calvário*, de autoria de Antonio Carlos Gomes, “discípulo dos srs. Gianini e Francisco Manoel”, e oferecida à devoção da Piedade. A letra da oratória era de Antonio José de Araujo²¹. Além desta, se executaria uma missa de Henrique Alves de Mesquita (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 24 de agosto de 1860, ed. 151, p. 1).

Participaram da execução da oratória de Carlos Gomes a filha de Francisco Manoel, Amelia Fernandina da Silva, as alunas do Conservatório Luiza Rosa Vieira, Maria Eugenia, Amelia da Silva Figueiredo, Maria da Glória, Feliciano Cordovil e Augusto Weguelin. Na missa de Henrique Alves de Mesquita cantaram Henriqueta dos Santos Areas, Mathilde Velho da Veiga Machado, Maria dos Anjos Souza Leão, e Senhorinha Ribeiro de Mello e as alunas de Francisco Manoel e Giannini, Sabina Leocadia de Moraes, Maria das Dores, Firmina Violante de Almeida Braga e Francisca Xavier de Almeida Braga (JORNAL DO COMMERCIO, 27 de agosto de 1860, ed. 238, p. 2). Segundo a *Revista Popular*, a música da missa teria sido uma composição de diferentes obras. Os coros foram extraídos de uma missa já conhecida de Henrique Alves de Mesquita, os solos e duetos seriam de Francisco Manoel, uma parte era do *Stabat Mater* de Rossini, e a *Ave Maria* era de Schubert. O credo foi composto por Cosia (REVISTA POPULAR, 26 de agosto de 1860, Tomo VII, p. 316 e 317).

Neste ano, a festa proporcionou momentos de grande visibilidade para as cantoras “de elevada posição e diletantes distintíssimas” e para as alunas do Conservatório, pois faziam parte da audiência a família imperial, assim como “a maior parte das famílias notáveis desta corte” (CORREIO MERCANTIL, 27 de agosto de 1860, ed. 238, p. 1). Aparentemente, a composição de Francisca Braga foi novamente ouvida, pois mencionou-se que “as meninas do conservatório de música têm de executar nessa grande festa algumas músicas já por elas compostas” (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 24 de agosto de 1860, ed. 151, p. 1). A singularidade do momento vivido por estas mulheres pode ser simbolicamente percebida por meio das medalhas que foram

²¹ Antonio José de Araujo foi o poeta responsável pelas letras de muitas composições produzidas por alunos e alunas do Conservatório, assim como de Francisco Manoel da Silva. Em setembro de 1862 foi noticiado que Antonio José de Araújo formaria uma empresa com Francisco Manoel da Silva e J. Norberto de Souza e Silva, com favores concedidos pelo governo imperial, para organizar companhias líricas que montassem óperas em italiano e português (CORREIO MERCANTIL, 7 e 8 de setembro de 1862, ed. 219, p. 1).

cunhadas pela Devoção em agradecimento a cada uma delas. Francisco Manoel da Silva também recebeu uma por sua atuação e possivelmente em nome das alunas do Conservatório:

Figuras 53 e 54. Medalha ofertada a Henriqueta dos Santos por sua participação na Festa da Piedade de agosto de 1860



Fonte: MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. Setor de Numismática

Figuras 55 e 56. Medalha ofertada a Francisco Manoel da Silva pela participação na Festa da Piedade em agosto de 1860



Fonte: MUSEU IMPERIAL DE PETRÓPOLIS

Nas descrições do evento, além das já faladas diferenças evidenciadas pelas características mais reverentes e religiosas do canto de mulheres que atuavam com Francisco

Manoel, acrescentava-se a aceitação moral desta prática por senhoras da elite, pela mesma finalidade: “As devotas compreenderam que era chegada a ocasião de exibirem seus talentos no coro da igreja por motivo tão santo” (JORNAL DO COMMERCIO, 27 de agosto de 1860, ed. 238, p. 2). Na *Revista Popular*, confirmava-se as ideias de que o canto executado publicamente por mulheres “distintas por sua posição social” era mais aceito socialmente quando tinha finalidade religiosa. Elas haviam ido ao coro da igreja, e “correndo espesso véu por sobre prejuízos mal-entendidos, patentearam os talentos de que dispõem, e que não são exibidos publicamente senão com o pio e louvável fim de implorarem a proteção” (REVISTA POPULAR, Cronica da Quinzena, 26 de agosto de 1860, Tomo VII, p. 316 e 317, grifos meus). Como comentado sobre Henriqueta dos Santos, estas mulheres percebiam que o ambiente da igreja fornecia uma brecha para que elas dessem seguimento a suas atuações musicais, obtendo inclusive visibilidade e reconhecimento moral com isso, em lugar de rejeição.

Ao que parece, as intenções de Manoel de Araujo Porto Alegre acolhidas e postas em prática por Francisco Manoel estavam surtindo bons efeitos, haja vista o êxito demonstrado nas publicações a respeito da participação das alunas do Conservatório nas missas aos sábados e festas anuais da Devoção da Piedade. Mas não eram apenas os formuladores que saíam lucrando com as iniciativas. As alunas também encontraram suas brechas e seguiram participando de festividades, sob a direção musical de Francisco Manoel e outros maestros, não apenas ligadas a esta Devoção. Elas se apropriaram dos conhecimentos musicais adquiridos e os utilizaram a seu favor, tornando-se cantoras de notável presença nesse meio, muitas delas possivelmente remuneradas.

Além disso, as sociabilidades estabelecidas contribuíram para que estas mulheres se mantivessem nas posições ocupadas, adquirindo progressiva visibilidade, e status artístico e social. Mesmo vigiadas e obedecendo a fortes determinações morais, estas mulheres empregaram estratégias e empreenderam lutas, por vezes, silenciosas e disfarçadas de consentimento, para abrir caminhos possíveis de atuação, mesmo com as limitações de seu contexto social (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 209). Finalmente, a participação feminina nas festividades religiosas também mostrava a presença da religião em suas vidas, formando a sua identidade pessoal e profissional.

5.2.3 A continuidade da atuação das alunas do Conservatório em festividades religiosas e a formação profissional como cantoras sacras

Inicialmente, as alunas do Conservatório eram mencionadas indistintamente nas publicações sobre as missas e festas promovidas pela Devoção da Piedade. Mas em 1859, Maria das Dores e Maria Eugenia não apenas teriam seus nomes divulgados, como foram comparadas às cantoras da companhia lírica, como comentado anteriormente. Na festa de 1860, dentre as premiadas, estavam envolvidas Maria das Dores, Francisca Braga, Maria Eugenia e Amelia de Figueiredo.

A maioria das alunas contempladas com medalhas de ouro de 1856 a 1873 participaram de festividades religiosas em geral²², algumas de forma bastante expressiva. Outras alunas que não receberam esta medalha, mas de prata ou menção honrosa, também puderam ser localizadas nos periódicos. É mostrado no quadro abaixo as contempladas com ouro que atuaram ou não como cantoras:

Quadro 23. Atuação das alunas em festividades religiosas:

Nome	Cantora em festividades
Maria das Dores Castanheira	sim
Maria Eugenia Pacifica do Amaral	sim, quando aluna
Amelia de Figueiredo	sim
Rita Maria da Silveira	não localizado
Francisca Braga	sim
Leonor de Castro	sim
Maria Izabel Teixeira	sim
Elvira Rosa Ferreira	sim
Augusta Garcez Castellões	sim
Maria Porcina de Freitas	sim, quando aluna
Elidia da Silva Galhano	sim
Candida Justina dos Anjos Assumpção	sim
Joanna Maria de Oliveira	sim
Idalina Mariana Telles	sim
Glyceria Bibiana de Gouvea	sim
Etelvina Amelia Pereira de Magalhães	não localizado
Maria Umbelina Monteiro da Assumpção	sim

²² Um quadro contendo a descrição de todas as festividades localizadas que mencionavam alunas e ex-alunas do Conservatório em festividades religiosas pode ser consultado no ANEXO G. Ele foi elaborado a partir da utilização de diferentes combinações dos nomes de solteira e de casada das premiadas com ouro, bem como dos termos “discípulas do Conservatório” e “meninas do Conservatório”. Não me restringi, neste caso, ao marco temporal de 1889, registrando todas as participações que identifiquei, até as primeiras décadas do século XX.

Adelaide Candida Ribeiro de Andrade Rangel	não localizado
Carolina Paula da Conceição	não localizado
Maria Rosa de Castro	sim

Fonte²³: HEMEROTECA DIGITAL DA BIBLIOTECA NACIONAL

Não localizei participações de Rita Maria da Silveira, que ao invés de cantora, baseou sua longa carreira na docência de piano e *harmonium*, além da instrução elementar. Tampouco identifiquei participações de Etelvina de Magalhães, Adelaide Rangel e Carolina da Conceição. Maria Eugenia e Maria Porcina cantaram em festividades quando eram alunas. Creio que tais ausências se devessem a diferentes motivos. No caso de Adelaide e Maria Porcina, tratava-se de falecimentos precoces. Maria Eugenia e Etelvina fizeram bons casamentos e parecem ter se dedicado à família, pois não há menções a qualquer atuação musical profissional, mesmo relativa à docência. Não tenho hipóteses sobre a falta de menções a Carolina da Conceição. Abaixo, se pode ver a primeira participação em que localizei seus nomes, e a que festa e irmandade esta atividade estava relacionada. Pode-se perceber que se tratavam de irmandades em igrejas e localidades bastante diversas, incluindo a Capela Imperial, no caso de algumas alunas:

Quadro 24. Alunas que participaram de festividades religiosas. 1ª menção localizada

Aluna	Data / referência	Festa/ local
Maria das Dores Castanheira	28 de setembro de 1855 <i>Correio Mercantil</i> , 29 de setembro de 1855, ed. 269, p. 1	Festa do Senhor Desgravado Igreja de Santa Cruz dos Militares
Maria Eugenia Pacifica do Amaral	8 de setembro de 1858 <i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 10 de setembro de 1858, ed. 244, p. 3	Missa Conventual Confraria de Nossa Senhora da Lampadosa
Amelia de Figueiredo	8 de setembro de 1858 <i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 10 de setembro de 1858, ed. 244, p. 3	Missa Conventual Confraria de Nossa Senhora da Lampadosa
Francisca Braga	30 de setembro de 1859 <i>Correio Mercantil</i> , 1 de outubro de 1859, ed. 268, p. 1	Festa da Piedade Igreja Santa Cruz dos Militares
Leonor de Castro	29 de maio de 1862 <i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 28 de maio de 1862, ed. 146, p. 2 e 3	Festa do Senhor Bom Jesus do Cálix Devoção do Senhor Bom Jesus do Cálix, Igreja de Nossa Senhora da Lampadosa

²³ Ver ANEXO G

Maria Isabel Teixeira	19 de dezembro de 1867 <i>Correio Mercantil</i> , 18 de dezembro de 1867, ed. 351, p. 3 13 de junho de 1868 <i>Jornal do Commercio</i> , 12 de junho de 1868, ed. 163, p. 2	2º ano de falecimento de Francisco Manoel da Silva, Matriz de Santo Antonio Festa do glorioso santo Nova Devoção do glorioso Santo Antônio, Igreja matriz de S. João Batista
Elvira Ferreira	1º de janeiro de 1865 <i>Correio Mercantil</i> , 31 de dezembro de 1864, ed. 361, p. 3	Milagrosa Virgem Padroeira Venerável Ordem Terceira da Imaculada Conceição, Capela à rua do Sabão
Augusta Castellões	15 de novembro de 1868 <i>Jornal do Commercio</i> , 12 de novembro de 1868, ed. 315, p. 1	Festa da Santa Virgem do Amparo Irmandade de Nossa Senhora do Amparo, Matriz de S. José
Maria Porcina de Freitas	23 de abril de 1865 <i>Jornal do Commercio</i> , 23 de abril de 1865, ed. 112, p. 1	Festa de Nossa Senhora das Dores Irmandade do Santíssimo Sacramento, ereta na respectiva matriz, freguesia de S. João Batista [de Niterói]
Elidia Galhano	15 de agosto de 1873 <i>Jornal do Commercio</i> , 13 de agosto de 1873, ed. 224, p. 4	Festa da santíssima virgem da Glória Imperial Irmandade de Nossa Senhora da Glória do Outeiro
Candida Assumpção	8 de dezembro de 1881 <i>Gazeta de Noticias</i> , 7 de dezembro de 1881, ed. 339, p. 3	Festa de Nossa Senhora da Conceição da Gávea Capela a rua da Boa Vista, Jardim Botânico
Joanna Maria de Oliveira	19 de dezembro de 1867 <i>Correio Mercantil</i> , 18 de dezembro de 1867, ed. 351, p. 3 26 de julho de 1868 <i>Jornal do Commercio</i> , 22 de julho de 1868, ed. 204, p. 2	2º ano de falecimento de Francisco Manoel da Silva, Matriz de Santo Antonio Festa do Santíssimo Sacramento Irmandade do Santíssimo Sacramento, Freguesia de S. Cristóvão
Idalina Telles	9 e 10 de julho de 1873 <i>ACPM</i> 15-03-01-316	Exéquias de D. Amelia, imperatriz viúva Capela Imperial
Glyceria Bibiana de Gouvea	9 e 10 de julho de 1873 <i>ACPM</i> 15-03-01-316	Exéquias de D. Amelia, imperatriz viúva Capela Imperial
Maria Umbelina Assumpção	24 de junho de 1877 <i>Jornal do Commercio</i> , 23 de junho de 1877, ed. 173, p. 5	O santo padroeiro de sua invocação Irmandade de S. João Batista de Niterói
Maria Rosa de Castro	9 e 10 de julho de 1873 <i>ACPM</i> 15-03-01-316	Exéquias de D. Amelia, imperatriz viúva Capela Imperial

Fonte: CORREIO MERCANTIL, DIARIO DO RIO DE JANEIRO, JORNAL DO COMMERCIO, GAZETA DE NOTICIAS, ACERVO CLEOFÉ PERSON DE MATTOS.

Enquanto algumas alunas praticamente não cantaram nas igrejas, outras tiveram uma expressiva atuação. Maria das Dores teriam cantado em pelo menos 98 festividades de 1855 a

1879. Amelia de Figueiredo participou de ao menos 30, entre 1858 e 1877. Maria Isabel Teixeira, de cerca de 61 entre 1867 e 1912, Elvira Ferreira de ao menos 90, entre 1865 e 1894 e Maria Umbelina Assumpção de 28, entre de 1877 a 1908:

Quadro 25. Número de participações em festividades por cada aluna, anos das primeiras e últimas menções localizadas

Nome	Número de participações localizadas	Ano da primeira menção	Ano da última menção
Maria das Dores	98	1855	1879
Maria Eugenia	9	1858	1864
Amelia de Figueiredo	30	1858	1877
Francisca Braga	7	1859	1872
Leonor de Castro	9	1862	1912
Maria Isabel	61	1867	1912
Elvira Rosa Ferreira	90	1865	1894
Augusta Garcez Castellões	2	1868	1871
Maria Porcina de Freitas	2	1865	1867
Elidia Galhano Veiga	14	1873	1897
Candida Assumpção	12	1881	1888
Joanna de Oliveira	12	1867	1877
Idalina Telles	2	1873	1877
Glyceria Bibiana	4	1873	1885
Maria Assumpção Chaves	28	1877	1908
Maria Rosa de Castro	3	1873	1877

Fonte²⁴: HEMEROTECA DIGITAL DA BIBLIOTECA NACIONAL

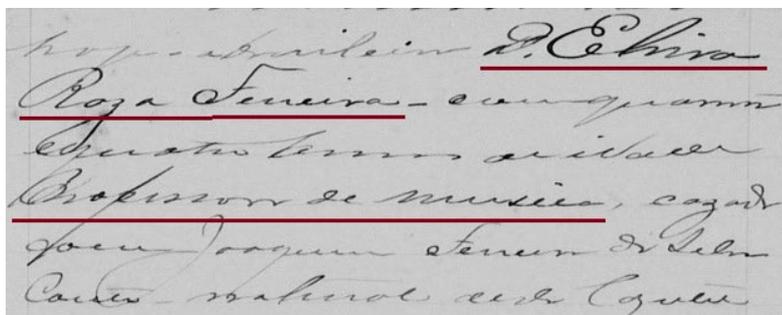
A participação em um grande número de festividades por determinadas alunas é um forte indício de que estas atividades em algum momento passaram a ser remuneradas. Outro indício é a forma como algumas notícias que divulgavam as festas eram redigidas. Em algumas, eram sugeridos quais cantores eram remunerados, e quais participariam “por devoção”, ou “por obséquio”, isto é, gratuitamente. Este foi o caso da festa da Santíssima Virgem Senhora da Conceição, realizada pela Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte. A direção foi de Hippolyto Jenonymo Martinez, regência de Julio Nunes, a música era de Bertini e os solos foram realizados por Pasi e Maria Isabel, Ordinas, Pedro Cunha “e por

²⁴ Ver ANEXO G.

devoção a Exma. Sra. D. Augusta Castellões” (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 6 de dezembro de 1871, ed. 335, p. 3, grifos meus).

No caso de Elvira Rosa Ferreira, em seu assentamento de óbito se informava que ela era “professora de música”. Não era comum a menção à ocupação de uma mulher em registros deste teor na época, e aqui professora de música pode ser entendido tanto como atuação na docência, porque Elvira de fato deu aulas, quanto alguém que era proficiente musicalmente, e ela teve grande destaque enquanto cantora:

Figura 57. Elvira Ferreira como professora de música. Registro de óbito

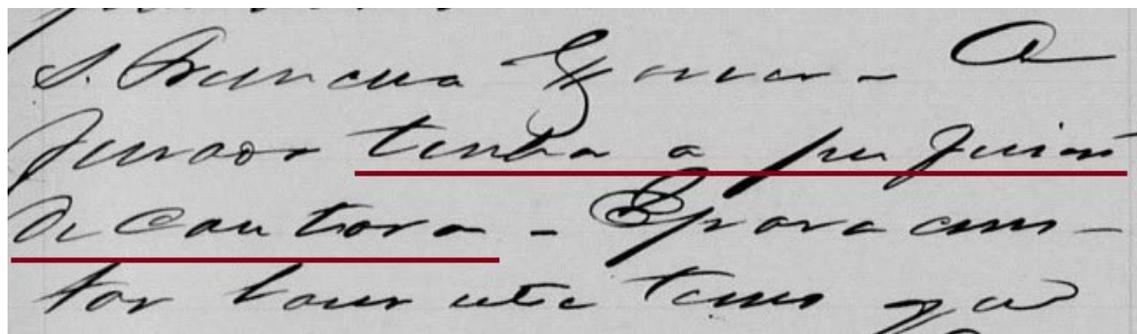


prop. brasileira D. Elvira
Rosa Ferreira - com quem
 casou em 1855
Professora de música, casou
 com Joaquim Tenen de Silva
 Cantor natural de Curitiba

Fonte: BRASIL (FAMILYSEARCH), 24 de novembro de 1894

O registro de Candida de Assumpção Soledade trazia igualmente a informação de que ela “tinha a profissão de cantora”:

Figura 58. Candida Assumpção “tinha a profissão de cantora”. Registro de óbito



D. Branca Soares - A
 quem tinha a profissão
de cantora - Prova com
 for laur etc tem qd

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

É importante lembrar que estes dois documentos não registraram o que estas mulheres diziam de si, e sim o que alguém disse sobre elas. Isso mostra que houve um reconhecimento

desta atuação profissional por terceiros, ainda que fossem pessoas de sua convivência ou mesmo membros de suas famílias. No momento de informar sobre elas, eles entenderam que era relevante destacar este componente de sua formação enquanto sujeitos, de suas identidades.

O único registro que localizei trazendo o valor das remunerações²⁵ pagas a estas cantoras era referente a uma cerimônia na Capela Imperial, em caráter excepcional, uma vez que as mulheres não podiam ingressar no coro daquela instituição. Tratava-se do “Importe da orquestra para as Exéquias que tiveram lugar na Imperial Capela nos dias 9 e 10 do corrente mês para S. M. I a falecida Sra. D. Amelia, Imperatriz Viúva”. O documento era assinado por Archangelo Fiorito e datava de datada de 12 de julho de 1873 (ACPM 15-03-01-316).

Ele trazia de forma especificada o valor referente a cada instrumentista e cantor, diferenciando 1^{os} solistas, 2^{os} solistas e coro. As primeiras e segundas solistas estariam entre alunas mais antigas, que já estavam em atuação há maior tempo. Seriam elas Elvira Rosa Ferreira e Maria Isabel Teixeira, que receberam, cada uma, 50\$000, valores mais altos que os dos solistas masculinos. Amelia da Silva Figueiredo recebeu 30\$000 como segunda solista, juntamente com Antonio Dias Lopes e Dupont. “Joanninha”, possivelmente, Joanna Maria de Oliveira, Luiza Augusta da Silva, a única deste grupo que não recebeu medalha de ouro, tendo sido contemplada com prata em rudimentos em 1868, Maria Rosa de Castro, Francisca²⁶ Mariana Telles, Idalina Mariana Telles, e Glyceria Bibiana de Gouvea receberam 25\$000, o mesmo valor dos demais cantores (ACPM 15-03-01-316).

²⁵ Tive conhecimento do documento pelo livro de André Cardoso sobre os músicos da Capela Imperial (CARDOSO, 2005, p. 101).

²⁶ Francisca Marianna Telles não havia sido premiada com ouro até 1873, e por isso não está no grupo das 20 alunas selecionadas para um maior aprofundamento. A irmã de Idalina Mariana Telles recebeu medalhas de ouro de 1875 a 1877, tendo permanecido por 12 anos no Conservatório.

Figura 59. Importe da orquestra para as Exéquias de D. Amelia, Imperatriz viúva.
Remunerações femininas

Importe da orquestra p^{ra} as Exéquias, q^{ue} tiveram lugar na Imperial Capella, no dia 4 e 5 do Corr^o mer. para S. M. I. a fallecida, S^{ra} D. Amelia, Imperatriz Viúva

A Saber

Sar ^{te} - Maestro Cav ^o A. Fiorito	200/000
Sar ^{te} D. Elvira	50/000
Maria Isabel	50/000
Joanninha	25/000
Amelia	30/000
Luzia Augusta	25/000
Maria Rosa	25/000
Francisca	25/000
Talalina	25/000
Gliceria	25/000
Cunha	25/000
Dias Lopez	30/000
Dupont	30/000
Costa Lima	25/000
João Theodoro	25/000
Bento das Mercês	25/000
Favares	25/000
Maciel	25/000
Cunha	25/000
Granow	25/000
Marimon	25/000
Walter	25/000
Salazar	25/000
	<u>815/000</u>

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

Outros registros de pagamentos de festividades foram consultados, mas eles em geral eram assinados apenas pelo diretor musical, que ficava responsável por arremeter os músicos e distribuir suas remunerações. Seria o caso, por exemplo, deste recibo assinado por Francisco Gomes de Carvalho, que mostra o recebimento por ele enquanto diretor do valor a ser repassado para os cantores e orquestra que participaram de festividades da Irmandade de Santa Cruz dos Militares:

Figura 60. Recibo de pagamento a Francisco Gomes de Carvalho

Recibi do Illm. Sr. Tenente Coronel
 Cyro Ant. de Moraes Ancora, irmão
 da Capella da Irmandade da Cruz
 dos abilitados; a quantia de um
 conto seiscentos e cinquenta, improprio
 tancia da Orchestra e Cantores
 que serviram nas festas dos dias
 21, 22, 23 e 29 de Maio de 1846.
 Por ter recebido passos apretados
 te p' seu governo.
 Rio, 31 de Maio de 1846
 Francisco Gomes de Carvalho
 241.650.000

Fonte: IRMANDADE DE SANTA CRUZ DOS MILITARES, Livro de pagamentos do acervo da Igreja de Santa Cruz dos Militares, Rio de Janeiro.

Fora do ambiente sacro, um outro indício de remuneração feminina encontrado diz respeito à participação remunerada de Joanna Maria de Oliveira como solista em uma festividade no Conservatório em 1879, recebendo o mesmo valor de 20\$000 destinado aos cantores do sexo masculino. A “nota para dois ensaios e uma execução” vinha assinada por Archangelo Fiorito, e especificava os valores pagos a diversos instrumentistas nos naipes de cordas, madeiras, metais, percussão e harpa, para compor orquestra sinfônica, com cantores solistas ou “concertantes” e coros.

Figura 61. Nota para dois ensaios e uma execução. Pagamento a D. Joanna

Cantores Concertantes
 D. Joanna 20\$000
 Cunha 20\$000
 Andrad 20\$000
 Ferguath 20\$000
 Pedrose 20\$000

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES
 UNIVERSIDADE DO BRASIL
 - 1957 -
 ARQUIVO

Fonte: ACADEMIA DE BELAS ARTES, 12 de agosto de 1879, Notação 2220

Em meio às diversas festividades as quais estas alunas e ex-alunas participaram de forma remunerada ou não, destaco a seguir algumas delas. As primeiras que gostaria de mencionar eram as festas da irmandade dos próprios músicos, a de Santa Cecília. Em 1858, o evento foi organizado por uma comissão de quatro músicos: José Joaquim Goyano, Hygino José de Araújo, João Theodoro Aguiar, e Joaquim José Maciel, três deles ex-alunos do Conservatório. Dentre as obras, foi executada uma missa nova de João Theodoro de Aguiar, que regeu sua obra. Maria das Dores participou de um dueto de canto e flauta com Francisco da Motta (CORREIO DA TARDE, 25 de novembro de 1858, ed. 265, p. 2). Na festa de 1861, executou-se sob regência de José Ignacio de Figueiredo e Augusto Baguet uma missa de Henrique Alves de Mesquita escrita durante seu período de estudos na Europa, dedicada a Francisco Manoel da Silva. Os solos foram desempenhados por Carlota Milliet, Maria das Dores, alunas do Conservatório e “mais pessoas distintas” (CORREIO MERCANTIL, 22 de novembro de 1861, ed. 308, p. 1 e 2).

Outro evento religioso que gostaria de abordar foi a missa pela morte do professor Joaquim Antonio Callado, celebrada na matriz do Santíssimo Sacramento, com participação na execução musical da “corporação de música” e comparecimento de membros do Imperial Lyceu de Artes e Ofícios, onde Callado também lecionava. A *Ouvertura Fúnebre* do ex-aluno Domingos Ferreira, a *Sequentia* do padre José Mauricio, o *Libera me* de Pernambuco, solos de *Troemens* e *Dies Irae* foram realizados pelas “distintas cantoras as sras. Delmary e Elvira Ferreira”, envolvendo “100 professores”, e dirigidas por “[Henrique Alves de] Mesquita, [João Rodrigues] Cortes e [Francisco Gomes de] Carvalho” (JORNAL DO COMMERCIO, 29 e 30 de março de 1880, ed. 89, p. 1).

Na igreja da Venerável Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e S. Benedito, uma irmandade negra, celebrou-se “um imponente *Te Deum*” em “ação de graças ao Todo Poderoso pela extinção do elemento servil no Brasil”. A cerimônia foi promovida pela “distinta corporação musical do Rio de Janeiro” e pela irmandade de Nossa Senhora do Rosário, e foi assistida pelas “Altezas imperiais”. A parte musical ficou a cargo de uma “grande e numerosíssima orquestra” dirigida por Henrique Alves de Mesquita, ex-aluno negro do Conservatório, por João Pereira, mestre de bandas. Dentre as cantoras, participaram as ex-alunas Maria Isabel Teixeira e as irmãs Maria Assumpção Chaves e Candida de Assumpção (DIARIO DE NOTICIAS, 20 de maio de 1888, ed. A01074, p. 1), elas também consideradas como *pardas* em seus registros de óbito, como visto.

Em 1891, a Irmandade de Santa Cruz dos Militares celebrou as exéquias de D. Pedro II, “ex-imperador do Brasil”. Foi executada uma missa de *Requiem* e o *Libera me*, e as respostas “foram feitas por 14 sacerdotes”. A orquestra estava composta por 60 professores, e foi dirigida por Raphael Filho, filho do músico português Raphael Coelho Machado e pelo ex-aluno do Conservatório Guilherme de Oliveira. Foi executada a sinfonia fúnebre de Chopin, a grande missa de *Réquiem* do padre José Mauricio Nunes Garcia, “com solos de Lima Lisboa, Donizetti e Verdi”, o ofertório de Stradella, *Agnus Dei* de Verdi e o grande *Libera me* do maestro Montano. Os solos foram feitos por Dolores de Vega, Amelia Tavares, Rosa Goffi dos Santos, as ex-alunas do Conservatório Laurinda Rumbelsperger, Elvira Ferreira, Maria da Gloria Noronha e Silva, que era irmã de Maria das Dores Castanheira, os cantores Alberti, Caetano Pozzi, Alexandre Rossi e o ex-aluno Pedro Cunha. Na notícia destaca-se que a missa também foi assistida pelas “irmãs da Devoção de Nossa Senhora [da] Piedade” (JORNAL DO COMMERCIO, 28 de dezembro de 1891, ed. 356, p. 1).

Finalmente, queria citar uma festividade que contou com a participação de Maria Isabel Teixeira e Bruno de Oliveira. Na Festa do Patriarca S. José, na Igreja da Ordem Terceira de N. S. do Terço, a orquestra não foi dirigida por um homem, mas pela “maestrina D. Francisca Romualdo”, que além disso “tocou o *harmonium*, com acompanhamento de violino pelo amador sr. Francisco Marques” e fez parte do grupo de cantores (JORNAL DO BRASIL, 20 de março de 1906, ed. 79, p. 4).

Paralelamente à atividade musical, a participação em festividades gerava uma intensa rede de sociabilidades entre as alunas, seus colegas do sexo masculino, seus professores e os músicos que atuavam no meio sacro. Além de terem Francisco Manoel da Silva como mestre e diretor musical, elas foram conduzidas por Dionysio Vega, José Joaquim Goyano, Bento Fernandes das Mercês, José Ignacio de Figueiredo e posteriormente por ex-alunos do Conservatório como João Theodoro Aguiar, Guilherme de Oliveira, Antonio Bruno de Oliveira, Pedro Cunha, Francisco Gomes de Carvalho e Luiz Pedrosa, dentre outros. Com eles, estas mulheres compunham um meio intelectual entrelaçado (SIRINELLI, 2003, p. 248) constituído de amizades, fidelidades, ou de forma contrária, se distanciando, excluindo e rivalizando com outras pessoas. Para Jean Sirinelli, “a atração e a amizade, e ao contrário, a hostilidade e a

rivalidade, a ruptura, a briga e o rancor desempenham igualmente um papel às vezes decisivo” na composição das redes de sociabilidades²⁷ (SIRINELLI, 2003, p. 250).

Abaixo se pode ver os diretores de música com os quais cada aluna cantou, e com que alunos e alunas tiveram contato ao longo das festividades. Pode-se imaginar que os alunos e alunas iam criando entre si uma rede de ajuda mútua. Enquanto eles, como diretores, convidavam as ex-alunas para seus eventos, reassegurando as oportunidades de trabalho, a proficiência das cantoras dava visibilidade ao maestro e falava a favor de sua capacidade de arregimentar músicos competentes:

Quadro 26. Festividades religiosas. Redes de sociabilidades. Participações como alunas e como profissionais, músicos com quem cantaram

Aluna	Diretores (ex-alunos do Conservatório em negrito)	Cantores(as)/ instrumentistas do Conservatório
Maria das Dores	Francisco Manoel da Silva, Dionysio Vega, Gioachino Giannini, José Joaquim Goyano, Bento das Mercês, Antonio Luiz de Moura, João Theodoro de Aguiar , José Ignacio de Figueiredo, Augusto Baguet, Raphael Coelho Machado, João Norberto Brasil, Henrique Alves de Mesquita , João Pereira da Silva	Maria Eugenia, Hygino de Araujo, Firmina Braga, Francisca Braga, Luiza Vieira, Amelia de Figueiredo, Maria da Gloria, Feliciano Cordovil, Heleodoro Maria Trindade, Leonor de Castro, Henriqueta Arvellos, Emilia Nunes e Januaria da Silva, Elvira Rosa Ferreira, Maria Porcina de Freitas, Pedro Cunha, José de Souza Lobo
Maria Eugenia	Francisco Manoel da Silva, José Joaquim Goyano, Bento das Mercês	Luiza Vieira, Amelia de Figueiredo, Maria das Dores, Maria Eugenia, Francisca Braga, Firmina Braga, Maria da Gloria, Feliciano Cordovil, Leonor de Castro, Henriqueta Arvellos, Emilia Nunes e Januaria da Silva
Amelia de Figueiredo	Francisco Manoel da Silva, João Theodoro de Aguiar , José Ignacio de Figueiredo, Bento Fernandes das	Maria Eugenia, Maria das Dores, Luiza Vieira, Francisca Braga, Firmina Braga, Maria da Gloria, Feliciano Cordovil,

²⁷ Um autor muito referenciado pelo desenvolvimento do conceito de redes de sociabilidade é Jean François Sirinelli (2003). Este conceito vem sendo trabalhado por Angela de Castro Gomes e Patricia Hansen (2016), como sociabilidades intelectuais, Inês de Almeida Rocha (2012), Roberta Mourim Cabral (2022), Cesar Buscacio (2019) dentre outros pesquisadores. Angela de Castro Gomes e Patricia Hansen entendem que “os intelectuais estão sempre imersos nas sociabilidades que os situam, inspiram, demarcam e deslocam através do tempo/espaço” (GOMES; HANSEN, 2016, p. 24). Um dos objetivos com que Inês Rocha analisou as cartas que Liddy Chiafarelli Mignone escreveu para o amigo Mario de Andrade foi identificar as redes de sociabilidades que a professora estabeleceu com outros intelectuais e os grupos sociais em que estava inserida. Redes seriam estruturas sociais formadas por múltiplos contatos e relações estabelecidas entre indivíduos. Os indivíduos integrantes desta estrutura de contatos em rede poderiam se reunir em polos, formando grupos de convivência, onde se davam o fortalecimento de laços e se promoviam intercâmbios e circulações de novas ideias, mas também sentimentos de repulsa a indivíduos fora destes grupos (ROCHA, 2012, p. 93). O conceito de Sirinelli é bem explicado por Roberta Mourim (2022), ao identificar as redes de sociabilidades em que Monina Távora, a professora de violão dos duos Abreu e Assad, estava inserida. Ela diz que diz que intelectuais são formados pelas suas ligações a estruturas chamadas redes (CABRAL, 2022, p. 24) que ocorrem em torno de polos e teriam “duas naturezas essenciais: a da inclusão e da exclusão” (CABRAL, 2022, p. 25). Cesar Buscacio estuda por meio de redes de sociabilidade o Americanismo e Nacionalismo Musical pelas cartas de Curt Lange a Camargo Guarneri (2009).

	Mercês, Antonio Luiz de Moura, Archangelo Fiorito, Raphael Coelho Machado, Henrique Alves de Mesquita , José Maria Martins Leone, A. S. da Costa, João Pereira da Silva	Leonor de Castro, Henriqueta Arvellos, Emilia Nunes, Januaria da Silva, Elvira Rosa Ferreira, Joanna de Oliveira, Maria Isabel Teixeira, Maria Porcina de Freitas, Henrique da Silva Oliveira, Eloy Jose da Cunha, Antonio Bruno de Oliveira, Rufino Jose da Cunha, Henrique Gomes Braga, Eugenio Adolpho Luiz da Cunha, Hygino José de Araujo, Heleodoro Maria Trindade, Augusta Castellões, Pedro Luiz da Cunha, Joanna de Oliveira, Luisa Augusta da Silva, Maria Rosa de Castro, Francisca Telles, Idalina Telles, Glyceria Bibiana de Gouvea, Elidia Galhano, Henrique de Oliveira, Maciel, João Theodoro Aguiar
Francisca Xavier de Almeida Braga	Francisco Manoel da Silva, João Theodoro de Aguiar , Raphael Coelho Machado	Maria Eugenia, Firmina Braga, Luiza Vieira, Maria das Dores, Amelia de Figueiredo, Maria da Gloria, Feliciano Cordovil, Maria Porcina de Freitas, José de Souza Lobo
Leonor de Castro	Francisco Manoel da Silva, Antonio Luiz de Moura, Archangelo Fiorito, João Theodoro de Aguiar , Pedro Cunha , Leandri Sant'Anna	Maria das Dores, Amelia de Figueiredo, Maria Eugenia, Maria da Gloria, Feliciano Cordovil, Henriqueta Arvellos, Emilia Nunes e Januaria da Silva, Joanna de Oliveira, Maria Isabel Teixeira, Elvira Rosa Ferreira, Maria Porcina de Freitas, Henrique da Silva e Oliveira, Eloy José da Cunha, Rufino José da Cunha, Henrique Gomes Braga, Eugenio Adolpho Luiz da Cunha, Hygino José de Araujo, Heleodoro Maria Trindade, Augusta Castellões, Antonio Bruno de Oliveira, Pedro Luiz da Cunha
Maria Isabel Teixeira	José Maria Martins Leone, Henrique Alves de Mesquita , João Norberto Brasil, Cintra, Hippolyto Jeronymo Martinez, Julio Nunes , Archangelo Fiorito, F. J. da Costa Lima, José Correa Monteiro, Antonio Luiz de Moura, Bento Fernandes das Mercês, Luiz Ferreira Lagos, Luis Pedrosa , Antonio Dias Lopes, João Pereira, Joaquim Pedro de Carvalho, Borges de Faria, Bruno de Oliveira , Francisca Romualdo, Astolpho Tavares, Agostinho de Gouvea, Normandia	Leonor de Castro, Amelia de Figueiredo, Maria Porcina, Henrique da Silva e Oliveira, Eloy José da Cunha, Rufino José da Cunha, Henrique Gomes Braga, Eugenio Adolpho Luiz da Cunha, Hygino de Araujo, Heleodoro Maria Trindade, Pedro Luiz da Cunha, Augusta Castellões, Elvira Rosa Ferreira, Joanna de Oliveira, Luisa Augusta da Silva, Maria Rosa de Castro, Francisca Telles, Idalina Telles, Glyceria Bibiana de Gouvea, João Theodoro de Aguiar, Joaquim José Maciel, Elidia Galhano Veiga, Laurinda Rumbelsperger, Antonio Bruno de Oliveira, Maria de Assumpção Chaves, Candida Assumpção, Idalina Rocha, Emilia de Castro, Luis Pedrosa, Camilla da Conceição, Olivia da Cunha, Nisia Baldraco
Elvira Rosa Ferreira	José Ignacio de Figueiredo, Antonio Luiz de Moura, Raphael Coelho Machado, Hippolyto Jeronymo Martinez, José Maria Martins Leone,	Maria das Dores, Amelia de Figueiredo, Maria da Gloria, Hygino de Araujo, Heleodoro Maria Trindade, Leonor de Castro, Maria Porcina de Freitas, Eloy José

	Archangelo Fiorito, Henrique Alves de Mesquita , Antonio Dias Lopes, Francisco Gomes de Carvalho , José Correa Monteiro, C. M. Gamboa, Heleodoro Maria Trindade , João Rodrigues Cortes , José Soares Barboza, Domingos Miguel, Juan Alvares, Domingos Machado, Paulo Carneiro, Francisco Flores, Alfredo Angelo, Raphael Filho, Guilherme de Oliveira , Luis Pedrosa , Manoel Ricardo	da Cunha, Rufino José da Cunha, Henrique Gomes Braga, Eugenio Adolpho Luiz da Cunha, Pedro Luiz da Cunha, Maria Isabel Teixeira, Joanna de Oliveira, Luisa Augusta da Silva, Maria Rosa de Castro, Francisca Telles, Idalina Telles, Glyceria Bibiana de Gouvea, Elidia Galhano Veiga, Joaquim Antonio Callado, Maria Umbelina de Assumpção Chaves, Antonio Bruno de Oliveira, Henrique de Oliveira, Candida Assumpção, Laurinda Rumbelsperger, Emilia Medina, Emilia de Castro, João Theodoro de Aguiar, Joaquim José Maciel
Augusta Garcez Castellões	João Theodoro de Aguiar , Hippolyto Jeronymo Martinez, Julio Nunes	Leonor de Castro, Amelia de Figueiredo, Maria Isabel, Pedro Luiz da Cunha
Maria Porcina de Freitas	João Theodoro de Aguiar	Maria das Dores, Francisca Braga, Maria da Gloria, Heleodoro Maria Trindade, Leonor de Castro, Amelia de Figueiredo, Joanna Maria de Oliveira, Maria Isabel Teixeira, Elvira Rosa Ferreira, Henrique Oliveira, Eloy José da Cunha, Antonio Bruno de Oliveira, Rufino José da Cunha, Henrique Gomes Braga, Eugenio Adolpho Luiz da Cunha
Elidia Galhano Veiga	Henrique Alves de Mesquita , Francisco Gomes de Carvalho , Antonio Dias Lopes, Calixto Xavier da Cruz, Joaquim Pedro de Carvalho, Miguel Cardoso	Amelia de Figueiredo, Elvira Ferreira, Joanna de Oliveira, Maria Assumpção Chaves, Joaquim Antonio da Silva Callado, Heleodoro Maria Trindade, Henrique de Oliveira, Pedro Cunha, Laurinda Rumbelsperger, Maria Isabel Teixeira
Candida Justina dos Anjos Assumpção [Soledade]	Francisco Gomes de Carvalho, Antonio Dias Lopes, Paulo de Souza, F. Flores, José Pereira da Silveira, Henrique Alves de Mesquita, João Pereira	Elvira Rosa Ferreira, Maria Assumpção, Laurinda Rumbelsperger, Bruno de Oliveira, Maria Isabel Teixeira, Arnaud Duarte Gouvea, Augusto Paulo Duque Estrada Meyer
Joanna de Oliveira	Archangelo Fiorito, Henrique Alves de Mesquita , José Correa Monteiro, A. S. da Costa, Francisco Gomes de Carvalho , Antonio Dias Lopes	Leonor de Castro, Amelia de Figueiredo, Maria Isabel Teixeira, Maria Porcina de Freitas, Henrique Silva e Oliveira, Eloy José da Cunha, Antonio Bruno de Oliveira, Rufino José da Cunha, Henrique Gomes Braga, Eugenio Adolpho Luiz da Cunha, Heleodoro Maria da Trindade, Hygino José de Araujo, Luisa Augusta da Silva, Maria Rosa de Castro, Francisca Telles, Idalina Telles, Glyceria Bibiana de Gouvea, Pedro Luiz da Cunha, Elvira Rosa Ferreira, Elidia Galhano, Maria de Assumpção Chaves, João Theodoro de Aguiar, Joaquim José Maciel, Maria Rosa de Castro
Idalina Marianna Telles	Archangelo Fiorito, Hyopolito Jeronymo Martinez	Elvira Rosa Ferreira, Maria Isabel Teixeira, Joanna Maria de Oliveira, Luisa Augusta da Silva, Maria Rosa de Castro, Francisca Telles, Amelia de Figueiredo, Glyceria

		Bibiana, Pedro Luiz da Cunha, João Theodoro de Aguiar, Joaquim José Maciel
Glyceria Bibiana de Gouvea	Archangelo Fiorito, José Pereira da Silveira, M. Borgarth, Calixto, Eugenio Cunha	Elvira Rosa Ferreira, Maria Isabel Teixeira, Joanna Maria de Oliveira, Luísa Augusta da Silva, Maria Rosa de Castro, Francisca Telles, Idalina Telles, Amelia de Figueiredo, Pedro Luiz da Cunha, João Theodoro de Aguiar, Joaquim José Maciel, Francisco Gomes de Carvalho
Maria Umbelina Assumpção [Chaves]	Francisco Gomes de Carvalho, João Rodrigues Cortes, Heleodoro Maria Trindade , Antonio Dias Lopes, Antonio Luiz de Moura, José Pereira da Silveira, m. Borgarth, Henrique Alves de Mesquita, João Pereira , Paulo de Souza, F. Flores, Calixto Xavier da Cruz, Domingos Machado, Manoel Ricardo, Joaquim Pedro de Carvalho, Luis Pedrosa, Antonio Bruno de Oliveira	Joanna de Oliveira, Elidia Galhano Veiga, Joaquim Antonio da Silva Callado, Heleodoro Maria Trindade, Maria Isabel, Elvira Ferreira, Bruno de Oliveira, Nisia Baldraco, Laurinda Rumbelsperger, Candida Assumpção
Maria Rosa de Castro	Archangelo Fiorito, F. J. Costa Lima, Monteiro	Glyceria Bibiana, Maria Isabel Teixeira, Elvira Rosa Ferreira, Maria Isabel Teixeira, Joanna Maria de Oliveira, Luísa Augusta da Silva, Francisca Telles, Idalina Telles, Amelia de Figueiredo, Pedro Luiz da Cunha, João Theodoro de Aguiar, Joaquim José Maciel

Fonte²⁸: HEMEROTECA DIGITAL DA BIBLIOTECA NACIONAL

As redes de sociabilidade e as solidariedades desenvolvidas extrapolavam o ambiente sacro e profissional, indo para as relações pessoais e familiares dos professores, alunos e alunas. Francisco Manoel da Silva, por exemplo, antes de morrer indicou o músico Bento Fernandes das Mercês como um de seus testamenteiros (GAZETA DE NOTICIAS, 18 de maio de 1947, ed. 114, suplemento, p. 2). Na divulgação da missa de sétimo dia de falecimento de Joaquim de Figueiredo Coutinho, pai de Amélia de Figueiredo, além da esposa e filha, aparecem os nomes de seus amigos Bento Fernandes das Mercês e Narciso da Silva Galhano, o pai da aluna Elidia Galhano (JORNAL DO COMMERCIO, 17 de dezembro de 1867, ed. 350, p. 7).

Maria Isabel Teixeira mandou celebrar uma missa pelo trigésimo dia de falecimento de Bento Fernandes das Mercês, o que traz uma probabilidade da convivência os ter aproximado (JORNAL DO COMMERCIO, 11 de agosto de 1887, ed. 223, p. 6). Na missa de sétimo dia deste músico, quem fez o convite foi Francisco João Costa Lima, marido de Amelia de

²⁸ Ver ANEXO G.

Figueiredo, “grato em extremo ao seu dedicado colega e mui[to] bom amigo” (JORNAL DO COMMERCIO, 17 de julho de 1887, ed. 198, p. 5).

Maria Isabel Teixeira era provavelmente amiga de Maria Piedade de Oliveira, irmã de Joanna Maria de Oliveira e Bruno de Oliveira. Ela pediu uma missa de 30º dia por sua morte em 11 de março de 1868 (JORNAL DO COMMERCIO, 10 de março de 1868, ed. 70, p. 2). Elvira Rosa Ferreira cantou diversas vezes sob direção de Francisco Gomes de Carvalho e de Antonio Dias Lopes²⁹, que embora não fosse do Conservatório, teve uma relação de longos anos de parceria profissional com Elvira Ferreira e Antonio Bruno de Oliveira. Tanto que quem comunica o óbito de Dias Lopes em 1905 é Antonio Bruno (BRASIL, 10 de março de 1905).

Outro aspecto que gostaria de trazer sobre as festividades religiosas é o uso de composições do próprio grupo de alunos, ou de seus mestres. Foi falado no início do capítulo 4 sobre a execução pelos alunos do Conservatório de obras de José Mauricio, professor de Francisco da Luz Pinto e Francisco Manoel da Silva (MATTOS, 1997, p. 220). Da mesma forma, em diversas festividades mencionava-se a execução do *Te Deum* do “imortal Francisco Manoel” por ex-alunos, ex-alunas e professores do Conservatório. Este foi o caso de Francisco Gomes de Carvalho, que escolheu esta peça para a festa que dirigiu na Igreja de Santa Efigênia em 1876 (GAZETA DE NOTICIAS, 13 de outubro de 1876, ed. 283, p. 3) e de Antonio Luiz

²⁹ Há muitos indícios de que Antonio Dias Lopes e Elvira Ferreira tiveram um relacionamento amoroso, para além do profissional. Foi o músico quem, em 1877, convidou parentes e amigos para a missa de 7º dia da mãe de Elvira (JORNAL DO COMMERCIO, 24 de janeiro de 1877, ed. 24, p. 7). No entanto, é o marido de Elvira quem convida para a missa de primeiro aniversário de morte da sogra (JORNAL DO COMMERCIO, 18 de janeiro de 1878, ed. 18, p. 4). Na ocasião do óbito da cantora, é Dias Lopes, juntamente com Albertina Ferreira Dias de Almeida e seu marido que fazem o anúncio, dizendo ser Elvira “companheira, mãe e sogra” (O PAIZ, 25 de novembro de 1894, ed. 3708, p. 7). Antonio Dias Lopes convidou os amigos para a missa de 7º dia da cantora (O PAIZ, 29 de novembro de 1894, ed. 3712, p. 6), mandou celebrar missa no seu primeiro aniversário de passamento (O PAIZ, 23 de novembro de 1895, ed. 4070, p. 6) e assim permaneceu fazendo anualmente até perto de sua própria morte, em 1905 (BRASIL, 10 de março de 1905). Em 1903, por exemplo, ele mandou celebrar missa pelo 9º ano de morte de Elvira (JORNAL DO BRASIL, 23 de novembro de 1903, ed. 327, p. 4). Joaquim Ferreira da Silva Couto, por sua vez, morreu em 1896, depois da esposa, mas quem anuncia seu óbito é D. Josephina Lourenço Soares (O FLUMINENSE, 12 de setembro de 1896, ed. 3138, p. 3). Mas o dado mais contundente está relacionado à filha de Elvira Ferreira, Albertina. Ela nasceu em 28 de setembro de 1873, foi batizada como filha legítima de Joaquim Ferreira da Silva Couto em 13 de maio de 1876. Entretanto, como visto, a moça apareceu com o nome de Albertina Ferreira Dias no anúncio do passamento de sua mãe. No registro de seu segundo casamento, aos 27 anos, em julho de 1900, constava ser filha natural de Antonio Dias Lopes (BRASIL, 28 de julho de 1900).

de Moura, na festa da Irmandade de Nossa Senhora do Amparo de Cascadura (JORNAL DO COMMERCIO, 30 de dezembro de 1877, ed. 362, p. 4), dentre outras.

Se percebe a importância atribuída ao mestre, e o senso de que, ao cantarem suas obras, eles estariam transmitindo seu legado (SANTOS, 2011, p. 53), não o deixando ser esquecido. Estas obras poderiam ser consideradas até mesmo como um patrimônio imaterial, um componente da vida social destes músicos que teria uma dimensão ideal e valorativa para eles (GONÇALVES, 2003, p. 28). Com a morte dos sujeitos que conviveram com Francisco Manoel e que consideravam sua obra um patrimônio a ser preservado e mantido vivo por meio de sua interpretação, assim como as mudanças que ocorreram nas práticas musicais da igreja católica, a perpetuação deste repertório foi deixando de acontecer, e o nome do professor foi caindo no esquecimento. Somente anos depois se construiu um mausoléu por intermédio de Chiquinha Gonzaga, e passou-se por um movimento de “rememoração” de Francisco Manoel (CORREIO DA MANHÃ, 22 de fevereiro de 1940, ed. 13895, p. 3), com a “fabricação” de um “imortal”, atrelando a eternização do músico à composição do Hino Nacional como símbolo pátrio (ABREU, 1996b).

Ainda em relação ao patrimônio constituído por obras dos ex-alunos e ex-alunas, na festa promovida pela Irmandade de Santo Eloy na igreja de Nossa Senhora do Parto em 1900, ocorreu uma verdadeira homenagem póstuma promovida por Antonio Dias Lopes. Além de executar o *Salutaris Hostia* composto por sua grande amiga e companheira de festividades, a “falecida Elvira Rosa Ferreira”, integrava o repertório a missa *Senhor do Bomfim*, do ex-aluno Manoel Joaquim Maria, premiado desde 1861 em violoncelo, tendo recebido título de habilitação no instrumento em 1869, e o falado *Te Deum* de Francisco Manoel. A celebração envolveu como cantores os ex-alunos Maria Isabel Teixeira, Emilia de Castro, Bruno de Oliveira e Luiz Pedrosa (O PAIZ, 12 de janeiro de 1900, ed. 5576, p. 3).

A composição de Elvira Ferreira executada por Antonio Dias Lopes não foi a única a ser produzida pelas alunas premiadas do Conservatório. Outras já foram comentadas, e algumas delas podem ser vistas a seguir:

Figura 62. Valsa *Umbelina*, de Maria Izabel Teixeira (1861)

VALSA
UMBELINA

Feita em 1861
por D. Maria I. Teixeira
e offerecida

a seu Bemfeitor o Ill.º Sr.
Commandador J. P. da Silva Manoel, e a
sua netta D. U. P. da Silva Manoel.

Valsa.

Imperial Estabelecimento de Musica de J. P. da Silva.
Praça da Constituição N.º 11.

M-I-35
B
232.953/55

Fonte: TEIXEIRA, M. I. Acervo digital da Biblioteca Nacional

Quadro 27. Composições das alunas do Conservatório de 1853 a 1873

Compositora	Obra	Referência
Francisca Xavier de Almeida Braga	<i>Tantum Ergo</i> obrigado a flauta (1860)	<i>Correio Mercantil</i> , 15 de junho de 1860, ed. 165, p. 1
	<i>Saudação a Sua Majestade a Imperatriz</i> (1863), letra de Antonio José de Araujo	<i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 15 de março de 1863, ed. 73, p. 1

Rita Maria da Silveira	Polca para a sociedade Congresso Comercial	<i>Jornal do Commercio</i> , 24 de julho de 1860, ed. 203, p. 2
Maria Izabel Teixeira	Valsa <i>Umbelina</i> ³⁰ , dedicada “a seu benfeitor, o Ilmo. Sr. Comendador J. P. da Silva Manoel e sua neta D. U. P. da Silva Manoel”.	Biblioteca Nacional Digital
Maria Eugenia Pacifica do Amaral Boa Nova	<i>Cantata</i> obrigada a corne inglês dedicada à imperatriz (1864), letra de Antonio José de Araujo	<i>Correio Mercantil</i> , 6 de maio de 1864, ed. 125, p. 2
Amelia da Silva Figueiredo	<i>Romance dedicado ao falecido Sr. comendador Francisco Manoel da Silva</i> (1866), letra de Antonio José de Araujo	<i>Correio Mercantil</i> , 19 de dezembro de 1866, ed. 350, p. 4
Elvira Rosa Ferreira	<i>Salutaris Hostia</i>	<i>A Noticia</i> , 13 e 14 de janeiro de 1900, ed. 12, p. 4
	<i>Albertina</i> , mazurca (1891)	<i>Jornal do Commercio</i> , 25 de fevereiro de 1891, ed. 56, p. 2
Augusta Castellões	<i>Sem Pretensão</i> , polca (1892)	<i>O Tempo</i> , 23 de agosto de 1892, ed. 452, p. 2

Fonte: CORREIO MERCANTIL, DIARIO DO RIO DE JANEIRO, JORNAL DO COMMERCIO, A NOTICIA, O TEMPO

5.2.4 A participação das alunas em irmandades religiosas

A ligação das discípulas do Conservatório com a religião católica e com as irmandades não se restringia, em muitos casos, à participação remunerada ou não em suas festividades. Elas mesmas eram membros destas irmandades. Cada irmandade tinha sua devoção, o que as distinguia umas das outras, e acabava por representar uma expressão da identidade³¹ do grupo

³⁰ Agradeço imensamente ao professor Avelino Romero Pereira pela referência a esta valsa em minha defesa de tese. Busquei muito por alguma partitura de ex-alunas do Conservatório, especificamente que tivessem estudado com Francisco Manoel da Silva e esta, felizmente, se encontra disponível online no site do Acervo Digital da Biblioteca Nacional.

³¹ No Brasil, eram comuns os agrupamentos de indivíduos de mesma “classe, profissão, nacionalidade e cor” nas irmandades. Havia, por exemplo, aquelas constituídas quase exclusivamente por negros, como era o caso da Irmandade de Santo Elesbão e Santa Efigênia e a de Nossa Senhora da Lampadosa. A criação de irmandades de negros, na condição de escravizados e livres, e “a promoção de santos pretos”, faziam parte de um projeto de “cristianização dos africanos e seus descendentes” por meio da catequese, sem deixar de marcar as hierarquias entre os estratos da sociedade (OLIVEIRA, 2006, p. 60 e 61). No entanto, embora o processo de catequese tenha se mostrado eficaz, pois teve aceitação por segmentos da população negra, os “símbolos cristãos foram ressignificados”, e outros sentidos foram dados ao projeto inicial de conversão, ocorrendo reapropriações que “delinearam formas de resistências culturais de africanos e seus descendentes na sociedade colonial” (OLIVEIRA, 2006, p. 65). As crenças dos africanos eram proibidas, e por isso a preservação da sua religiosidade ocorreu por meio de “táticas de resistência”, representadas por este sincretismo religioso (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 61).

(OLIVEIRA, 1995, p. 102). Para além da devoção, a irmandade representava a reunião de pessoas com “uma certa perspectiva em relação à religião e em relação à própria organização social”. Ela seria a “expressão de fé” e a “visão de mundo” de um grupo determinado. Segundo Anderson de Oliveira, “o próprio ato de escolha do orago e a vontade de reunião de determinadas pessoas demonstram uma certa perspectiva em relação à religião”. Ao mesmo tempo em que uma irmandade agregava pessoas em torno de uma visão de mundo semelhante, ela também as diferenciava do conjunto da sociedade, e por isso, seria “fomentadora de identidades” (OLIVEIRA, 1995, p. 107).

Não se pode dizer se a filiação das alunas a irmandades era influenciada por suas famílias ou pelas atividades propiciadas por Francisco Manoel da Silva e o Conservatório, provavelmente ocorrendo as duas coisas. Anderson Oliveira diz que “uma identidade religiosa pode reforçar as relações cotidianas pré-existentes e da mesma forma ser reforçada por estas” (OLIVEIRA, 1995, p. 162). Esta participação demonstrava a adoção pelas alunas de um conjunto de crenças e modos de vida, assim como evidenciava a importância da religião católica como condutora de suas vivências pessoais e profissionais. Os preceitos religiosos permeariam a forma como elas construía a si mesmas, formando suas identidades, e como elas estabeleceriam sociabilidades e laços de ajuda mútua com seus pares. O exercício da atividade musical para afiliadas às irmandades em determinadas situações não era remunerado, pois era considerado como devoção. No entanto, o reforço destes laços de amizade e cumplicidade poderia gerar compromissos profissionais futuros.

De um outro lado, da mesma forma que o projeto de catequese e de reforço de hierarquias por meio das irmandades em relação aos negros foi apropriado por eles com outros sentidos, sendo usados como meios de resistência e de perpetuação de suas próprias crenças, também as mulheres ressignificavam a participação nas irmandades. Elas transformavam a experiência nos grupos formados nas igrejas em um ambiente de afirmação de suas identidades musicais, de visibilidade social, de atuação profissional e de desenvolvimento de diversos papéis sociais, pois, para além de esposas e mães, eram também artistas, colegas de profissão, amigas e exerciam cargos de liderança.

Nas irmandades, além do compartilhamento de visões semelhantes de mundo, também ocorriam as “solidariedades verticais”, isto é, ajuda entre membros de diferentes origens sociais

(ABREU, 1996a, p. 8). Embora as solidariedades verticais existissem, o fato de as alunas do Conservatório participarem das festividades da Devoção da Piedade, por exemplo, não significou que estava permitido a elas integrar esta associação. Ao que parece, elas optaram por fazer parte de outras irmandades.

Ao falar em participação em irmandades, me refiro principalmente à ocupação de cargos, conquistados por eleição, porque nas fontes às quais tive acesso, eram publicadas apenas as mesas diretoras e não as listagens de membros. Mesmo assim, nem sempre havia uma regularidade na divulgação destas administrações. Isso significa dizer que, salvo menção no anúncio da própria festividade, é difícil identificar a participação de uma mulher em uma irmandade caso ela não esteja ocupando um dos cargos possíveis. Há poucas exceções, como o caso de algumas congregações que divulgavam o nome de irmãs ou congregadas que auxiliavam no recolhimento de esmolas. O fato de se encontrar estas mulheres ocupando cargos nas irmandades chama bastante a atenção, pois esta atuação representava um certo exercício de poder. No quadro a seguir pode-se identificar as irmandades e os cargos desempenhados pelas alunas do Conservatório:

Quadro 28. Participação das alunas premiadas de 1856 a 1873 em irmandades

Aluna	Irmandade	Cargo/ano	Referência
Maria das Dores Castanheira	Irmandade de Santo Cristo dos Milagres, de Santa Rita	Zeladora (1861 a 1872)	<i>Laemmert</i> , 1861, p. 365, 1865, p. 379 <i>Correio Mercantil</i> , 1863, ed. 195, p. 3 <i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 27 de maio de 1870, ed. 144, p. 1
	Irmandade de Santa Cecília, Igreja do Parto	Vice-Provedora (1864)	<i>Laemmert</i> , 1864, p. 379
Amélia da Silva Figueiredo	Devoção de Nossa Senhora da Conceição	Irmã (1864)	<i>Jornal do Commercio</i> , 1 de janeiro de 1864, ed. 1, p. 2
	Irmandade de Santa Cecília, Igreja do Parto	Zeladora (1881)	<i>Gazeta de Notícias</i> , 24 de novembro de 1881, ed. 326, p. 1
Rita Maria da Silveira	Irmandade do Divino Espírito Santo da Matriz de Santa Rita	Vice provedora (1880) (1881)	<i>Almanak Laemmert</i> , 1880, p. 532; 1881, p. 534
Francisca Xavier de Almeida Braga	Irmandade de Santo Cristo dos Milagres, de Santa Rita	Zeladora (1861 e 1872)	<i>Correio Mercantil</i> , 15 de maio de 1861, ed. 132, p. 3
Leonor de Castro	Irmandade de São Crispim e São Crispiniano	Zeladora (1867)	<i>Correio Mercantil</i> , 28 de outubro de 1867, ed. 297, p. 2

Maria Isabel Teixeira	Irmandade de Santa Cecília, Igreja do Parto	Provedora (1881), Protetora (1882, 1883 e 1884)	<i>Gazeta de Notícias</i> , 24 de novembro de 1881, ed. 326, p. 1 <i>Gazeta de Notícias</i> , 25 de novembro de 1882, ed. 328, p. 2 <i>Jornal do Commercio</i> , 27 de novembro de 1883, ed. 330, p. 1 <i>Jornal do Commercio</i> , 2 de dezembro de 1884, ed. 335, p. 1
	Venerável Confraria de Nossa Senhora da Lampadosa	Zeladora (1888)	<i>Jornal do Commercio</i> , 13 de novembro de 1888, ed. 317, p. 3
Elvira Rosa Ferreira	Congregação de Santa Teresa de Jesus	Congregada (1865) Irmã (1869)	<i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 25 de fevereiro de 1865, ed. 49, p. 2 <i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 9 de maio de 1869, ed.127, p.3
	Irmandade de Santa Cecília, Igreja do Parto	Zeladora (1881) Vice-provedora graduada (1882, 1883)	<i>Gazeta de Notícias</i> , 24 de novembro de 1881, ed. 326, p. 1 <i>Gazeta de Notícias</i> , 25 de novembro de 1882, ed. 328, p. 2 <i>Jornal do Commercio</i> , 27 de novembro de 1883, ed. 330, p. 1
Candida Assumpção	Irmandade de Santa Cecília, Igreja do Parto	Zeladora (1883)	<i>Jornal do Commercio</i> , 27 de novembro de 1883, ed. 330, p. 1
	Irmandade de Santa Cecília, Igreja do Parto	Zeladora (1881), Vice-provedora graduada (1882)	<i>Gazeta de Notícias</i> , 24 de novembro de 1881, ed. 326, p. 1 <i>Gazeta de Notícias</i> , 25 de novembro de 1882, ed. 328, p. 2
Joanna Maria de Oliveira	Irmandade de São Crispim e São Crispiniano	Zeladora (1878)	<i>O Cruzeiro</i> , 29 de outubro de 1878, ed. 301, p. 1
Idalina Mariana Telles	Irmandade de Santa Cecília, Igreja do Parto	Aia (1881), Zeladora (1882)	<i>Gazeta de Notícias</i> , 24 de novembro de 1881, ed. 326, p. 1 <i>Gazeta de Notícias</i> , 25 de novembro de 1882, ed. 328, p. 2
Glyceria Bibiana de Gouvea	Irmandade de Santa Cecília, Igreja do Parto	Aia (1881), zeladora (1882, 1883, 1884)	<i>Gazeta de Notícias</i> , 24 de novembro de 1881, ed. 326, p. 1 <i>Gazeta de Notícias</i> , 25 de novembro de 1882, ed. 328, p. 2 <i>Jornal do Commercio</i> , 27 de novembro de 1883, ed. 330, p. 1 <i>Jornal do Commercio</i> , 2 de dezembro de 1884, ed. 335, p. 1
	Irmandade de S. Benedito e Nossa Senhora do Rosario	Zeladora (1912)	<i>A Imprensa</i> , 15 de outubro de 1912, ed. 1748, p. 14
Maria Umbelina Monteiro da Assumpção	Irmandade de Santa Cecília, Igreja do Parto	Zeladora (1881), Vice provedora (1882, 1883) Provedora graduada	<i>Gazeta de Notícias</i> , 24 de novembro de 1881, ed. 326, p. 1 <i>Gazeta de Notícias</i> , 25 de novembro de 1882, ed. 328, p. 2 <i>Jornal do Commercio</i> , 27 de novembro de 1883, ed. 330, p. 1

			<i>Jornal do Commercio</i> , 2 de dezembro de 1884, ed. 335, p. 1
--	--	--	---

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO, CORREIO MERCANTIL, GAZETA DE NOTICIAS, A IMPRENSA, O CRUZEIRO, DIARIO DO RIO DE JANEIRO, ALMANAK LAEMMERT

Além das alunas, seus parentes faziam parte de irmandades. A mãe de Joanna de Oliveira, Laurentina Preciosa, por exemplo, foi reeleita zeladora da Irmandade de São Crispim e São Crispiniano no ano compromissal de 1867-1868, e seu irmão, Antonio Bruno de Oliveira, foi reeleito como definidor. Nesta mesma eleição foi reeleito como tesoureiro Joaquim Manoel da Silva Castro, tio de Leonor de Castro, que foi reeleita como definidora, assim como Laurentina. Foi eleito como definidor José Ignacio de Figueiredo, que dirigia muitas festividades religiosas com João Theodoro de Aguiar (CORREIO MERCANTIL, 28 de outubro de 1867, ed. 297, p. 2). Dez anos depois, Joanna foi eleita zeladora para o ano compromissal de 1878 a 1879 na mesma irmandade (O CRUZEIRO, 29 de outubro de 1878, ed. 301, p. 1).

Dentre as associações religiosas das quais estas alunas e ex-alunas participaram, destaco a Irmandade de Santo Cristo dos Milagres e a Irmandade de Santa Cecília. A Irmandade de Santo Cristo dos Milagres pode ter atraído as alunas por ter sido organizada pela iniciativa de três mulheres: Carlota Isabel da Costa Dias, Francisca Thomazia de Andrade Maia e Felicidade Perpetua da Cunha, assim como de um vigário. No entanto, ela parecia ser distinta da Devoção da Piedade, que era reservada para mulheres da elite. A Irmandade de Santo Cristo teve criação bem próxima ao período em que se encontra a adesão destas mulheres, em 1858. O compromisso foi rapidamente aprovado pelo governo imperial, e a notícia dizia que ela havia sido “um pensamento de senhora e por senhoras é levado à execução” (JORNAL DO COMMERCIO, 28 de janeiro de 1858, ed. 27, p. 1).

Esta irmandade reunia, além de alunas do Conservatório, outras mulheres trabalhadoras muito atuantes na sociedade. Maria Caetana de Menezes Costa, por exemplo, era uma ativa cantora em festividades, tendo participado de várias delas na companhia de Maria das Dores, sob direção de Francisco Manoel da Silva (CORREIO MERCANTIL, 29 de setembro de 1855, ed. 269, p. 1). Maria da Costa também se tornou professora de música da Imperial Sociedade Amante da Instrução (CORREIO MERCANTIL, ed. 142, p. 2). Em 1864, 1865 e 1866 ela constou no *Almanak Laemmert* (1864, p. 406; 1865, p. 395; 1866, p.381) como “professora de piano do colégio das órfãs”. Uma outra participante desta irmandade foi a também falada no Capítulo 2 deste trabalho, a parteira Maria Josephina Mathilde Durocher. Ela foi zeladora em 1861, juntamente com Maria das Dores, Maria da Costa e as irmãs Francisca Xavier de Almeida

Braga e Firmina Violante de Almeida Braga (CORREIO MERCANTIL, 15 de maio de 1861, ed. 132, p. 3).

A irmandade de Santa Cecília, que perdeu sua função organizadora do ofício musical, continuou sendo referência associativa e religiosa para os músicos. Pode-se localizar a participação de alunos(as) e ex-alunos(as) do Conservatório cantando em festividades ao longo dos anos, e a divulgação dos participantes da administração dos anos de 1881 a 1884 chama a atenção pelo intenso número de ex-alunos e ex-alunas do Conservatório envolvidos, bem como de outros músicos e mulheres músicas atuantes no meio sacro da época. É possível imaginar que uma forte rede de sociabilidade foi construída entre eles, e que a Irmandade parecia naquele momento representar melhor estas solidariedades do que a Sociedade Beneficência Musical, uma vez que aparentemente não ingressavam mulheres nela. Na Irmandade de Santa Cecília, ao contrário, a presença feminina era numerosa e expressiva. No quadro abaixo, trouxe apenas os nomes de ex-alunos e ex-alunas, dado o extenso número de participantes. Excepcionalmente, mantive os nomes de José Antonio Pereira de Noronha e Silva, marido de Maria da Glória e cunhado de Maria das Dores Castanheira, Joaquim Manoel da Silva Castro, tio de Leonor de Castro, Delfina Cecília da Conceição, mãe de Elídia Galhano e Antonio Alves de Mesquita, irmão de Henrique Alves de Mesquita:

Quadro 29. Administração da Irmandade de Santa Cecília nos anos de 1881 a 1884

Cargo	1881	1882	1883	1884
Protetor		Maria Izabel Teixeira	Maria Izabel Teixeira	Maria Izabel Teixeira
Vice provedor	Francisco Gomes de Carvalho	Francisco Gomes de Carvalho		
Secretário	Antonio Bruno de Oliveira	Antonio Bruno de Oliveira	Antonio Bruno de Oliveira	Antonio Bruno de Oliveira (1º)
Definidores	Joaquim José Maciel, João Rodrigues Cortes, Guilherme de Oliveira	Rufino José da Cunha	José Levrero, Norberto Amancio de Carvalho, Amaro Ferreira de Mello	José Levrero Norberto Amancio de Carvalho, Guilherme de Oliveira, Major José Antonio Pereira de Noronha e Silva
Juízes por devoção	Henrique Alves de Mesquita	Henrique Alves de Mesquita, Antonio Alves de Mesquita	Henrique Alves de Mesquita, Rufino José da Cunha, Joaquim José Maciel, João	Henrique Alves de Mesquita, João Rodrigues Cortes, Joaquim José

			Rodrigues Cortes, Joaquim Manoel da Silva Castro, Pedro Luiz da Cunha Filho	Maciel, Francisco Gomes de Carvalho
Provedora	Maria Izabel Teixeira			
Provedora graduada				Maria Umbelina de Assumpção Chaves
Vice provedora		Maria Umbelina de Assumpção Chaves	Maria de Assumpção Chaves	
Vice provedora graduada		Elvira Rosa Ferreira	Elvira Rosa Ferreira	
Zeladoras	Maria Umbelina de Assumpção Chaves, Elvira Rosa Ferreira, Luiza Augusta da Silva, Amelia de Figueiredo Costa Lima, Delfina Cecilia da Conceição	Luiza Augusta da Silva, Idalina Telles, Francisca Telles, Glyceria Bibiana de Gouvea	Luiza Augusta da Silva, D. Glyceria Bibiana de Gouvea, Candida d'Assumpção Soledade	Luiza Augusta da Silva, Maria da Gloria Noronha e Silva, Glyceria Bibiana de Gouvea
Aias	Francisca Telles, Idalina Telles, Glyceria Bibiana de Gouvea			

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

5.3 Participação das ex-alunas do Conservatório na docência em música

Algumas alunas premiadas com ouro pelo Conservatório de 1856 às 1873 ofereceram aulas de piano e canto, assim como atuaram na instrução primária. Como visto até aqui, foram intensas suas vivências no meio religioso, tanto nas festividades, quanto como membros de irmandades. Estas experiências provavelmente exerceram uma grande influência em suas formas de ensinar e nos conteúdos escolhidos em sua prática docente³².

A convivência com ex-alunos e ex-alunas também deve ter sido importante em sua constituição como professoras, pois segundo Claude Dubar, a profissionalização depende de um processo de socialização, que permite não só aquisição de saberes e competências, mas o

³² Aline Limeira Pasche mostrou em sua tese de doutorado como a doutrina religiosa compunha os saberes ensinados nas escolas a fim de formar cidadãos de uma nação “moralizada, polida, ilustrada”, desenvolvendo nos alunos “uma determinada cultura metafísica, algumas práticas cotidianas, procedimentos sociais e culturais, enfim, marcas de um pertencimento” (PASCHE, 2014, p. 276).

reconhecimento mútuo entre aqueles que desempenham e compartilham destas atividades. Nas interações com seus professores e colegas, no interior das igrejas e do Conservatório, elas foram construindo socialmente suas identidades profissionais como cantoras e professoras (DUBAR, 2012, p. 354).

As professoras não apenas adquiriram conhecimentos nestes locais, mas se inseriram em uma cultura, uma visão de mundo, adotaram condutas de vida ligadas àquele grupo, passando por uma “transformação identitária” que é inerente ao mundo profissional ao qual elas passaram a fazer parte. Elas incorporaram uma “definição de si” e fizeram uma “projeção no futuro” (DUBAR, 2012, p. 357) No processo de socialização profissional, elas passaram por “situações e percursos, tarefas a realizar e perspectivas a seguir”, desenvolvendo relações consigo e com os outros, “em construção permanente” (DUBAR, 2012, p. 358)

As alunas premiadas de quem localizei atividades como professoras foram mencionadas abaixo, com destaque para as quatro que vou comentar de forma aprofundada adiante:

Quadro 30. Alunas premiadas que atuaram na docência

Nome	Professora (música ou instrução básica)
Maria das Dores Castanheira	sim
Maria Eugenia Pacifica do Amaral	não localizado
Amelia de Figueiredo	não localizado
Rita Maria da Silveira	sim
Francisca Braga	sim
Leonor de Castro	sim
Maria Izabel Teixeira	sim
Elvira Rosa Ferreira	sim
Augusta Garcez Castellões	sim
Maria Porcina de Freitas	não localizado
Elidia da Silva Galhano	não localizado
Candida Justina dos Anjos Assumpção	não localizado
Joanna Maria de Oliveira	não localizado
Idalina Mariana Telles	não localizado
Glyceria Bibiana de Gouvea	sim
Etelvina Amelia Pereira de Magalhães	não localizado
Maria Umbelina Monteiro da Assumpção	não localizado
Adelaide Candida Ribeiro de Andrade Rangel	não localizado
Carolina Paula da Conceição	não localizado
Maria Rosa de Castro	não localizado

Fonte: ALMANAK LAEMMERT (1865-1885), JORNAL DO COMMERCIO (1865-1891), GAZETA DE NOTICIAS (1885), A REFORMA (1884-1877)

Abaixo trago de forma pormenorizada as atividades desempenhadas por estas mulheres:

Quadro 31. Atividades das professoras de música oriundas do Conservatório

Aluna	Atuação na docência	Referência
Maria das Dores Castanheira	Professora de piano e canto	<i>Laemmert</i> , 1868, p. 482; 1869, p. 503 <i>Jornal do Commercio</i> , 5 de janeiro de 1866, ed. 5, p. 2
	Diretora do Colégio N. S. das Dores para o sexo feminino, no Andaraí Pequeno	<i>Laemmert</i> , 1880, p. 639; 1883, p. 1331
Francisca Xavier de Almeida Braga	Professora de piano	<i>Laemmert</i> , 1870, p. 488; 1872, p. 507; 1873, p. 542 <i>Jornal do Commercio</i> , 12 de fevereiro de 1870, ed. 43, p. 3
Maria Isabel Teixeira	Professora de piano e canto	<i>Laemmert</i> , 1865, p. 482; 1866, p. 464 <i>Jornal do Commercio</i> , 14 de fevereiro de 1865, ed. 45, p. 4
Elvira Rosa Ferreira	Professora de piano e canto	<i>Laemmert</i> , 1868, p. 481; 1869, p. 502
Rita Maria da Silveira	Professora de piano, canto e harmônio	<i>Laemmert</i> , 1865, p. 482 a 1885, p. 291 <i>Jornal do Commercio</i> , 10 de janeiro de 1866, ed. 10, p. 3 <i>Gazeta de Noticias</i> , 10 de fevereiro de 1885, ed. 41, p. 3
	Diretora do Colégio União Infantil para o sexo feminino, Rua dos Andradas, 105	<i>Laemmert</i> , 1885, p. 291
Leonor Tolentina de Castro	Professora de Rudimentos e Canto para o sexo feminino do Conservatório de Música	<i>Laemmert</i> , 1868, p. 361 a 1885, p. 1243
	Professora de piano e canto	<i>Laemmert</i> , 1871, p. 473; 1872, p. 508
Augusta Garcez Castellões	Professora da freguesia de Paquetá Professora da freguesia de Santana Professora do Externato para meninos e meninas até 9 anos	<i>A Reforma</i> , 29 de abril de 1874, ed. 95, p. 1 <i>A Reforma</i> , 18 de abril de 1877, ed. 85, p. 2 <i>Jornal do Commercio</i> , 8 de janeiro de 1891, ed. 8, p. 4
Glyceria Bibiana de Gouvea	Professora adjunta da 1ª escola da Glória	<i>Jornal do Commercio</i> , 25 de dezembro de 1881, ed. 346, p. 5

Fonte: ALMANAK LAEMMERT (1865-1885), JORNAL DO COMMERCIO (1865-1891), GAZETA DE NOTICIAS (1885), A REFORMA (1884-1877)

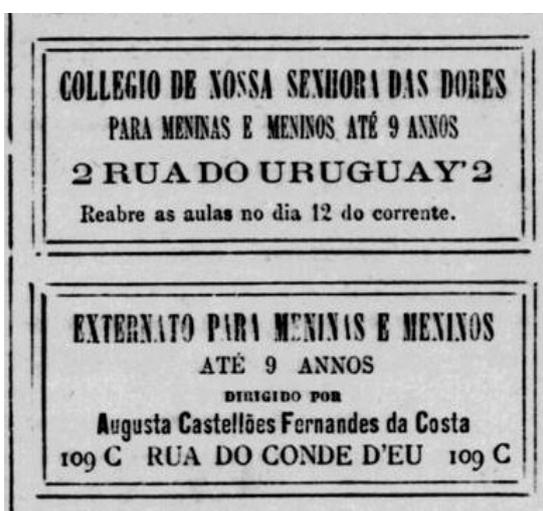
As professoras de música que foram ex-alunas do Conservatório atuaram no ensino doméstico, em escolas públicas e particulares, se inserindo em um meio que contava com a presença numerosa de imigrantes e de brasileiras de famílias mais abastadas, que tiveram uma

formação considerada refinada, mas passaram por alguma decaída financeira. Diferentemente da maioria das mulheres deste grupo, as alunas de Francisco Manoel e de Archangelo Fiorito vinham de camadas mais pobres, e algumas oportunidades que tiveram para se tornarem letradas podem ter sido os colégios da Sociedade Amante da Instrução e as escolas públicas de instrução pública primária.

Não tive como saber quais alunas tiveram ligação com a Sociedade Amante da Instrução. No caso da instrução pública, um exemplo foi Maria Porcina de Freitas, premiada no Conservatório pela primeira vez em 1863 com menção honrosa, com cerca de 12 anos (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 7 de dezembro de 1863, ed. 337, p. 1). Ela fez sua formação musical e escolar de forma concomitante, pois em dezembro do mesmo ano de 1863, seria requisitada pelo “delegado do 2º distrito da instrução primária e secundária do município da corte” para ser examinada, por frequentar a “escola pública da freguesia de S. José” (JORNAL DO COMMERCIO, 18 de dezembro de 1863, ed. 348, p. 2).

Augusta Castellões e Glyceria Bibiana de Gouvea também foram alunas da instrução pública primária, e suas atuações serão faladas adiante. Posteriormente, elas se tornaram professoras adjuntas e efetivas do magistério público, formando-se pela prática no interior das próprias escolas que cursaram. Outras não atuaram em escolas públicas, mas dirigiram escolas particulares, inclusive subvencionadas, e chegaram a experimentar o ensino misto, a partir da permissão da coeducação de meninos e meninas de até 10 anos pela Reforma promovida por Leôncio de Carvalho em 1879 (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 210). Duas que dirigiram escolas mistas foram Maria das Dores e Augusta Garcês Castellões.

Figura 63. Anúncio dos colégios de Maria das Dores Castanheira e Augusta Castellões



Fonte: JORNAL DO COMMERCIO, 8 de janeiro de 1891, ed. 8, p. 4

As vivências destas alunas podem ter sido parecidas e suas memórias dos tempos de aprendizes, embora únicas, talvez compartilhadas. Contudo, a forma como combinaram suas experiências pessoais, as visões de si, com as relações que estabeleceram com o grupo de alunas, alunos e professores, gerou identidades profissionais e trajetórias docentes ricas e diferenciadas, sendo quatro delas comentadas adiante.

5.4 Quatro alunas, suas vidas e atuações

Nesta última seção, por meio de vestígios biográficos, gostaria de dar a conhecer um pouco mais sobre as vidas e atuações de quatro professoras que tiveram sua formação no Conservatório de Música. Foram elas Maria das Dores Castanheira, Leonor Tolentino de Castro, Augusta Garcês Castellões e Glyceria Bibiana de Gouvea.

5.4.1 Maria das Dores Castanheira (1843-1910), a primeira aluna do Conservatório

Maria das Dores Castanheira (c. 1843-1910) era filha de Maria do Rosario Castanheira (c. 1816-1881), natural de Montevidéu, e do cantor espanhol Antonio Castanheira, que chegou no Rio de Janeiro em 1843 integrando uma companhia espanhola dirigida por José de la Puerta. Antonio Castanheira participou dos dramas *A Gargalhada* (O PHAROL CONSTITUCIONAL, 4 de abril de 1843, ed. 57, p. 4) e *A Nodosa de Sangue* (JORNAL DO COMMERCIO, 13 de abril de 1843, ed. 101, p. 3), ambos no Teatro de S. Francisco em 1843.

A vinda de Maria do Rosario se deu poucos meses após Antonio, em junho de 1843 (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 6 de junho de 1843, ed. 126, p. 4). Apesar de não mencionados, possivelmente ela veio acompanhada de dois filhos, Pedro Antonio e Maria das Dores, o primeiro nascido em Buenos Aires (BRASIL, 1 de fevereiro de 1862) e a segunda, no caso, a professora de quem estou tratando, em Montevidéu, em 7 de abril de 1843 (URUGUAI, 9 de maio de 1843), motivo pelo qual Maria do Rosario não tenha chegado em companhia de seu marido.

José de la Puerta dissolveu a companhia, partindo do Rio de Janeiro em outubro de 1843 com sua família (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 2 de novembro de 1843, ed. 245, p. 4).

Antonio, com sua esposa recém chegada e uma filha de poucos meses, optou por não os acompanhar e passou a integrar o coro da companhia lírica italiana. Anos depois, em janeiro de 1851, o cantor espanhol teria se suicidado por enforcamento, por não ter conseguido meios suficientes para sustentar sua família, segundo autor da notícia, deixando Maria do Rosario com “quatro filhos menores” (JORNAL DO COMMERCIO, 27 de janeiro de 1851, ed. 27, p. 3), dois deles nascidos no Brasil. É possível imaginar que Maria do Rosario enfrentou muitas dificuldades para criá-los.

No entanto, para as meninas Maria das Dores e Maria da Gloria, as portas de um ensino profissionalizante se abriram com a cadeira de Rudimentos e Canto para o sexo feminino do Conservatório. Maria das Dores se tornou uma de suas primeiras alunas, tendo participado da solenidade de um ano de reorganização da instituição (CORREIO MERCANTIL, 16 de março de 1856, ed. 75, p. 1). Ela foi uma das primeiras premiadas, juntamente com Julia Campos (CORREIO MERCANTIL, 29 de novembro de 1856, ed. 328, p. 1). Anos depois, em 1872, Maria das Dores seria convidada como “ex-aluna” para cantar a *Ballata* da ópera *O Guarany* de Carlos Gomes durante a inauguração do prédio do Conservatório (JORNAL DO COMMERCIO, 9 de janeiro de 1872, ed. 9, p. 3). Este foi, possivelmente, um gesto simbólico que celebrava a conquista da sede própria sonhada por Francisco Manoel por tantos anos, ao som da voz de uma de suas primeiras discípulas.

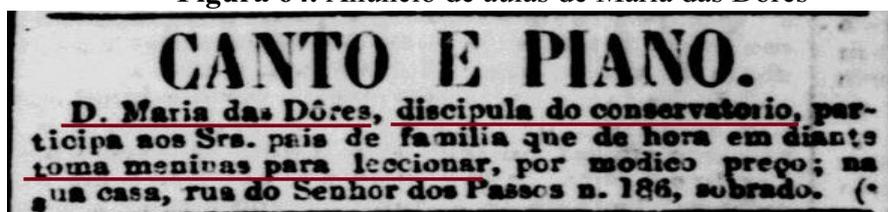
Maria das Dores também seria a primeira aluna a ter seu nome divulgado nas participações em festividades religiosas, e desde o início seu desempenho era muito elogiado. Na festividade da Senhora do Terço na igreja do Senhor dos Passos ocorrida em 1856, por exemplo, comentou-se sobre “a distinta discípula do nosso conservatório de música, a Sra. D. Maria das Dores, cuja excelente voz já se torna digna de elogios” (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 6 de outubro de 1856, ed. 277, p. 1). A jovem cantou em 1862 ao lado das colegas “Amelia de Figueiredo, Leonor, Maria Eugenia, Maria da Gloria, Feliciano, Henriqueta, Emilia e Januarina” na igreja de Nossa Senhora da Lampadosa, na festa do Bom Jesus do Cálix, sob direção de seu professor, Francisco Manoel da Silva (JORNAL DO COMMERCIO, 28 de maio de 1862, ed. 146, p. 2). Anos mais tarde, em 1867, ela já seria referenciada como “insigne artista”, o que pode sugerir que a jovem começava a obter reconhecimento profissional no meio sacro (JORNAL DO COMMERCIO, 2 de novembro de 1867, ed. 305, p. 2).

Em festividades, Maria das Dores teve uma atuação intensa, cantando cerca de 98 vezes desde que era aluna em 1855 até ter se tornado profissional, tendo as menções a seu nome cessado em 1877. Ela também foi membro de irmandades religiosas, tendo sido zeladora da

irmandade de Santo Cristo dos Milagres em 1861 e 1863 (LAEMMERT, 1861, p. 365; CORREIO MERCANTIL, 17 de julho de 1863, ed. 195, p. 3). Em 1864, Maria das Dores foi vice-provedora na irmandade de Santa Cecília, ano em que Francisco Manoel da Silva era o protetor perpétuo (LAEMMERT, 1864, p. 379). Ao descobrir o sobrenome de Maria das Dores divulgado pela irmandade de Santo Cristo dos Milagres nos periódicos, foi possível realizar novas buscas, aumentando o número de vestígios biográficos sobre ela.

Desde 1866, Maria das Dores passou a anunciar aulas de piano e canto em sua residência, se anunciando como “discípula do conservatório” (JORNAL DO COMMERCIO, 6 de janeiro de 1866, ed. 6, p. 2).

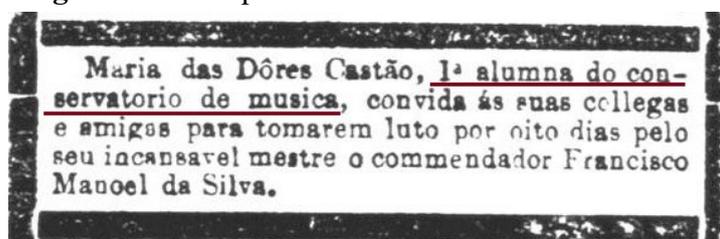
Figura 64. Anúncio de aulas de Maria das Dores



Fonte: JORNAL DO COMMERCIO, 5 de janeiro de 1866, ed. 5, p. 2

Poucos dias antes desta publicação, ela ia aos jornais, se identificando como “primeira aluna do Conservatório de Música”, para solicitar a “colegas e amigas” que fizessem luto de oito dias pelo passamento de seu professor, Francisco Manoel da Silva (JORNAL DO COMMERCIO, 21 de dezembro de 1865, ed. 53, p. 3).

Figura 65. Luto pelo falecimento de Francisco Manoel da Silva

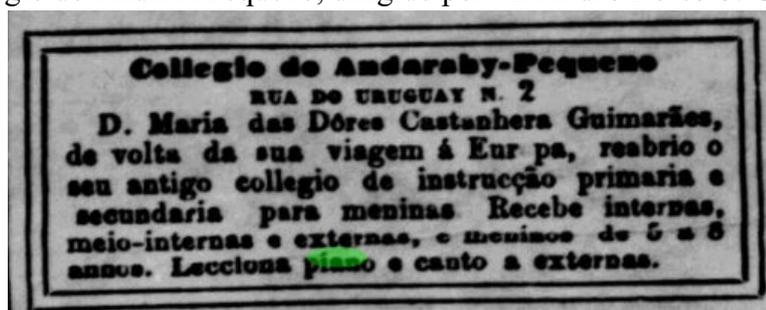


Fonte: JORNAL DO COMMERCIO, 21 de dezembro de 1865, ed. 353, p. 3

Maria das Dores publicou suas aulas de piano e canto no *Almanak Laemmert* de 1868 (p. 482) e 1869 (p. 503), mas a partir da década de 1870 sua atuação na docência parece ter se

consolidado. Casada com o comerciante português João Antonio Ferreira Guimarães (c. 1825-1910) desde 1872 (BRASIL, 12 de dezembro de 1872), ela anunciou no *Almanak Laemmert* de 1880 a 1883 (1880, p. 639; 1883, p. 1331) como diretora do Colégio Nossa Senhora das Dores, incluindo a oferta de aulas de música para as alunas externas. Uma notícia no *Jornal do Commercio* deu a entender que o colégio teria sido aberto na década de 1870, mas o funcionamento fora interrompido durante três anos em decorrência de uma viagem em família à Europa (GAZETA DE NOTICIAS, 16 de janeiro de 1877, ed. 15, p. 2). É possível imaginar que a atividade no magistério da instrução primária particular foi iniciada mais ou menos no período em que diminuía suas participações na igreja, demonstrando uma substituição progressiva de uma modalidade por outra, mas uma atuação profissional praticamente constante.

Figura 66. Colégio do Andaraí Pequeno, dirigido por Maria das Dores C. Guimarães



Fonte: JORNAL DO COMMERCIO, 11 de janeiro de 1880, ed. 11, p. 5

Em 1890, o colégio da “professora diplomada Maria das Dores Castanheira Guimarães”, situado na rua Uruguai, n. 2, foi autorizado pelo Inspetor Geral da Instrução Pública a se tornar uma escola de instrução elementar subvencionada (BRASIL, 19 de agosto de 1890, p. 6). Maria das Dores esteve à frente do estabelecimento até a sua morte, com 67 anos em 27 de julho de 1910 (JORNAL DO BRASIL, 1 de agosto de 1910, ed. 213, p. 11). Em fevereiro de 1903, com aproximadamente 60 anos, Maria das Dores chegou a ser convocada para que sua habilitação fosse verificada por meio de uma prova escrita “sobre as matérias que constituem o ensino elementar das escolas primárias, de acordo com o programa em vigor” (GAZETA DE NOTICIAS, 11 de fevereiro de 1903, ed. 42, p. 3). Sua atuação pública e profissional, ainda que com possíveis interrupções, se deu durante mais de 50 anos, indo de 1855 a 1910.

5.4.2 Augusta Garcez Castellões (1853-c.1897): formação no magistério pela prática na música, na instrução primária e marcada pelo associativismo docente

Augusta Garcez Castellões era filha da catarinense Maria Garcez Nunes (c. 1824 - 1877) e de Antonio Martins da Fonseca Castellões (c. 1812 - 1891), que era despachante da alfândega da corte (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 10 de maio de 1867, ed. 115, p. 1), condecorado como cavaleiro da ordem da Rosa, e juiz de paz da freguesia de Santa Anna (A NAÇÃO, 14 de janeiro de 1873, ed. 10, p. 3). Um registro de batismo de Augusto Garcez Nunes, nascido em 19 de fevereiro de 1853, “filho natural de Maria Garcez Nunes”, possivelmente se referia à Augusta, pois no ano de 1875 em que se divulgou que ela havia chegado à maioridade (BRASIL, 31 de março de 1875 p. 17).

No documento constava apenas o nome de sua mãe, não tendo seus pais se casado. Na verdade, Maria Garcez era casada com o catarinense Thomaz Jose Dias, que faleceu em setembro de 1855 (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 2 de outubro de 1855, ed. 271, p. 2). Por sua vez, a esposa de Antonio Martins da Fonseca Castellões era Carolina Galdina Portas Castellões (BRASIL, 2 de junho de 1832). Havia alguma proximidade entre Maria Garcês e Antonio Martins, pois ele teria sido padrinho de Celina (BRASIL, 20 de julho de 1865), neta de Maria, filha de Francelina Garcez Nunes, irmã de Augusta por parte de mãe (BRASIL, 10 de outubro de 1857).

Augusta Castellões foi aluna do Conservatório de Música pelo menos de 1863 a 1867. Ela recebeu medalha de prata em solfejo em 1864 (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 30 de dezembro de 1864, ed. 358, p. 1) e medalha de ouro em 1867 (CORREIO MERCANTIL, 24 de dezembro de 1867, ed. 353, p. 2). Assim como Maria das Dores, Augusta participou de concertos realizados no Conservatório (CORREIO MERCANTIL, 14 de julho de 1866, ed. 193, p. 2). Paralelamente à formação musical, ela frequentou a escola pública primária, tendo realizado em 1867 um exame na “escola pública de meninos da freguesia do Sacramento, rua do Hospício, n. 268”, pertencendo à “1ª escola do sexo feminino” da mesma freguesia (DIARIO DO POVO, 16 e 17 de dezembro de 1867, ed. 91, p. 3).

A jovem deu continuidade à sua instrução, partindo para a formação para o magistério público primário a partir de 1868. Ela figurou em 1871 entre as “adjuntas que percebem gratificação”, no “terceiro ano de exercício”, com data da primeira nomeação em “11 de março de 1868” (BRASIL, 18 de abril de 1871). Ela foi “considerada habilitada para o magistério” no

mesmo ano (BRASIL, Inspetoria Geral da Instrução, 1872, p. 22). Ao terminar o triênio de habilitação tirou o seu título em agosto de 1871, após ter sido examinada no mês de julho (BRASIL, 11 de abril de 1872). A partir de então, Augusta se tornou professora adjunta na Freguesia da Lagoa (BRASIL, 18 de abril de 1874, p. 26), e em 1874 foi transferida para a freguesia de Paquetá (A REFORMA, 29 de abril de 1874, ed. 95, p. 1). Em 1875, Augusta Castellões passou a professora catedrática por ter “completado o triênio de habilitação e atingido a maioridade” (BRASIL, 31 de março de 1875 p. 17). Augusta pediu transferência da freguesia de Paquetá para a de Sant’Anna, concedida pelo decreto n. 6302 de 25 de outubro de 1876 (A REFORMA, 18 de abril de 1877, ed. 85, p. 2).

Augusta Castellões se casou com Antonio Sergio Fernandes da Costa (c. 1819 -1902), conselheiro da Sociedade Promotora da Educação da Infância Desvalida de Paquetá, organização que protegia “10 meninos pobres, sendo cinco de cada sexo, fornecendo-lhes vestuário para poderem regularmente frequentar a escola primaria” (JORNAL DO COMMERCIO, 16 de setembro de 1874, ed. 257, p. 3). Como a professora da escola primária era Augusta, provavelmente foi por meio desta associação que ela conheceu seu marido. O casamento de Augusta e Antonio se deu de uma forma curiosa. Em seu registro, onde se pode identificar inclusive o nome dos pais da professora, Augusta teria alegado estar “gravemente enferma”, querendo se casar para “salvação de sua alma”. Ela acabou não morrendo, tendo permanecido casada com Antonio, que devia ter em torno de 56 anos (BRASIL, 19 de julho de 1902), sendo, portanto, 35 anos mais velho que ela. Do casal nasceu Raul, que foi sepultado em dezembro de 1877 aos 21 meses (O GLOBO, 4 de dezembro de 1877, ed. 291, p. 3).

Como professora, Augusta esteve presente em situações públicas, expressando suas ideias e adquirindo visibilidade entre seus colegas. Em 1870, ainda como adjunta, ela recitou uma poesia escrita por Zaluar e oferecida ao Conde d’Eu, “em presença de suas majestades e altezas imperiais”, no Arsenal da Guerra, pelo final da Guerra do Paraguai. Segundo o autor da notícia, a “distinta fluminense compreendeu bem o sentimento que exprimem os versos e repetiu-os com gracioso entusiasmo” (A REFORMA, 3 de maio de 1870, ed. 97, p. 2).

Em 1879, ela foi escolhida por “vários professores e professoras das escolas públicas de instrução primária, bem como por parte de professores e professoras particulares” para representá-los em uma reunião com o governo imperial, solicitando que os restos mortais do General Osório não fossem para o Rio Grande do Sul, e ficassem na corte (MONITOR CAMPISTA, 19 de outubro de 1879, ed. 238, p. 2). Desconheço o motivo do pedido, mas me

chamou a atenção que ela tenha sido escolhida para representar a coletividade dos professores, levando aos dirigentes uma demanda elaborada por eles enquanto grupo, o que demonstra uma ação de associativismo docente (NÓVOA, 1991).

Em outubro de 1883, a professora participou como jurada de uma exposição pedagógica, com presidência do Conde d'Eu, representando novamente um grupo, neste caso a “classe das professoras públicas” (JORNAL DO COMMERCIO, 24 de outubro de 1883, ed. 296, p. 1). Em 1884, ela assinou um protesto contra o Inspetor da Instrução Pública Souza Bandeira Filho publicado nos jornais (JORNAL DO COMMERCIO, 10 de novembro de 1884, ed. 313, p. 3). Mais uma vez, percebe-se Augusta se articulando com os colegas para expressar opiniões construídas coletivamente. Desde a década de 1870, professores públicos primários vinham se reunindo para produzir documentos desta natureza, onde reportavam às autoridades a precariedade de sua situação, as condições de trabalho inapropriadas, as baixas remunerações, dentre outras reivindicações (GONDRA, 2018, p. 122). Este movimento, segundo José Gondra, representava as primeiras tentativas do grupo de docentes de um “governo de si” (GONDRA, 2018, p. 123). Estes manifestos refletiam a tomada de consciência dos professores da existência de problemas comuns entre eles, e que, organizados, poderiam “se fazer melhor representar diante do aparelho do Estado, da sociedade, e da própria classe” (GONDRA, 2018, p. 138). Ao que parece, a professora Augusta Castellões participou ativamente de mais esta etapa da profissionalização docente (NÓVOA, 1991).

Em evento ocorrido em 1880, pode-se vislumbrar algumas práticas docentes de Augusta na instrução primária, congregadas com sua experiência musical e com presença da religião católica, assim como da veiculação de preceitos morais por meio de métodos recomendados. A professora levou suas alunas da 4ª escola pública de Sant'Anna para assistir à missa na matriz de mesmo nome, e depois disso ocorreram exames no edifício da escola. Duas alunas foram examinadas por Augusto Candido Xavier Cony, e receberam do delegado da instrução João Pedro de Miranda o grau “aprovação com distinção”. Augusta deu duas medalhas de ouro às alunas, e um livro a cada uma, chamado *Código do Bom Tom*. Depois de recitarem uma poesia, Augusta fez um discurso às alunas “mostrando a necessidade do ensino em toda a sua plenitude”, as estimulando a “perseverarem no amor ao estudo”. A solenidade foi assistida por um auditório “composto de muitas senhoras e cavalheiros distintos”. Durante o evento estavam expostos trabalhos de “agulha, froco, flores”, isto é, possivelmente as obras confeccionadas nas aulas de prendas, e houve um “folguedo infantil composto de canto e piano, finalizando às 4 horas da tarde” (CORREIO DO DIA, 5 de dezembro de 1880, ed. 6, p. 4). Mais uma ligação do

ensino público com a igreja católica seria a notícia de que as meninas do colégio de Augusta fariam sua primeira comunhão em 1881 (O APOSTOLO, 7 de dezembro de 1881, ed. 138, p. 2).

Além de professora pública, Augusta Castellões ambicionou a carreira de médica. Em maio de 1881 noticiou-se que a “filha do sr. Antonio Martins da Fonseca Castellões e conhecida professora desta corte” teria se matriculado na “1ª série do curso médico” (GAZETA DE NOTICIAS, 17 de maio de 1881, ed. 132, p. 1). No entanto, creio que ela não deu seguimento ao propósito, pois seu nome não constava nas avaliações da Faculdade de Medicina.

Em outubro de 1889, publicou-se que a professora havia sido jubilada (A NAÇÃO, 24 de outubro de 1889, ed. 81, p. 4). Os professores mais uma vez se engajaram, e o motivo seria o “melhoramento da jubilação” de sua colega (JORNAL DO COMMERCIO, 7 de setembro de 1890, ed. 250, p. 1), que acabou sendo concedido (O BRASIL, 13 de setembro de 1890, ed. 135, p. 2). Ao sair do ensino público, Augusta chegou a abrir um externato já mencionado acima, onde recebia meninas e meninos de até 9 anos (JORNAL DO COMMERCIO, 8 de janeiro de 1891, ed. 8, p. 4).

Em 1895 se começa a publicar nos jornais que a professora teria sido interditada, isto é, internada, a pedido do curador geral dos órfãos (JORNAL DO COMMERCIO, 20 de setembro de 1895, ed. 262, p. 4), pois neste momento seu pai já era falecido (JORNAL DO COMMERCIO, 10 de março de 1891, ed. 69, p. 6). Em agosto desse mesmo ano, era informado ao diretor geral de Assistência Médico-Legal dos Alienados que se iria nomear um “curador especialmente para receber do Tesouro Federal os vencimentos da professora jubilada Augusta Castellões Fernandes da Costa e entregar àquele estabelecimento onde se acha recolhida, a contribuição devida para o seu tratamento” (BRASIL, 27 de setembro de 1895, p. 2). Não consegui ter indícios dos motivos que levaram a sua interdição, mas é de se estranhar que ela tenha ocorrido com uma pessoa que teve uma participação social tão ativa.

Mesmo internada, Augusta entrou com um requerimento pedindo pagamento de gratificações adicionais, que foi indeferido em maio de 1896 (LIBERDADE, 30 de maio de 1896, ed. 27, p. 2). Em agosto de 1897, dois anos após ser internada como alienada, anunciava-se prestação de contas de José da Silva Santos, que teria sido o curador de Augusta, ao curador dos órfãos, por ela ter falecido (JORNAL DO COMMERCIO, 3 de agosto de 1897, ed. 214 A, p. 3).

5.4.3 Glyceria Bibiana de Gouvea (1856-1927): formação no Conservatório, na classe de professores adjuntos da Instrução Primária e na Escola Normal

Glyceria Bibiana de Gouvea nasceu em 2 de dezembro de 1856, sendo filha natural de João da Silva Guimarães e Maria Francisca de Souza. Por não ter o sobrenome nem do pai nem da mãe, suponho que ela fosse órfã ou foi abandonada e cuidada por uma família adotiva que conhecia sua filiação, tendo ela ficado com o sobrenome de criação. Na época em que ia contrair matrimônio, no dia 14 de setembro de 1871 um despacho do vigário Monsenhor Felix Maria de Freitas e Albuquerque solicitava que se abrisse seu assentamento de batismo. No documento constavam os nomes de seu pai e mãe, e que ele só teria ocorrido em 12 de janeiro de 1868, quando a menina já tinha 11 anos. Talvez seu padrinho fosse parente do pai, porque se chamava José de Souza Guimarães (BRASIL, 14 de setembro de 1871).

Glyceria foi premiada no Conservatório pela primeira vez em 1866, com 10 anos (CORREIO MERCANTIL, 13 de dezembro de 1866, ed. 349, p. 1). Em 1867, na mudança das avaliações da instituição, ela deu “provas de adiantamento” em rudimentos e solfejos (JORNAL DO COMMERCIO, 13 de dezembro de 1867, ed. 346, p. 1). A aluna também seguiu seus estudos musicais em concomitância com a formação na escola de instrução primária, assim como Augusta Castellões. Glyceria estudou na escola pública primária de meninas da Freguesia da Candelária, dirigida pela professora Catharina Lopes Coruja. No relatório da Inspeção Geral da Instrução Primária e Secundária sobre as escolas da freguesia da Candelária de 1871, informava-se que ela havia sido examinada e aprovada com distinção naquele ano. Segundo o relatório, a menina havia sido “matriculada com 7 anos de idade em 12 de abril de 1863, completamente analfabeta” (BRASIL, Inspeção Geral da Instrução, 1872, p. 11). Na verdade, Glyceria teria no momento da matrícula 6 anos e 5 meses.

No relatório do ano seguinte da Inspeção, informava-se que a jovem teria requerido entrada na classe de professores adjuntos. Ela foi nomeada professora adjunta sem vencimento em 26 de novembro de 1872, alegando-se que não havia vaga (BRASIL, 24 de março de 1873, p. 16). Ou seja, Glyceria era adjunta do primeiro ano, mas era considerada interina, não recebendo a gratificação estipulada pelo regulamento para os adjuntos que estivessem no primeiro ano. No ano em que Glyceria ingressava como professora interina de 1º ano, Augusta Castellões estaria com o triênio de habilitação terminado (BRASIL, 24 de março de 1873, Quadro n. 47, s.n.), como se pode ver abaixo:

Figura 67 e 68. Augusta Castellões e Glyceria Bibiana como professoras adjuntas

Adjuntas que percebem gratificação	Datas das primeiras nomeações
TRIENNIO DE HABILITAÇÃO TERMINADO	
1. D. Guilhermina Emilia da Rocha	1º de junho de 1866.
2. D. Maria Arabella de Castro Tostes	1º de junho de 1866.
3. D. Thereza de Alcantara Lobo	1º de junho de 1866.
4. <u>D. Augusta Castellões</u>	11 de março de 1868.
5. D. Maria Fortunata Cardoso de Siqueira Amazonas	11 de março de 1868.

Adjuntas que não percebem gratificação	
INTERINAS DO PRIMEIRO ANNO	
1. D. Fernandina Umbelina da Conceição Fernandes.	29 de julho de 1872.
2. D. Julieta Isabel da Gloria Fernandes.	29 de julho de 1872.
3. <u>D. Glyceria Bibiana de Gouvêa</u>	26 de novembro de 1872.

Secretaria da inspeccão geral da instruccão primaria e secundaria do municipio da corte, em 24 de março de 1873.

O Secretario, *Theophilo das Neves Leão*.

Fonte: BRASIL, Relatório da Inspetoria Geral da Instrução Primária e Secundária do Município da Corte, 24 de março de 1873, Quadro n. 47

Glyceria foi finalmente nomeada em 31 de julho de 1873 pelo Ministério do Império como professora adjunta no 1º ano de exercício (A NAÇÃO, 4 de agosto de 1873, ed. 156, p. 2). No dia 30 de abril de 1874, ela foi convocada para fazer um exame oral (JORNAL DO COMMERCIO, 29 de abril de 1874, ed. 177, p. 2) e em dezembro do mesmo ano, Glyceria seria aprovada plenamente em canto nos exames do Conservatório (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 18 de dezembro de 1874, ed. 349, p. 2).

A jovem prosseguiu se formando como professora pública e cantora concomitantemente. Pelo relatório referente ao ano de 1874, informava-se que ela havia sido promovida ao 2º ano de exercício (BRASIL, 31 de março de 1875, p. 18). Em 1876, ela foi aprovada com distinção em canto, juntamente com Idalina Mariana Telles e Maria Umbelina Monteiro de Assumpção (O GLOBO, 18 de dezembro de 1876, ed. 343, p. 2) e agraciada com medalha de ouro neste ano (GAZETA DE NOTICIAS, 30 de dezembro de 1876, ed. 360, p. 1). Em fevereiro de 1877, Glyceria foi promovida ao 3º ano de exercício (GAZETA DE NOTICIAS, 19 de fevereiro de 1877, ed. 48, p. 1) e em 7 de janeiro de 1878 foi nomeada

professora adjunta efetiva das escolas públicas de 1º grau (BRASIL, 1879, p. 10). No mesmo ano, ela teve sua última premiação em canto no Conservatório, novamente com ouro (GAZETA DE NOTÍCIAS, 5 de janeiro de 1879, ed. 5, p. 1).

Glyceria Bibiana passou a atuar como professora efetiva na escola pública da Glória. Em 23 de dezembro de 1878, suas alunas foram examinadas e premiadas na presença do Imperador, e na ocasião ela se serviu de sua longa e dedicada formação musical. Na entrada do imperador, a “excelente banda de música dos jovens alunos do Asilo da Infância Desvalida” tocou o hino nacional, bem como outras “peças do seu repertório” até o final do evento. Os alunos cantaram antes de seus exames “um hino acompanhado ao piano pela sra. professora adjunta Glyceria Bibiana de Gouvea”. Após o imperador ter se retirado, o Ministro do Império continuou ouvindo “alguns hinos infantis cantados pelas meninas e acompanhados ao piano pela mesma professora D. Glyceria”. Na mesma cerimônia, seria informado que a “filha do sr. professor Figueiredo Carvalho”, com doze anos, e uma outra menina órfã de 13 anos “a quem o mesmo professor está preparando para o magistério” ofereceram flores para o imperador e o Ministro do Império (JORNAL DO COMMERCIO, 25 de dezembro de 1878, ed. 359, p. 1 e 2). Esta cerimônia deu grande visibilidade à Glyceria Bibiana enquanto professora. Além do imperador e do ministro do império, a solenidade havia sido assistida por “grande número de senhoras e cavalheiros distintos pelas suas altas posições na sociedade” (JORNAL DO COMMERCIO, 25 de dezembro de 1878, ed. 359, p. 1 e 2).

Observou-se nesta situação exatamente o que era prescrito no regulamento de 1854, em que se dizia que eram “preferíveis, em igualdade de circunstâncias, os filhos dos professores públicos [...] e os alunos pobres” na formação para o magistério (BRASIL, 1854). Schueler também comenta que nesta época a transmissão do ofício docente se dava entre membros de uma mesma família, preservando assim o monopólio dos seus mistérios (SCHUELER, 2006/2007, p. 29). Destaco, além disso, a possibilidade de meninas órfãs e pobres conquistarem um meio de subsistência com a docência, por meio da formação no interior das próprias escolas.

O investimento de Glyceria na carreira de professora adjunta e os aproximados treze anos no Conservatório não representaram o fim de seus estudos. Em 1882, ela estava matriculada na Escola Normal da corte, tendo sido aprovada plenamente em caligrafia e desenho linear, e aprovada com distinção em trabalhos de agulha (JORNAL DO COMMERCIO, 14 de março de 1882, ed. 73, p. 2). Em 4 de janeiro de 1883, ela realizaria prova oral de música, no mesmo sistema usado no Conservatório, isto é, por meio de pontos

tirados à sorte (JORNAL DO COMMERCIO, 4 de janeiro de 1883, ed. 4, p. 1). Em 19 de fevereiro de 1884, ela foi chamada para prova oral de Português (GAZETA DE NOTICIAS, 19 de fevereiro de 1884, ed. 50, p. 2) e foi aprovada plenamente (GAZETA DE NOTICIAS, 8 de março de 1884, ed. 68, p. 1). Em 1885, Glyceria seguiu prestando exames, tendo realizado o de instrução religiosa em 3 de dezembro de 1885 (GAZETA DE NOTICIAS, 2 de dezembro de 1885, ed. 336, p. 2).

A professora também se serviu de sua formação musical em um evento ligado ao ensino secundário feminino. Em 14 de agosto de 1884, ela atuou como solista, juntamente a Maria Antonieta Saldanha da Gama, Amelia Doherty, Luiz Rossi Filho, Joaquim de Oliveira Fernandes e o ex-aluno do Conservatório Pedro Cunha, nas exéquias pela alma de José Manoel Garcia na igreja de São Francisco de Paula. José Manoel Garcia foi o criador do curso secundário gratuito feminino realizado nas dependências do Colégio de Pedro II, por professores desta mesma instituição. Foi cantada uma missa de Requiem e *Sequentia* de Francisco Manoel da Silva, com regência de Eugenio Luiz da Cunha, irmão de Pedro Cunha e igualmente ex-aluno do estabelecimento de ensino musical (GAZETA DE NOTICIAS, 15 de agosto de 1884, ed. 228, p. 1).

Em maio de 1891, foi anunciado que Glyceria teria sido transferida da 2ª escola pública de meninos da freguesia da Gávea para a 2ª escola de meninas da mesma localidade (JORNAL DO BRASIL, 17 de maio de 1891, ed. 39, p. 2). Em novembro deste mesmo ano, ela se casou aos 34 anos com o engenheiro belga João Victor Gevenois, de 41 anos (BRASIL, 21 de novembro de 1891). Foi anunciado no *Almanak Laemmert* de 1900 que a escola na Gávea em que Glyceria estava atuando foi fechada (LAEMMERT, 1900, p. 256). Ela foi colocada em disponibilidade em 1899 (JORNAL DO COMMERCIO, 13 de julho de 1899, ed. 193, p. 4). Após esse período, não localizei mais vestígios sobre a atuação profissional de Glyceria Bibiana. Apenas identifiquei que ela “requereu título de aforamento dos terrenos de marinhas e acrescidos à praia da Gávea” (GAZETA DE NOTICIAS, 19 de abril de 1903, ed. 84, p. 4). O pedido chegou a ser deferido (GAZETA DE NOTICIAS, 21 de junho de 1905, ed. 172, p. 3), mas o processo caiu em exigência, pela necessidade de “nova planta na escala da lei” e foi devolvido (GAZETA DE NOTICIAS, 12 de agosto de 1905, ed. 224, p. 3).

Glyceria faleceu em 8 de setembro de 1927, e seu marido convidou amigos para a missa de 7º dia realizada na igreja de Nossa Senhora do Carmo (JORNAL DO BRASIL, 15 de setembro de 1927, ed. 220, p. 19). Emilia de Castro, ex-aluna do Conservatório, mandou rezar

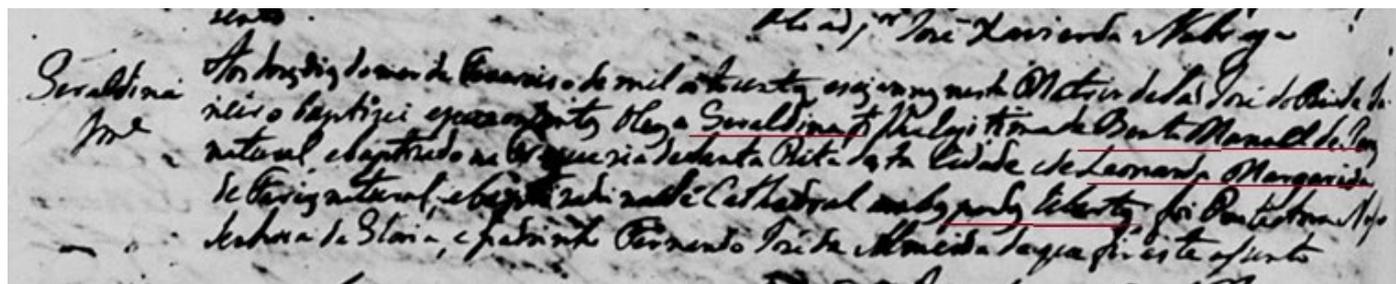
missa de um ano na Igreja de Nossa Senhora da Conceição na Gávea por Glyceria (JORNAL DO BRASIL, 19 de setembro de 1928, ed. 226, p. 24).

5.4.4 Leonor Tolentina de Castro (1846 - 1918): a primeira professora do Conservatório de Música

Leonor Tolentina de Castro nasceu em 10 de setembro de 1846 (BRASIL, 19 de setembro de 1846), era brasileira, de cor *morena* (BRASIL, 21 de junho de 1918). Sua mãe era Geraldina de Jesus Castro (bat.02/02/1806 – 1856) e seu pai era Claudino Joaquim de Castro, natural e batizado em Paraty, mestre alfaiate (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 3 de agosto de 1829, ed.80002, p.3). O nome de Claudino de Castro constava nas ordens de pagamento de D. Pedro II, constando “feítios”, isto é, “uniformes e fardamentos” para o imperador e para oficiais do Paço Imperial e da guarda de Arqueiros (FREESZ, 2014, p. 79). Claudino chegou a ser condecorado com o hábito da ordem do Cruzeiro como alfaiate da casa imperial (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 6 de outubro de 1840, ed. 223, p. 4). O pai de Leonor também foi sócio honorário da Sociedade Beneficência Musical desde a administração de 1834, assim como secretário da associação em 1835, 1836 e 1837 (MEYER, 2023, Apêndice VI, s. n.; JORNAL DO COMMERCIO, 5 de março de 1836, ed. 52, p. 3).

Geraldina, a mãe de Leonor, foi apadrinhada em seu batismo pelo Coronel Fernando José de Almeida, proprietário do Teatro de S. João (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 16 de novembro de 1822, ed. 1100011, p. 3 e 4; ANDRADE, 1867, v. I, p. 108-111). Apesar de um pouco difícil de ler, constava neste documento que ela era “filha legítima de Bento Manoel de Jesus, natural e batizado na freguesia de Santa Rita desta Cidade e de Leonarda Margarida de Faria, natural e batizada na Sé Catedral [ileg] parda liberta, foi protetora Nossa Senhora da Glória e padrinho Fernando José de Almeida de que foi este assento” (BRASIL, 2 de fevereiro de 1806).

Figura 69. Batismo de Geraldina de Jesus, mãe de Leonor de Castro

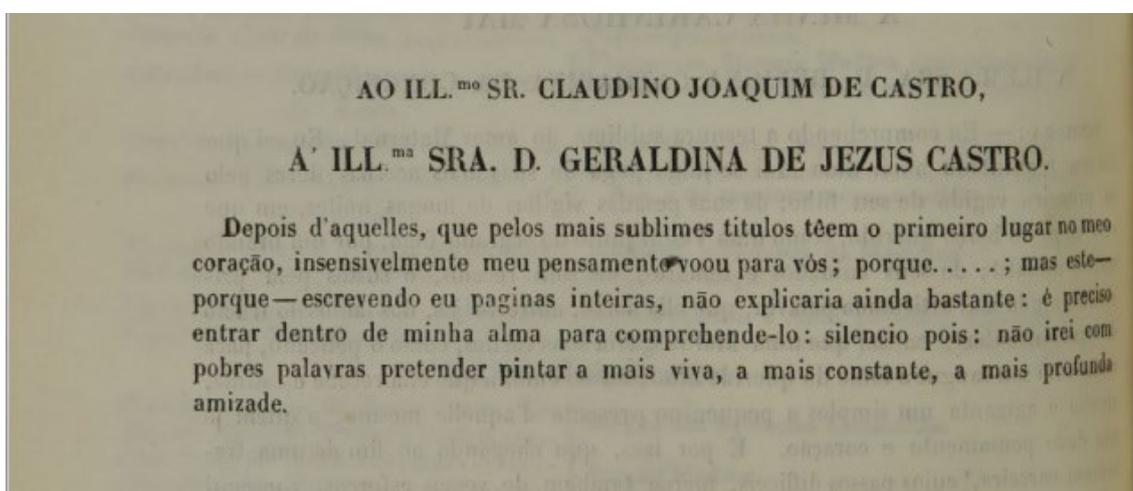


Fonte: BRASIL (FAMILYSEARCH), 2 de fevereiro de 1806

Por sua vez, no matrimônio de seus avós, se dizia que Bento Manoel de Jesus era “pardo forro filho natural de Joanna Maria, parda forra batizado na Freguesia de Santa Rita”, e Leonarda Margarida de Faria “parda forra filha de Joanna [...] de Guiné, escrava do Cap[itão] Luiz Manoel de Faria, batizada na Sé desta Cidade [...]” (BRASIL, 9 de agosto de 1788). Percebe-se, então, que a bisavó da primeira professora do Conservatório de Música era escravizada, e Leonor era descendente de negros libertos por parte de sua mãe.

O casal Claudino Joaquim de Castro e Geraldina de Jesus Castro era muito estimado pelo escritor Joaquim Manoel de Macedo. Na tese de conclusão do curso de Medicina, em 1844, intitulada *Considerações sobre a nostalgia*, ele faz uma homenagem aos dois, após a dedicatória à família:

Figura 70. Dedicatória de Joaquim Manoel de Macedo a Claudino e Geraldina de Castro



Fonte: MACEDO, Joaquim Manoel de. *Considerações sobre a nostalgia*, 1844

Leonor tinha três irmãs vivas, Geraldina Gualberta de Castro Reis (12 de ago de 1833 - 1878), que foi casada com José Joaquim dos Reis (? - 1891), músico, filho do grande violinista baiano José Joaquim dos Reis (c.1798 - 1878) (BRASIL, 1 de setembro de 1833; O CRUZEIRO, 13 de agosto de 1878, ed. 224, p. 3), Amalia Efigenia de Castro Souza (1838 - 1867) (CORREIO MERCANTIL, 13 de janeiro de 1867, ed. 13, p. 4), casada com Francisco de Assis Rodrigues Souza (c.1833 - 1867), militar (CORREIO MERCANTIL, 12 de agosto de 1867, ed. 222, p. 2; CORREIO MERCANTIL, 12 de setembro de 1867, ed. B00241, p. 4) e Cecília Claudina de Castro Rocha (1834 - 1857) (JORNAL DO COMMERCIO, 29 de novembro de 1857, ed. 328, p. 1), casada com João de Alvarenga Rocha, também militar (CORREIO MERCANTIL, 1 de dezembro de 1857, ed. 328, p. 3, LAEMMERT, 1854, p. 229). Cecília Claudina e João Alvarenga tiveram Geraldina de Alvarenga (? - 1927) (CORREIO DA MANHÃ, 7 de outubro de 1927, ed. 10040, p. 11), que se casou com Ludgero Elias Guimarães (? - 1911) (JORNAL DO COMMERCIO, 1 de setembro de 1912, ed. 244, p. 18), a quem Leonor presentearia com uma fotografia sua em 1878, mostrada mais à frente.

Claudino Joaquim de Castro, o pai de Leonor, faleceu prematuramente. Em 1851, foi “arrematado em praça do juízo de órfãos” uma chácara no Rio Comprido, na rua da Conciliação n. 10, “pertencentes às menores filhas do finado Claudino Joaquim de Castro” (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 16 de junho de 1851, ed. 8720, p. 4). Sua mãe, Geraldina de Jesus, se casou em segundas núpcias com Joaquim Manoel da Silva Castro (1806 - 1893), tio e padrinho de Leonor, em julho de 1849. Foram testemunhas do casamento de Geraldina com Joaquim Manoel o violinista baiano José Joaquim dos Reis e o já falado Joaquim Manoel de Macedo (BRASIL, 11 de julho de 1849). O primeiro casamento de Joaquim Manoel da Silva Castro foi em 1836 com Joanna Luiza de Jesus Castro (bat.12 de fev. de 1803 - 1848), de cor parda, irmã de Geraldina (BRASIL, 12 de fevereiro de 1803; BRASIL, 14 de abril de 1848). A mãe de Leonor, Geraldina, faleceu de câncer de útero em 1856, a deixando órfã de pai e mãe aos dez anos (CORREIO MERCANTIL, 20 de novembro de 1856, ed. 319, p. 1).

Leonor de Castro seria a professora da cadeira de rudimentos e solfejo para o sexo feminino após o falecimento de Francisco Manoel da Silva. Mas sua ligação com o Conservatório não se iniciou aí. Até 1862, as aulas para o sexo feminino ocorriam no colégio das órfãs da Sociedade Amante da Instrução, mas foram transferidas em janeiro desse mesmo ano da rua dos Barbonos para a da Carioca n. 42 (JORNAL DO COMMERCIO, 10 de janeiro de 1862, ed. 10, p. 2), em uma sala alugada pelo valor de 70\$ neste prédio (JORNAL DO

COMMERCIO, 21 de janeiro de 1862, ed. 21, p. 1, segunda folha), até serem estabelecidas, em 1867, no edifício do Conservatório de Música (LAEMMERT, 1867, p. 345).

Acontece que Joaquim Manoel da Silva Castro, tio, padrinho e padrasto de Leonor, era proprietário de uma loja no sobrado n. 42 da rua da Carioca, mesmo local em que as aulas do sexo feminino foram estabelecidas (CORREIO MERCANTIL, 17 de setembro de 1862, ed. B00227, p. 3). Além de proprietário, o endereço atribuído no *Almanak Laemmert* a Joaquim Manoel a partir de 1863 seria exatamente este da rua da Carioca, indicando que ali também seria sua residência, e provavelmente a de Leonor (LAEMMERT, 1863, p. 302; INDICADOR ALPHABETICO, 1863, p. 71).

Além desta possível coincidência, pode-se dizer que no ano de 1862 Leonor era aluna do Conservatório. Em maio, ela participou da solenidade de Bom Jesus do Calix na Igreja de Nossa Senhora da Lampadosa, sob direção de Francisco Manoel da Silva, em companhia de outras alunas (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 28 de maio de 1862, ed. 146, p. 2 e p. 3). Pouco mais de um ano depois, ela receberia pequena medalha de ouro em canto (CORREIO MERCANTIL, 7 de dezembro de 1863, ed. 336, p. 1 e 2). Leonor participou de festividades religiosas ao longo de sua vida, mas não com tanta frequência, o que leva a crer que esta não fosse sua atividade principal.

Após o falecimento de Francisco Manoel da Silva, Leonor foi indicada para o cargo de professora de Rudimentos e canto para o sexo feminino. Esta preferência pode ter partido tanto do Imperador, que no passado teria condecorado seu pai Claudino pelos serviços prestados como alfaiate, como pelos músicos da Sociedade Beneficência Musical. Como dito, Claudino havia sido membro da associação, desenvolvendo provavelmente estreitos laços de convivência com os sócios, inclusive com Francisco Manoel da Silva. Em 1866, ano da nomeação, estaria na direção da Sociedade José Joaquim dos Reis, e como primeiro secretário o seu filho de mesmo nome, que era cunhado de Leonor de Castro (LAEMMERT, 1866, p. 344). A indicação da jovem para o cargo poderia também ter sido realizada por eles.

Leonor se casou com o militar Fortunato José Fazenda (1839 – 1877) em 6 de fevereiro de 1864 (JORNAL DO COMMERCIO, 17 de março de 1864, ed. 76, p. 2). Em 1866, foi reformado por doença que o tornava incapaz de continuar a trabalhar (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 6 de janeiro de 1866, ed. 5, p. 1), mas ele seguiria no posto de 2º tenente do corpo de artífices da corte, “vencendo um terço do respectivo soldo” (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 19 de maio de 1866, ed. 119, p. 1). Esta dificuldade pode ter trazido para Leonor a

responsabilidade de ser a provedora principal da família. Seu marido faleceu em setembro de 1877 (JORNAL DO COMMERCIO, 11 de setembro de 1877, ed. 252, p. 4), mas os indícios³³ mostram que possivelmente Leonor já estava separada dele.

Em uma foto localizada na Escola de Música da UFRJ, consta a dedicatória “À minha sobrinha Geraldina Guimarães, uma lembrança de sua tia Leonor de Castro Cunha. 10-9-1878”. Após o casamento com Fortunato, a professora do Conservatório teria tido, portanto, um segundo marido. Na foto para a sua sobrinha, Leonor já assinava o nome de casada, e seu marido era o tenor Pedro Luiz da Cunha Filho.

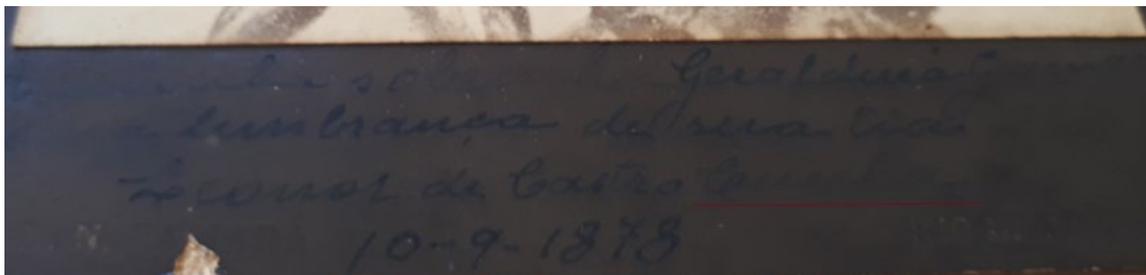
Figura 71. Leonor de Castro (1878)



Fonte: BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO. Escola de Música da UFRJ, 1948.

³³ Quem anunciou as missas por sua alma foi Camillo José Fazenda, irmão de Fortunato (JORNAL DO COMMERCIO, 11 de setembro de 1877, ed. 252, p. 6; GAZETA DE NOTÍCIAS, 5 de outubro de 1877, ed. 275, p. 3). Os bens arrecadados de Fortunato foram vendidos “em praça do juízo de ausentes da 1ª vara”, mais um indicativo de que Leonor não vivia mais com ele (JORNAL DO COMMERCIO, 8 de novembro de 1877, ed. 310, p. 3).

Figura 72. Dedicatória de Leonor de Castro Cunha a sua sobrinha Geraldina Guimarães



Fonte: BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO. Escola de Música da UFRJ, 1948.

Pedro Luiz da Cunha Filho (1840 – 1924) foi aluno do Conservatório de Música, juntamente com seu irmão Eugenio Adolpho Luiz da Cunha. Ele recebeu medalha de prata em solfejo em 1859 (JORNAL DO COMMERCIO, 17 de dezembro de 1859, ed. 347, p. 1), e menção honrosa de 2º grau em 1861 (CORREIO MERCANTIL, 20 de dezembro de 1861, ed. 336, p. 1). Além de cantar como tenor e ser diretor de concertos e festividades religiosas, Pedro Cunha trabalhou como despachante municipal (CORREIO MERCANTIL, 1863, ed. 30, p. 3), e em 1864, anunciou-se que era telegrafista da extinta repartição dos telégrafos ópticos (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 13 de outubro de 1864, ed. 282, p. 1). Pedro teve com Leonor uma filha de nome Zulmira, em 1880, que faleceu³⁴ aos 16 anos em 8 de julho de 1896 (BRASIL, 8 de julho de 1896; JORNAL DO COMMERCIO, 7 de agosto de 1896, ed. 220, p. 8). Em 18 de setembro de 1885, eles tiveram Cacilda (BRASIL, 10 de maio de 1888). Em 1901, o casal veio aos jornais convidar para a missa de sétimo dia da jovem, também falecida aos dezesseis anos (BRASIL, 24 de setembro de 1901; JORNAL DO BRASIL, 30 de setembro de 1901, ed. 273, p. 4).

Leonor parecia ser muito estimada e admirada como professora do Conservatório. Após a distribuição de prêmios da Academia de Bellas Artes e do Conservatório em março de 1885, ocorreu um concerto no qual ela foi homenageada por suas alunas na presença do Ministro do Império e de todos os professores da instituição:

As alunas do Imperial Conservatório de Música, ontem, finda a distribuição dos prêmios, na presença do sr. ministro do império, do corpo docente da Academia Imperial das Belas Artes e do Conservatório de Música, fizeram uma honrosa manifestação de apreço à distinta professora de rudimentos e solfejo, D. Leonor Tolentino de Castro, oferecendo-lhe por essa ocasião um valioso mimo, como prova de afeto pelo interesse e desvelo que vota às discípulas que lhe são confiadas (O PAIZ, 29 de março de 1885, ed. 87, p. 2).

³⁴ No registro de óbito de Zulmira, está descrito que ela era “natural desta capital, com dezesseis anos de idade, solteira, parda, filha de Pedro Luiz da Cunha e de dona Leonor de Castro (BRASIL, 8 de julho de 1896).

Na premiação de alunos em dezembro do mesmo ano foi instituído um prêmio de nome “Leonor de Castro”, que foi conquistado pela aluna do 3º ano da 1ª aula de piano, D. Maria Amelia Abalo (JORNAL DO COMMERCIO, 23 de dezembro de 1887, ed. 357, p. 3). Este gesto pode demonstrar o reconhecimento por seus colegas do trabalho que ela exercia frente a uma classe numerosa de discípulas. Nesta solenidade, novamente Leonor foi homenageada e presenteada por suas alunas:

depois da distribuição dos prêmios do Imperial Conservatório de Música, foram as alunas da aula de rudimentos de solfejo à casa da professora do mesmo Conservatório, a Exma. Sra. D. Leonor de Castro, e lhe ofereceram uma delicada joia de grande valor, como prova da consideração e da estima que lhe consagram (GAZETA DE NOTICIAS, 23 de dezembro de 1887, ed. 357, p. 1).

No último dia de aulas para as turmas de 2º e 3º ano de rudimentos e solfejos para o sexo feminino de 1889, mais uma vez Leonor seria enaltecida. Os jornais descreveram que:

Ao entrar a referida professora foi coberta de flores pelas alunas, que formavam alas. Na ocasião em que a manifestada sentava-se ao piano para dar começo à lição, dirigiu-se a ela a aluna D. Olivia Joaquina da Cunha que, depois de breve discurso, fez entregar à sua respeitável mestra uma chapa de ouro, representando uma tábua com a pauta de música e algumas notas cravejadas de brilhantes e rubis, e um lindo buquê de flores artificiais, com fitas cor de rosa e brancas, onde se lia: “As alunas do 2º e 3º ano oferecem à sua professora D. Leonor de Castro” (JORNAL DO COMMERCIO, 15 de novembro de 1889, ed. 318, p. 1).

Ainda que a professora fosse muito querida pelas alunas e sua competência fosse respeitada por seus pares, em 12 de janeiro publicou-se um decreto criando o Instituto Nacional de Música, tendo como diretor Leopoldo Miguez. Alguns docentes foram substituídos, dentre eles, Leonor de Castro (JORNAL DO COMMERCIO, 14 de janeiro de 1890, ed. 14, p. 1). Suas discípulas não aceitaram a demissão. Uma “grande comissão de alunas e ex-alunas” foi ao *Jornal do Commercio* pedir a intervenção da imprensa

para que seja conservada a professora D. Leonor de Castro, que ali leciona há mais de 24 anos. Informaram-nos que essa senhora tem se consagrado ao magistério com a maior dedicação, resultando daí grande aproveitamento para as suas discípulas que muito a estimam e respeitam (JORNAL DO COMMERCIO, 23 de janeiro de 1890, ed. 23, p. 2).

Os redatores acreditavam que o pedido ia ser atendido, em vista dos “honrosos antecedentes” da professora, mas não foi isso que ocorreu (JORNAL DO COMMERCIO, 23 de janeiro de 1890, ed. 23, p. 2). Elas não se deram por satisfeitas, e no dia seguinte foram “à casa do sr. marechal Deodoro, pedindo a S. Ex. a conservação da distinta professora D. Leonor

Tolentino de Castro na aula que há muitos anos tão dignamente rege” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 24 de janeiro de 1890, ed. 24, p. 1).

Apesar dos esforços, Leonor não foi readmitida. Leopoldo Miguez, então diretor do Instituto Nacional de Música, em informação ao Ministro do Interior, em 29 de março de 1890, respondeu a uma representação de Leonor Tolentino, “que como Cavalier, não foram incluídos na nova instituição” (ARQUIVO NACIONAL apud AUGUSTO, 2008, p. 26). Nesta resposta, Antonio Augusto destaca apenas que “em relação a Leonor Tolentino, a questão passava somente por seus poucos méritos como professora” (ARQUIVO NACIONAL apud AUGUSTO, 2008, p. 28). Tal resposta não condizia com a trajetória da professora na instituição, o prestígio e reconhecimento que alcançara e a estima e dedicação por parte de suas alunas. Além disso, pode-se observar que na trajetória de Leonor como professora do Conservatório, ela assistiu ao progressivo crescimento da quantidade de alunas, que ao longo dos anos vinham procurar suas aulas. Ela certamente precisou adaptar os métodos de ensino para atender a um público cada vez mais numeroso, e possivelmente, bastante heterogêneo. Outro ponto a recordar é o fato de que a professora foi remunerada ao longo dos 24 anos de instituição, e esta remuneração não era menor que a dos colegas do sexo masculino. Enquanto isso, professores como Joaquim Antonio da Silva Callado e Cavalier Darbilly permaneceram por anos lecionando sem vencimentos, como comentado no Capítulo 4.

Nos seus últimos anos de vida, Leonor participou de algumas festividades religiosas em companhia do marido, como diretor. Ela cantou no coro da festa de Nossa Senhora do Terço, promovida pela irmandade do Santíssimo Sacramento da Antiga Sé (JORNAL DO BRASIL, 28 de julho de 1908, ed. 210, p. 11), e “fez o acompanhamento ao órgão” na festa de Nossa Senhora da Ajuda, na Ilha do Governador em 1912 (JORNAL DO BRASIL, 7 de março de 1912, ed. 67, p. 8).

Leonor faleceu em junho de 1918, antes de completar 72 anos. Pedro Cunha, ao comunicar o sepultamento, no dia 22 deste mês, a adjetivava como “extremosa esposa” (CORREIO DA MANHÃ, 22 de junho de 1918, ed. 7056, p. 11). Pedro Cunha mandou rezar missas todos os anos (JORNAL DO COMMERCIO, 22 de junho de 1919, ed. 171, p. 17; O BRASIL, 1 de julho de 1923, ed. 424, p. 3) até sua morte em 1925 (CORREIO DA MANHÃ, 17 de novembro de 1925, ed. 9451, p. 10).

Maria das Dores, Leonor, Augusta e Glyceria tiveram diferentes trajetórias de vida, mas guardaram em comum não só os saberes aprendidos no Conservatório com seus professores,

como os aprendizados informais e não intencionais que tiveram nas relações com seus colegas. Elas adquiriram os segredos do ofício, os modos de fazer, tendo como esteio os preceitos e modos de conduta da religião católica, se tornando professoras pela prática, enquanto eram alunas. Todas elas estiveram integradas no coletivo formado pelos professores, alunos e músicos que atuavam nas festividades, e por meio destas relações construíram suas identidades profissionais, um entendimento sobre si mesmas e sobre o trabalho que desempenhavam. Ao se tornarem professoras, elas não só adquiriram conhecimentos, mas definiram a si mesmas, em diálogo permanente com o grupo ao qual faziam parte (DUBAR, 2012), tanto dos músicos, como dos professores adjuntos, no caso de Augusta Castellões e Glyceria Bibiana.

Apesar destas quatro professoras terem trabalhado para sua subsistência, pode-se dizer que tanto nas igrejas quanto na docência em música, elas não apenas exerciam um serviço em troca de uma remuneração, mas suas atividades laborais davam sentido a suas existências individuais, possuindo uma “dimensão simbólica em termos de realização de si e de reconhecimento social”. Com suas atividades, elas podiam ser identificadas e reconhecidas pelo que desempenhavam, formando suas identidades profissionais e suas trajetórias de vida (DUBAR, 2012, p. 354).

Com a formação adquirida no Conservatório e nas escolas de instrução pública primária, bem como na convivência com seus pares, estas mulheres puderam optar entre empregos marcados pela precariedade, pouquíssimo remunerados e valorizados nos oitocentos, como o de criadas e lavadeiras e ocupações com um certo reconhecimento social, como cantoras e professoras, ainda que constituídas por relações contratuais informais e desafios impostos pelo cotidiano, assim como pelo reconhecimento frente às elites, aquém do desejado.

Suas vidas foram marcadas por conquistas e pelo reconhecimento de seus pares, gerando nelas um êxito social, uma valorização de sua autoestima e uma realização profissional (DUBAR, 2012, p. 361), mas também por dificuldades e perdas. Não posso deixar de comentar que Glyceria, após anos de dedicação à sua formação, acabou tendo sua escola fechada e sendo posta em disponibilidade. Leonor de Castro foi demitida após 24 anos de dedicação ininterrupta ao Conservatório e perdeu suas duas jovens filhas, fruto da relação amorosa com o antigo colega, Pedro Cunha. Augusta Castellões encerrou seus dias internada como alienada. Ainda assim, suas trajetórias são testemunhos de lutas e de potência feminina numa sociedade patriarcal, escravista, marcada por hierarquias sociais, moralizadora, e mostram ganhos alcançados, que foram se somando aos de outras que vieram após a elas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta tese, realizada na Música, onde a escuta é o sentido que se faz soberano, pois é o que permite acessar o que singulariza esta área de pesquisa - os sons, silêncios e suas combinações e organizações -, me propus a ouvir as melodias de vida produzidas pelas vozes de mulheres que ao longo do tempo foram sendo caladas e esquecidas. Agreguei a esta escuta a visão, pois tentei colocar à mostra suas formações, práticas e atuações musicais, fossem profissionais ou não. Além disso, metodologicamente, estruturei o trabalho imaginando como se eu tivesse um instrumento óptico que me permitisse vislumbrar a uma certa distância uma paisagem, repleta de elementos, para ao longo dos capítulos ir aumentando o foco até chegar em uma única instituição, o Conservatório de Música, bem como nas vivências e relações entre os sujeitos que dela faziam parte, em especial suas alunas. Finalizei esta aproximação sobre as vidas de quatro dessas mulheres, suas origens, os processos de formação e profissionalização, suas conquistas e lutas, a constituição de suas identidades pessoais e profissionais.

A paisagem escolhida para dar início ao percurso foi a educação e a instrução no século XIX. A partir do estudo realizado, identifiquei que os projetos educativos eram idealizados e empreendidos por três principais forças educacionais, o Estado, a Igreja e as iniciativas particulares. Estes projetos eram inspirados em modelos europeus e ideias iluministas e liberais, adaptados às demandas e propósitos dos sujeitos que compunham estas forças. Instituídas por meio de leis e reformas, mirando no progresso da cultura e no refinamento daqueles que habitavam os países considerados civilizados, as propostas educacionais se expressaram em variados estágios – ensino doméstico, ensino primário e secundário, público e particular, e dentro deste, subvencionado, ensino superior e ensino profissionalizante -, sem que eles apresentassem uma conexão progressiva e natural entre si, estando destinados a estratos sociais diferenciados.

O objetivo de derramar luzes da instrução sobre a população, além de constituir parte do projeto de construção do Estado Imperial e de uma ideia de nação e de ser brasileiro, visava perpetuar os privilégios de uma elite, por meio da manutenção das hierarquias sociais e da reprodução das desigualdades, conformando as pessoas a aceitarem os supostos propósitos para os quais cada uma estaria destinada. No entanto, os receptores destes projetos, ou seja, os alunos e alunas, não estavam passivos ou eram subjugados por estas forças. Eles provavelmente subvertiam os sentidos do que lhes era ofertado e utilizavam estes conhecimentos como lhes

conviesse, inclusive para obter mobilidade econômica e ascensão social. Além disso, enquanto estas propostas iam contribuindo para a criação e consolidação do modelo escolar formalizado, existia uma rede capilarizada formada por múltiplas experiências educativas não formais e informais. Elas envolviam não apenas professores e seus alunos e alunas, mas outros sujeitos, bem como ocorriam em vários ambientes, mobilizando muitas vezes saberes distintos do que aqueles que as forças educacionais visavam difundir, ligados a diferentes culturas, tradições e modos de vida.

Ainda nesta mirada mais ampla, se falou um pouco sobre como o ensino de música se inseria nestas propostas, embora se perceba a carência de maiores investigações que possam trazer indícios das práticas e dos repertórios utilizados nestes diferentes estágios - ensino primário e secundário, público e particular, doméstico, profissionalizante, e nas modalidades formais, não formais e informais no século XIX. Também abordei sobre as metodologias de ensino, os castigos e recompensas, as tentativas de controle sobre a atuação dos professores, a formação docente por meio da classe dos professores adjuntos e da Escola Normal. Finalmente, busquei evidenciar as formas existentes de ensino para mulheres de diferentes classes sociais, bem como o desenvolvimento da educação profissionalizante, desde as corporações de ofícios e irmandades embandeiradas até as iniciativas particulares incentivadas pelo Estado, destinadas a dar ocupação a pessoas pobres, órfãos, indigentes, abandonados e posteriormente, recém libertos.

Em seguida, direcionei meu olhar para a paisagem constituída pela atuação das professoras de música ao longo do século XIX, comentando o papel das imigrantes e a inserção neste meio de brasileiras letradas de formação considerada refinada, levadas a trabalhar com docência em música devido a problemas de ordem financeira. Percebi que este era um meio heterogêneo. Existiam mulheres que, aceitando lecionar nas casas de suas discípulas, precisavam transitar pelas diferentes freguesias da corte e dos *arrabaldes*. Outras preferiam morar em colégios e em casas de famílias, mesmo se submetendo a regras e restrições impostas por seus contratantes. Havia aquelas que trocavam seus serviços por habitação e alimentação, bem como por companhia. Em contrapartida, algumas se propunham a difundir conhecimentos musicais aprofundados. Outras, finalmente, conquistavam prestígio e fama e só atendiam a membros da elite, mediante bons pagamentos.

Nesta paisagem, também busquei perceber como a docência se apresentava como apenas uma das alternativas dentre outros diferentes tipos de trabalho feminino. Havia os exercidos pelas imigrantes europeias, que atuavam como parteiras, modistas, comerciantes,

dentre outros. Já as africanas e brasileiras escravizadas e de camadas menos favorecidas trabalhavam como criadas, lavadeiras, cozinheiras, costureiras. No entanto, estas divisões foram deixando de existir pois, com o tempo, brasileiras iam sendo ensinadas pelas imigrantes, e imigrantes empobrecidas desempenhavam os labores ligados ao ambiente doméstico, ao lado das brasileiras. Percebi ainda, com base no censo de 1872, que o trabalho feminino não era uma excepcionalidade, pois mais da metade das mulheres, mesmo se considerando aquelas que não estavam em idade produtiva, exerciam algum tipo de serviço. Não se pode deixar de levar em conta o trabalho não remunerado, desconsiderado pelo pensamento capitalista, que dizia respeito à produção e reprodução da força de trabalho e era desvalorizado e visto como improdutivo.

Me aproximando um pouco mais, identifiquei que o Conservatório de Música foi uma instituição idealizada por músicos, como uma das reações a uma crise econômica instaurada no Período Regencial. Além disso, havia a necessidade de se continuar a preparar os profissionais brasileiros, de se manter os postos de trabalho e legitimá-los frente à sociedade e aos dirigentes. Buscava-se, enfim, adaptar as formas de aprendizado profissionalizante de música às propostas educacionais do período. Aos poucos, as relações entre mestres e aprendizes estavam sendo transformadas em um modelo institucionalizado, formalizado, previamente sistematizado, visando ampla disseminação e, principalmente, passível de ser controlado pelo Estado Imperial.

A criação do Conservatório parecia integrar um conjunto de iniciativas promovidas por associações particulares que contavam com a simpatia das classes dirigentes, em especial dos conservadores conhecidos como *saquaremas*, com o intuito de educar, moralizar, disciplinar e civilizar o *povo mais ou menos miúdo*, aliando instrução e capacitação para o trabalho, tornando-os “úteis a si e à pátria” (GONDRA; SCHUELER, 2008, p. 108; MARTINEZ, 1997, p. 10). A intervenção do Estado ocorreu no Conservatório de forma similar a outras. Enquanto as sociedades mutualistas organizavam as ações educativas, o Estado entrava com subvenções, doações de materiais, financiamento da locação de espaços, permissão para extração de loterias, complementando as doações dos sócios e prestação de serviços gratuitos pelos membros do grupo. Os membros da família imperial também atuavam como patronos das iniciativas, assim como ocorreu quando Francisco Manoel da Silva pediu a proteção da Imperatriz às “alunas pobres” do Conservatório, em 1856 (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 15 de março de 1856, notação 6163).

Porém, igualmente às demais iniciativas como, por exemplo, o Lyceu de Artes e Ofícios e a construção de grandes prédios escolares no início da década de 1870, o Conservatório sofreu

com a carência de atenção estatal e de recursos financeiros. Isto podia ser explicado pelo fato de que, ao mesmo tempo em que seu desenvolvimento era interessante às elites, pela civilização e disciplinarização das classes pobres, ele não era um projeto rentável, nem seus serviços educativos ou suas instalações seriam usufruídas por aqueles indivíduos abastados. Como praticamente tudo o que se pensou para as camadas populares, o interesse estava mais em resolver ou minimizar os problemas que estas pessoas causavam à *boa sociedade*, do que propriamente levar qualidade, conforto e boas condições de vida para elas.

De forma similar às iniciativas educacionais do período, o Conservatório foi inspirado em instituições europeias. Ainda que progressivamente tenha desenvolvido práticas que também eram utilizadas no Conservatório de Paris, ele inicialmente guardava mais semelhanças com os conservatórios de Nápoles e seu ensino, tanto pelas metodologias, quanto pelos professores de origem italiana, o repertório utilizado, e as práticas composicionais que seguiam padrões da música operística e sacra napolitana. Além disso, os discursos dos idealizadores da instituição enfatizavam ideais de civilização, uniformização e disseminação para terem a concordância e adesão das classes dirigentes às suas propostas. Na prática, as características do ensino artesanal dos ofícios e as relações entre mestres e aprendizes se mantiveram e foram sendo em parte substituídas por uma maior sistematização e formalização, sobretudo após a morte de Francisco Manoel da Silva.

Em relação à oferta de ensino feminino no Conservatório, entendi que possivelmente houve um aproveitamento das experiências prévias de desenvolvimento musical de mulheres, em sua maioria da *boa sociedade*, ocorridas na Sociedade Filarmônica. Esta entidade, que envolveu inclusive parentes dos idealizadores do Conservatório, as esposas de Manoel de Araujo Porto Alegre e de Francisco Manoel da Silva, bem como as enteadas deste último, contribuiu para a formação do gosto musical da elite e consolidou a importância da instrução musical na formação de cantoras de excelência. Somando-se a isso, havia uma intenção de reforma da música sacra por estes intelectuais, com vistas a trazer um caráter religioso e associado a padrões femininos moralmente aceitos, mais relacionados à pureza e castidade de Maria, do que aos de sedução e pecado, ligados a Eva. Para tal, era necessário dar continuidade à experiência feminina da Filarmônica e pôr em ação este projeto de reforma da música sacra com as aulas para as mulheres no Conservatório, com a diferença de que elas não mais fariam parte de classes abastadas.

Chegando ainda mais perto, acompanhei o desenvolvimento do Conservatório de Música, desde a sua criação, passando por uma fase inicial de presença exclusivamente

masculina, com um ensino de caráter artesanal e pela prática, apoiado pela participação dos alunos na Capela Imperial, chegando na fase da promoção do ensino feminino e a subsequente reorganização da instituição, com a abertura de novas cadeiras, a realização de concertos de alunos e alunas e de premiações. Este foi um momento próspero, que propiciou a formação de músicos e mulheres músicas brasileiras de camadas menos favorecidas para a atuação no teatro, no caso dos homens, e principalmente nas igrejas. Neste período, as premiações seguiam o sistema de recompensas e a prática da emulação que aconteciam nas experiências educativas institucionais em geral. Sugeri que a oferta de um ensino marcadamente europeu visível nos programas dos concertos pode ter sido hibridizada com as tradições musicais afro-brasileiras, principalmente pelos alunos.

Após a morte de Francisco Manoel da Silva, o Conservatório passou por um momento de sistematização, expresso na mudança nas avaliações e premiações, adaptando-se ao número crescente de alunas, especialmente, que procuravam as aulas da primeira professora da instituição, Leonor de Castro e as lições de piano oferecidas por Archangelo Fiorito. Finalmente, uma última fase da instituição apresentou a etapa de maior formalização, com o estabelecimento dos estatutos e a aproximação da instituição a atividades abolicionistas, assim como a ligação de seus professores tanto com o teatro musicado e a composição de um repertório urbano de entretenimento com elementos da música negra, quanto com uma nova tendência que se consolidaria na República, de uma música de câmara e sinfônica com influência austro-germânica.

Em relação à emissão de diplomas e autorização profissional, é interessante notar que, em um primeiro momento, Francisco Manoel da Silva teve autonomia para determinar as pessoas que estariam aptas à prática musical docente, recebendo permissão do Estado para tal, sem a necessidade do aval de membros da Inspetoria Geral da Instrução ou do Ministro do Império¹. Nesta primeira fase, mesmo alunos e alunas do Conservatório precisavam solicitar o documento e oferecer argumentos para convencer Francisco Manoel de seu merecimento. No final da década de 1860, entretanto, os títulos de habilitação começaram a ser fornecidos como resultado direto da formação na instituição, que vinha sendo detalhadamente informada ao

¹ Isso não quer dizer que o Estado tenha deixado de acompanhar de perto as atividades da instituição neste período, uma vez que anualmente o diretor escrevia um relatório ao ministro do Império, não tão detalhado quanto aqueles elaborados a partir da administração de Thomaz Gomes dos Santos. O ministro também participava pessoalmente das cerimônias e solenidades comemorativas, assim como das entregas de prêmios. A própria família imperial participou destas solenidades. Na ocasião da reforma promovida por Couto Ferraz em janeiro de 1855, o ministro também visitou aulas da instituição e assistiu a execuções musicais dos alunos.

Ministro do Império por meio do diretor. Após o estabelecimento dos Estatutos, os certificados passaram a ser rigorosamente expedidos mediante aprovação dos alunos em ciclos de três anos de estudos, indistintamente para todos que passassem por estas etapas.

Aumentado mais o foco, analisei a formação e atuação de um grupo de vinte alunas premiadas com medalhas de ouro, o que me propiciou, do ponto de vista do ensino na instituição, imaginar como as formas de avaliação eram feitas e como o sistema de recompensas funcionava. Em relação às alunas, pude identificar seus anos de nascimento e óbito, sua filiação, suas diferentes etnias, as situações de vulnerabilidade nas quais muitas desenvolveram seus estudos, quando sofriam a perda de principais provedores. Percebi que, assim como os alunos tiveram a Capela Imperial como um local de prática, elas participaram de cerimônias nas igrejas, principalmente associadas, num primeiro momento, à Devoção da Piedade, organização formada por mulheres da elite. Pouco a pouco, estas participações foram se ampliando para festividades ligadas a diversas irmandades e com outros diretores, para além de Francisco Manoel da Silva.

Estas festividades oportunizaram não só o exercício musical, mas o estabelecimento de amizades, sociabilidades e solidariedades entre professores, músicos, alunos e alunas, bem como a construção de carreiras profissionais. Se observou o quanto a Igreja foi uma força que se ligou ao Conservatório, assim como o Estado, e como as crenças cristãs mediavam as práticas de trabalho e as visões de mundo dessas mulheres. Elas inclusive fizeram parte de irmandades, exercendo papéis de liderança, ocupando cargos em suas administrações.

O espaço formalizado do Conservatório e o interior das igrejas se constituíram como ambientes onde o desempenho musical feminino estava socialmente protegido, por ser moralmente aceito. A formação propiciada por Francisco Manoel da Silva impactou a vida destas mulheres, agregando a suas existências diferentes experiências e gerando novas visões de si mesmas. Elas adquiriram não só uma alternativa de subsistência, como visibilidade, prestígio, dignidade e distinção social e puderam atuar de forma remunerada sem receber o pesado julgamento moral de suas condutas, diferentemente de outras ocupações e locais em que acabavam ficando vulneráveis sexualmente ou tendo suas atividades menos valorizadas. Elas também puderam construir uma carreira profissional reconhecida, sobretudo por seus próprios pares.

O ensino realizado no Conservatório se diferenciava do contexto em que as aulas de música particulares, em especial de piano e canto, ocorriam no século XIX. Estas aulas

particulares eram majoritariamente destinadas à formação de hábitos refinados de uma elite, sobretudo dotando mulheres para fazerem bons casamentos, que mantivessem o status social da família. As aulas na instituição e a visibilidade conquistada com a exibição musical pública nos concertos e nas cerimônias religiosas até poderiam ser usadas pelas alunas para fazerem bons casamentos, e isto provavelmente ocorreu. Mas elas abriram caminhos para a atuação profissional feminina na música, principalmente para uma parcela da população que não poderia pagar por aulas particulares.

Além de cantoras, algumas alunas desenvolveram atividades de docência, e provavelmente se serviram das vivências nas igrejas nesta outra atuação. Pelo menos três delas, Maria Porcina de Freitas, Augusta Castellões e Glyceria Bibiana de Gouvea inclusive congregaram a formação musical com a realizada na instrução básica. Augusta e Glyceria se profissionalizaram duplamente e concomitantemente, tornando-se professoras de música, adjuntas e efetivas do ensino primário, aprendendo os saberes e mistérios do ofício na prática, construindo suas identidades profissionais nos processos de socialização, de forma progressiva e dinâmica ao longo de suas vidas. Mesmo que elas tenham vivido dificuldades e derrotas, tendo sido oprimidas e vencidas (CERTEAU, 1998; GIDDENS, 2008), suas trajetórias demonstram lutas, potências e conquistas.

No tocante ao ensino feminino profissionalizante formalizado, o Conservatório atuou paralelamente às escolas de instrução básica, que possibilitavam a formação de professoras adjuntas para o magistério primário, bem como com a oferta de aulas de prendas, oportunizavam que meninas pudessem ter meios de subsistência como costureiras e bordadeiras. O curso de parteiras foi sendo progressivamente frequentado. Algumas meninas também eram preparadas pela Imperial Sociedade Amante da Instrução e pelo Instituto de Meninos Cegos. Neste Instituto, havia aulas de música, e como comentado no primeiro e segundo capítulos, algumas professoras foram formadas neste local por Adèle Sigaud. A partir da década de 1880, abrem-se as aulas para mulheres no Liceu de Artes e Ofícios, a Escola Normal se consolidou como instituição para formação de professoras primárias e abriu-se a possibilidade de mulheres cursarem a Faculdade de Medicina.

Como caminhos para novas pesquisas, proponho uma maior investigação sobre a música na instrução primária no Rio de Janeiro, nos colégios públicos e particulares, e como as leis do ensino foram alterando as práticas encontradas. Acredito ser importante aprofundar a relação do ensino no Conservatório com as mulheres músicas e os músicos negros que lá estudaram, e de que forma se deu a circularidade e hibridização dos gêneros musicais do período através

destes sujeitos que transitaram no meio da música urbana e naquela instituição, assim como as redes de sociabilidades em que estavam inseridos. Sugiro que se realizem estudos sobre a relação do ensino do Conservatório com o movimento abolicionista. Considero muito importante elaborar investigações que problematizem a relação das alunas e alunos com o Conservatório com base na mestiçagem, no pardismo, no colorismo e no processo eugenista que ocorria naquele período. Entendo que seriam oportunas investigações sobre os compositores de música sacra que foram ex-alunos do Conservatório e sobre o repertório produzido, para fins analíticos e de execução prática. Proponho que se continue a investigar a formação e atuação de mulheres que estiveram no Conservatório no período em que Archangelo Fiorito se tornou o professor de canto, até os últimos anos de funcionamento da instituição, buscando compreender as intenções destas alunas com o aprendizado e suas atuações, levando-se em conta o aumento expressivo de matriculadas e a instituição das aulas de piano com Cavalier Darbilly.

Este trabalho, ao focar a formação e as atuações profissionais de ex-alunas do Conservatório de Música, assim como a criação e institucionalização da própria instituição, não poderia ter sido realizado de forma anacrônica, partindo do pressuposto de que poderia existir uma experiência educativa apartada do contexto de sua época. Ou seja, se observou que o ensino do Conservatório era eurocêntrico, herdeiro de uma mentalidade colonizadora e colonizada, e ligado à Igreja Católica, inserido nos ideais de uma sociedade patriarcal, machista, escravocrata e capitalista. Não seria cabível, no processo de pesquisa, ter encontrado dados muito diferentes, ou ter sido elaboradas análises inovadoras neste aspecto, se não fosse a exceção para confirmar a regra. O Conservatório foi mais uma das instituições criadas para educar o povo, principalmente as classes pobres, formando para o trabalho, aculturando por meio da música europeia, disciplinado e moralizando pelo vínculo com os ideais católicos.

É por isso que o olhar, a maneira de ver e de ler nas entrelinhas, apoiada no referencial teórico escolhido se tornou tão relevante, trazendo outra dimensão para as análises. Busquei construir uma narrativa diferente a partir do momento em que considerei que o sujeito não está passivo frente às forças que o oprimem, como lembra Chalhoub (1990), que ele sabe bem sobre a sociedade em que está inserido (THOMPSON, 1981), que constantemente elabora e reage ao que chega a ele, e mesmo na relação mais desigual de recursos e regras exerce poder sobre o seu opressor, como diz Anthony Giddens (2018). Finalmente, se abriram novas reflexões ao pensar que dentro do que era imposto pelas classes dominantes, as consequências das ações não podiam ser previstas, e os dominados utilizavam o que se lhes oferecia à sua maneira, com as

suas próprias regras, elaborando infinitas metamorfoses e estratégias de antidisciplina, com diz Certeau (1998).

A partir desta perspectiva, se tornou possível entender o ensino do Conservatório não apenas a serviço do Estado, dirigido de forma opressora e moralizadora pelos seus administradores e professores, mas como um ambiente de oportunidades, que promoveu encontros, trocas, contatos entre homens e mulheres, fortalecendo redes de solidariedade, que proporcionou a indivíduos de classes menos abastadas o desenvolvimento de uma profissão artística. Este ensino, mesmo não trazendo necessariamente mobilidade econômica, foi apropriado como meios de ascensão social, reconhecimento, visibilidade e dignidade.

Algumas destas pessoas, sendo negras e mestiças, não estavam isentas de sofrer preconceitos, tensões e disputas. Mas, experimentando as relações sociais no Conservatório e nos espaços de prática, elas afirmavam e reafirmavam suas posições, buscando obter melhores chances de vida dentro de uma sociedade patriarcal e escravista. Em se tratando de mulheres mestiças ou negras, se levamos em conta as múltiplas opressões em diferentes vias, isto é, raça, classe e gênero (CRENSHAW, 2002; HIRATA, 2014; LUGONES, 2014), esta ascensão e visibilidade eram ainda mais difíceis de serem conquistadas, e mais importantes de serem demonstradas neste trabalho, como os casos de Leonor de Castro, Maria Isabel, Candida Assumpção Soledade, Maria Assumpção Chaves, possivelmente Glyceria Bibiana de Gouvea e tantas outras que ainda merecem ter suas vidas e lutas visibilizadas.

Foi possível, com este trabalho, valorizar a iniciativa de homens e mulheres, que se matricularam e permaneceram, em muitos casos, por mais de dez anos estudando, por esforço próprio, encorajamento de seus professores e colegas e de suas famílias, que entenderam a importância daquela formação, mesmo abrindo mão da força de trabalho de suas crianças e jovens. Frente à música europeia institucionalmente imposta, alguns conseguiram trazer suas referências, suas vivências e agindo pelas brechas, integraram elementos musicais de uma prática que era proibida e inferiorizada em uma música socialmente aceita, consumida em forma de partituras e apreciada nos palcos e salões. Não é casualidade que dois professores da instituição, Henrique Alves de Mesquita e Joaquim Antonio Callado, negros, foram importantíssimos compositores de música urbana do período com elementos de matrizes africanas.

Considero que a construção desta narrativa foi importante por trazer uma versão da história sobre o Conservatório diferente dos registros sobre os feitos dos poderosos e

vencedores. Procurei evidenciar as lutas, resistências, atuações de “vidas infames” (FOUCAULT, 2006), que imprimiram suas marcas, mesmo dentro dos limites impostos pelo meio em que viveram. Mas não proponho com isso que nos lembremos destas alunas, cantoras e professoras como heroínas, mártires, ou mulheres à frente de seu tempo. Elas eram pessoas comuns, gente como a gente, que só puderam ser conhecidas porque tive o acesso aos vestígios que deixaram nas folhas dos periódicos, nos documentos institucionais, nos assentamentos paroquiais, dentre outras fontes insistentemente vasculhadas.

Não creio que estas mulheres foram exceções. Elas mostraram a importância e a potência das construções coletivas. Elas testemunharam que as mudanças sociais são fruto de trabalhos em conjunto, de relações estabelecidas, de trocas, incentivos, de alianças, de exemplos de umas para as outras. Finalmente, com elas percebi que, cada uma fazendo a sua parte, dando a sua contribuição, mas seguindo juntas, tiveram suas vidas transformadas, mas também contribuíram para dar esperança e promover transformação nas vidas daquelas que vieram depois delas, que as conheceram e que talvez elas nem tenham conhecido, como eu mesma, aqui, terminando as últimas linhas deste trabalho. Estas filhas do Conservatório de Música do Rio de Janeiro inspiram esta cravista e professora do Colégio Pedro II e da Escola de Música da UFRJ a também enfrentar os desafios de hoje e lutar contra as inúmeras formas de opressão, muitas delas que há muito não deveriam existir e que diversas vezes nos fazem defender o óbvio. Elas nos lembram que somos potentes, fortes, capazes de resistir, e de ver no lugar de caminhos que oprimem, a existência de oportunidades das quais devemos tirar proveito a nosso favor.

REFERÊNCIAS

- ABEM. XXII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical. **Anais**. Natal, RN, 2015. Disponível em: http://abemeducaomusical.com.br/anais_congresso/v1/index.html . Acesso em 15 de novembro de 2022.
- ABEM. XXIII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical. **Anais**. Manaus, AM, 2017. Disponível em: http://abemeducaomusical.com.br/anais_congresso/v2/index.html . Acesso em 15 de novembro de 2022.
- ABEM. XXIV Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical. **Anais**. Campo Grande, MS, 2019. Disponível em: http://abemeducaomusical.com.br/anais_congresso/v3/index.html . Acesso em 15 de novembro de 2022.
- ABEM. XXV Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical. **Anais**. 2021. Disponível em: http://abemeducaomusical.com.br/anais_congresso/v4/index.html . Acesso em 15 de novembro de 2022.
- ABREU, Martha Campos. **“O Império do Divino”**: Festas Religiosas e Cultura Popular no Rio de Janeiro. 1830-1900. Tese (Doutorado em História). 2v. Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 1996a.
- ABREU, Martha. O legado das canções escravas nos Estados Unidos e no Brasil: diálogos musicais no pós-abolição. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 35, n. 69, p. 177-204, 2015.
- ABREU, Martha. **Da senzala ao palco**: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930 [online]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2017.
- ABREU, Regina. **A fabricação do imortal**. Memória, história e estratégias de consagração no Brasil. Rio de Janeiro: LAPA/Rocco, 1996b.
- ABREU, Solange Pereira de. **Chiquinha Gonzaga e o Teatro Musicado**. Rio de Janeiro: Nota Terapia, 2018.
- ABREU, Thiago Xavier de. A institucionalização da educação musical no Brasil Império: três aspectos de uma transformação no ensino de música. **Revista da Abem**, v. 31, n. 1, e31104, 2023.
- ACADEMIA DE BELAS-ARTES. Conservatório de Música. **Livro de Atas** (1841-1856). Acervo Museu D. João VI / EBA/ UFRJ. Documento Manuscrito. Notação: 6151.
- ACADEMIA DE BELAS ARTES. Conservatório de Música. **Livro de Atas** (1841-1856). Ata da reunião de 29 de abril de 1856. Acervo Museu D. João VI / EBA/ UFRJ. Documento Manuscrito. Documento manuscrito. Notação 6151.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata de 22 de dezembro de 1858. **Livro de Atas**. Sessões da presidência do Diretor (1856-1874). Museu D. João VI. Notação 6152.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata de 12 de outubro de 1859. **Livro de Atas**. Sessões da presidência do Diretor (1856-1874). Museu D. João VI. Notação 6152.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata de 31 de outubro de 1859. **Livro de Atas**. Sessões da presidência do Diretor (1856-1874). Museu D. João VI. Notação 6152.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata da sessão de 15 de dezembro de 1859. **Livro de Atas** (1856-1874). Acervo Museu D. João VI. Documento manuscrito. Notação: 6152.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata de 2 de janeiro de 1861. **Livro de Atas**. Sessões da presidência do Diretor (1856-1874). Museu D. João VI. Notação 6152.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata de 16 de agosto de 1861. **Livro de Atas**. Sessões da presidência do Diretor (1856-1874). Museu D. João VI. Notação 6152.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata da sessão de 18 de dezembro de 1861. **Livro de Atas** (1856-1874). Acervo Museu D. João VI. Documento manuscrito. Notação: 6152.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata de 28 de fevereiro de 1862. **Livro de Atas**. Sessões da presidência do Diretor (1856-1874). Museu D. João VI. Notação 6152.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata da sessão de 23 de fevereiro de 1863. **Livro de Atas** (1856-1874). Acervo Museu D. João VI. Documento manuscrito. Notação: 6152.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata da sessão de 2 de dezembro de 1863. **Livro de Atas** (1856-1874). Acervo Museu D. João VI. Documento manuscrito. Notação: 6152.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata da sessão de 29 de fevereiro de 1864. **Livro de Atas** (1856-1874). Acervo Museu D. João VI. Documento manuscrito. Notação: 6152.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata da sessão de 9 de junho de 1864. **Livro de Atas** (1856-1874). Acervo Museu D. João VI. Documento manuscrito. Notação: 6152.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata de 21 de setembro de 1864. **Livro de Atas**. Sessões da presidência do Diretor (1856-1874). Museu D. João VI. Notação 6152.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata da sessão de 26 de dezembro de 1864. **Livro de Atas** (1856-1874). Acervo Museu D. João VI. Documento manuscrito. Notação: 6152.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata da sessão de 16 de fevereiro de 1865. **Livro de Atas** (1856-1874). Acervo Museu D. João VI. Documento manuscrito. Notação: 6152.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata de 15 de dezembro de 1866. **Livro de Atas**. Sessões da presidência do Diretor (1856-1874). Museu D. João VI. Notação 6152.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata de 17 de setembro de 1867. **Livro de Atas**. Sessões da presidência do Diretor (1856-1874). Museu D. João VI. Notação 6152.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata da sessão de 15 de dezembro de 1885. **Livro de Atas**. Acervo Museu D. João VI. Documento manuscrito. Notação: 6153.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata da sessão de 19 de dezembro de 1886. **Livro de Atas**. Acervo Museu D. João VI. Documento manuscrito. Notação: 6153.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata da 4ª Sessão pública da Academia Imperial das Belas Artes de 15 de março de 1856. **Livro de Atas** (1855-1869). Museu D. João VI. Notação 6163.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata da 5ª Sessão pública da Academia Imperial das Belas Artes em 24 de abril de 1856. **Livro de Atas** (1855-1869). Museu D. João VI. Notação 6163.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata da Sessão pública da Academia Imperial das Belas Artes de 28 de novembro de 1856. **Livro de Atas** (1855-1869). Museu D. João VI. Notação 6163.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata da Sessão pública da Academia Imperial das Belas Artes de 24 de dezembro de 1857. **Livro de Atas** (1855-1869). Museu D. João VI. Notação 6163.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata da Sessão pública da Academia Imperial das Belas Artes de 23 de dezembro de 1858. **Livro de Atas** (1855-1869). Museu D. João VI. Notação 6163.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata da Sessão pública da Academia Imperial das Belas Artes de 16 de dezembro de 1859. **Livro de Atas** (1855-1869). Museu D. João VI. Notação 6163.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata da Sessão pública da Academia Imperial das Belas Artes de 3 de fevereiro de 1861. **Livro de Atas** (1855-1869). Museu D. João VI. Notação 6163.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata da Sessão pública da Academia Imperial das Belas Artes de 9 de junho de 1863. **Livro de Atas** (1855-1869). Museu D. João VI. Notação 6163.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata da Sessão pública da Academia Imperial das Belas Artes de 6 de dezembro de 1863. **Livro de Atas** (1855-1869). Museu D. João VI. Notação 6163.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata da Sessão pública da Academia Imperial das Belas Artes de 29 de dezembro de 1864. **Livro de Atas** (1855-1869). Museu D. João VI. Notação 6163.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata da Sessão pública da Academia Imperial das Belas Artes de 17 de dezembro de 1865. **Livro de Atas** (1855-1869). Museu D. João VI. Notação 6163.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata da Sessão pública da Academia Imperial das Belas Artes de 17 de dezembro de 1866. **Livro de Atas** (1855-1869). Museu D. João VI. Notação 6163.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata da Sessão pública da Academia Imperial das Belas Artes de 23 de dezembro de 1867. **Livro de Atas** (1855-1869). Museu D. João VI. Notação 6163.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata da Sessão pública da Academia Imperial das Belas Artes de 5 de fevereiro de 1869. **Livro de Atas** (1855-1869). Museu D. João VI. Notação 6163.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Ata da Sessão pública da Academia Imperial das Belas Artes de 30 de dezembro de 1869. **Livro de Atas** (1855-1869). Museu D. João VI. Notação 6163.

ACADEMIA DE BELAS ARTES, Conservatório de Música. **Pedido de habilitação por Eloy José da Cunha**. Museu D. João VI. Documento manuscrito. 28 de novembro de 1861. Notação 2131.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Conservatório de Música. **Relação dos alunos do Conservatório de Música que foram julgados pela Sessão de Música, habilitados a serem premiados**. Acervo Museu D. João VI. Documento manuscrito. 16 de dezembro de 1861. Notação 2262.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Conservatório de Música. **Requerimento de Eleonor Adèle Gasser para emissão de diploma**. Acervo Museu D. João VI. Documento manuscrito. 29 de outubro de 1864. Notação 2252.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Conservatório de Música. **Documento redigido pelo diretor do Conservatório de Música Francisco Manoel da Silva ao diretor da Academia de Belas Artes**. Aprova o pedido de diploma de Eleonor Adèle Gasser para ensinar princípios teóricos da música e piano. Acervo Museu D. João VI. Documento manuscrito. 21 de novembro de 1864. Notação 2252.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Conservatório de Música. **Ofício do diretor do Conservatório de Música ao Ministro do Império solicitando três meses de licença por motivos de saúde**. Acompanha esclarecimentos sobre as obras de construção do Conservatório de Música. Acervo Museu D. João VI. Documento manuscrito. 14 de dezembro de 1865. Notação 2128.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Conservatório de Música. **Relação nominal das alunas, que segundo a opinião do sr. maestro Archangelo Fiorito, devem obter os prêmios de menções honrosas de 1ª e 2ª classe**. Acervo Museu D. João VI. Documento manuscrito. 12 de dezembro de 1866. Notação 2259.

ACADEMIA DE BELAS ARTES, Conservatório de Música. **Relação nominal das alunas, que segundo a opinião do sr. maestro Archangelo Fiorito, estão no caso de serem premiadas com a pequena medalha de ouro e prata**. Museu D. João VI. Documento manuscrito. 12 de dezembro de 1866. Notação 2137.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Conservatório de Música. **Requerimento de Maria Izabel Teixeira de diploma que a autorize ao magistério de canto e piano**. Acervo Museu D. João VI. Documento manuscrito, s/d. Notação 2132.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Conservatório de Música. **Requerimento de Francisca Xavier de Almeida Braga para emissão de diploma**. Acervo Museu D. João VI. Documento manuscrito. 19 de agosto de 1867, Notação 2133.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Conservatório de Música. **Proposta de solicitação ao Governo Imperial de uma condecoração para o professor de Canto do Conservatório e diretor dos concertos Archangelo Fiorito.** Museu D. João VI. Documento manuscrito. 3 de janeiro de 1869. Notação 2246.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Conservatório de Música. **Nota para dois ensaios e uma execução.** Museu D. João VI. Documento manuscrito. 12 de agosto de 1879. Notação 2220.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Conservatório de Música. **Documento redigido pelo diretor do Conservatório de Música Francisco Manoel da Silva ao diretor da Academia de Belas Artes Thomaz Gomes dos Santos.** Aprova o pedido de diploma de Luiza Fernandes de Souza Mesquita para ensinar teoria da Música e Piano, aprovado em 8 de abril de 1864 [a lápis]. Acervo Museu D. João VI. Documento manuscrito. 16 de março de 1864. Notação 2248.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Conservatório de Música. **Documento redigido por Archangelo Fiorito notificando sobre decisões tomadas em conferência dos professores a respeito de concursos e exames.** Acervo Museu D. João VI. Documento manuscrito. 23 de abril de 1871. Notação 2301.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Conservatório de Música. **Carta de Archangelo Fiorito ao ministro do Império relatando que, como diretor dos concertos e inspetor das aulas de música fazia o programa dos exames dos alunos.** Acervo Museu D. João VI. Documento manuscrito. 20 de outubro de 1871. Notação 2303.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Conservatório de Música. **Atestado de Isidoro Bevilacqua para Olympia Tanière.** Acervo Museu D. João VI. Documento Manuscrito. 1º de agosto de 1872. Notação 2289.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Conservatório de Música. **Atestado de Achile Arnaud (de Nápoles) para Virginia Tanière.** Acervo Museu D. João VI. Documento Manuscrito. 6 de agosto de 1872. Notação 2280.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Conservatório de Música. **Atestado de Arthur Napoleão para Olympia Tanière.** Acervo Museu D. João VI. Documento Manuscrito. 6 de agosto de 1872. Notação 2289.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Conservatório de Música. **Requerimento de Mme. Tanière para emissão de diploma para sua filha Virginia Tanière Heck.** Acervo Museu D. João VI. Documento manuscrito. 16 de agosto de 1872. Notação 2289.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Conservatório de Música. **Requerimento assinado por Carlos Leoncio de Carvalho para que sejam matriculados os alunos do Asilo dos Meninos Desvalidos Benedicto José de Oliveira, José Francisco de Lima Coutinho, Raul Villa Lobos e João de Andrade e Silva no Conservatório.** Acervo Museu D. João VI. Documento manuscrito. 12 de março de 1879. Notação 2151.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Conservatório de Música. Museu D. João VI. **Pedido para que alunos do Asilo dos Meninos Desvalidos continuem matriculados no Conservatório.** Acervo Museu D. João VI. Documento manuscrito. 12 de fevereiro de 1886. Notação 2379.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Conservatório de Música. Museu D. João VI. **Rascunho de carta redigida por João Maximiano Mafra, secretário da Academia de Belas Artes, a Demetrio Rivero, avisando que Vincenzo Cernicchiaro não poderia mais o substituir.** Acervo Museu D. João VI. Documento manuscrito. 11 de maio de 1886. Notação 2375.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Avulsos. **Documento redigido e assinado por Antonio Nicolau Tolentino** dirigido ao Senador Barão de Mamoré, Ministro e Secretário do Estado dos Negócios do Império em 25 de maio de 1886. Museu D. João VI. Documento manuscrito. Notação 2386.

ACADEMIA DE BELAS ARTES. Conservatório de Música. Museu D. João VI. **Listagem de professores do Conservatório de Música com datas das portarias de nomeação.** 18 de abril de 1887. Acervo Museu D. João VI. Documento manuscrito. Notação 2180.

ACADEMIA DE BELAS ARTES, Conservatório de Música. **Pedido de remuneração a Idalina Rocha e Emilia Vieira.** 12 de julho de 1887. Acervo Museu D. João VI. Documento manuscrito. Notação 2323.

ACADEMIA NACIONAL DE MEDICINA. **Marie Josephine Mathilde Durocher.** Disponível em <https://www.anm.org.br/marie-josephine-mathilde-durocher/> . Acesso em 19 de junho de 2023.

ACERVO CLEOFE PERSON DE MATTOS. **Pedido de Francisco Manoel da Silva para engajar Higino de Araújo, Francisco Ribeiro e Joaquim José Maciel no coro da Capela Imperial.** 31 de dezembro de 1852. Documento manuscrito. ACPM 15-03-01-140 e 15-03-01-141.

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

ACERVO CLEOFE PERSON DE MATTOS. **Hugo Bussmeyer pede que se declare sem efeito o gasto com alunos do Conservatório como praticantes na Capela Imperial.** 23 de agosto de 1875. Documento manuscrito. ACPM-15-03-01-357.

ADEODATO, Ademir. **Entre lares, lyceus e liturgias: professores de música nas escolas do Espírito Santo, vestígios de histórias não contadas (1843-1930).** Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única.** Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

AGUIAR, Francisca Pinheiro de. **Valsa A flor da esperança** (1853). Disponível em http://acervo.casadochoro.com.br/files/uploads/scores/score_599.pdf . Acesso em 13 de junho de 2023.

ALMEIDA, Doris Bittencourt. **Percursos de um Arq-Vivo: entre arquivos e experiências na pesquisa em História da Educação.** Porto Alegre: Editora Letra1, 2021.

ALONSO, Angela. **Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-88).** 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ALVES, Rosana Llopis. Trajetórias femininas no Colégio Pedro II. *In: XXV Simpósio Nacional de História da ANPUH. Anais...* Fortaleza, 2009.

AMORIM, Humberto. O ensino de música nas primeiras décadas do Brasil oitocentista (1808-1822). **Opus**, v. 23, n. 3. p. 43-66, dez. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2017c2303>. Acesso em: 29 de junho de 2018.

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

ARAGÃO, Milena; TIMM, Jordana Wruck. O método Lancasteriano e as práticas de castigos escolares: do avilte físico à dor moral. *In*: VII Colóquio Internacional “Educação e Contemporaneidade”. **Anais...** 19 a 21 de setembro de 2013. São Cristóvão, SE, Brasil.

A.R.T.S. **Tratado sobre Emancipação Política da Mulher e Direito de Votar**. Rio de Janeiro: Typographia Paula Brito, 1868. Biblioteca Digital de Literatura de Países Lusófonos, do Núcleo de Pesquisa em Informática, Literatura e Linguística (NUPILL), UFSC. Disponível em <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=222005> . Acesso em 12 de abril de 2020.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**. Formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

AUGUSTA, Nisia Floresta Brasileira. **Opúsculo Humanitário**. Rio de Janeiro: Typographia M. A. Silva Lima, 1853.

AUGUSTO, Antonio José. **A questão Cavalier**: música e sociedade no Império e na República. 2008. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de História Social, Rio de Janeiro, RJ.

AUGUSTO, Antonio J. **Henrique Alves de Mesquita**: da pérola mais luminosa à poeira do esquecimento. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.

AUGUSTO, Antonio. Modificando as paixões formidáveis: a formação da Sociedade de Beneficência Musical e o Conservatório de Música. **Revista Brasileira de Música**. Programa de pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, p. 59-80, jan/jun 2018.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. **150 anos de Música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora HUCITEC; [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BARROS, José D’Assunção. **O campo da história**: especialidades e abordagens. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2004.

BATALHA, Claudio H. M. Sociedades de trabalhadores no Rio de Janeiro do século XIX: algumas reflexões em torno da formação da classe operária. **Cad. Ael**, v. 6, n. 10/11, 1999. Disponível em <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/ael/article/download/2478/1888> . Acesso em 18 de maio de 2023.

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

BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO. **Álbum Comemorativo do Centenário da Escola Nacional de Música**: Francisco Manoel da Silva (1848) – Joanídia Sodré (1948). Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 1948.

BIBLIOTECA DIGITAL LUSO-BRASILEIRA. Biblioteca Nacional Digital do Brasil. **O Novo Tempo**: folha política e literária. c2002-2012. Disponível em: <https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/43861> Acesso em 13 de julho de 2023.

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE. **Le Guitarrero**. Opéra-comique. Fromental Halévy et Eugène Scribe. Acte 2 scène finale: estampe. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8527446d.item> . Acesso em 20 de junho de 2022.

BINDER, Fernando Pereira. **Bandas Militares no Brasil**: difusão e organização entre 1808-1889. Volume I. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-graduação em Música, Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, UNESP, São Paulo, 2006.

BINDER, Fernando Pereira; CASTAGNA, Paulo. Teoria musical no Brasil: 1734-1854. **Revista Eletrônica de Musicologia**. Departamento de Artes da UFPr. Dezembro de 1996, V. 1.2.

BITTENCOURT-SAMPAIO, Sérgio. **Negras Líricas**: Duas grandes intérpretes negras brasileiras na música de concerto (séc. XVIII – XX). 2ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

BORGES, Maria José. **Brevíssima notícia histórica da Escola de Música do Conservatório Nacional**. Apresentação. Missão. Portugal: Escola Artística de Música do Conservatório Nacional. EAMCN. Disponível em: <https://www.emcn.edu.pt/instituicao> . Acesso em 10 de junho de 2023.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S. A., 1989.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 2ª edição. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Sergio Miceli (introd., org, e seleção). São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção estudos; 20/ dirigida por J. Guinsburg).

BRASIL, Bruno. Diário do Rio de Janeiro. **Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro, 19 de novembro de 2014. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/diario-do-rio-de-janeiro/> Acesso em julho de 2020.

BRASIL, Bruno. Jornal do Commercio. **Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro, 17 de agosto de 2015. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/artigos/jornal-do-commercio-rio-de-janeiro/>. Acesso em julho de 2020.

BRASIL. **Constituição de 25 de março de 1824**. Disponível em https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao24.htm . Acesso em 15 de maio de 2023.

BRASIL. **Lei de 15 de outubro de 1827**. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM..-15-10-1827.htm . Acesso em 15 de maio de 2023.

BRASIL. **Lei de 3 de outubro de 1832**. Dá nova organização às atuais Academias Médico-cirúrgicas das cidades do Rio de Janeiro e Bahia. Disponível em https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei_sn/1824-1899/lei-37274-3-outubro-1832-563716-publicacaooriginal-87775-pl.html#:~:text=D%C3%A1%20nova%20organiza%C3%A7%C3%A3o%20%C3%A1s%20a%20ctuaes,Rio%20de%20Janeiro%2C%20e%20Bahia.&text=Art.,Escolas%2C%20ou%20Faculdades%20de%20Medicina. Acesso em 10 de junho de 2023.

BRASIL. **Decreto n. 1.331-A, de 17 de fevereiro de 1854**. Aprova o Regulamento para a reforma do ensino primário e secundário do Município da Corte. Disponível em <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-1331-a-17-fevereiro-1854-590146-publicacaooriginal-115292-pe.html> Acesso em 25 de maio de 2023.

BRASIL. **Decreto 7247 de 19 de abril de 1879**. Reforma o ensino primário e secundário no município da Corte e o superior em todo o império. Disponível em <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-7247-19-abril-1879-547933-publicacaooriginal-62862-pe.html> . Acesso em 25 de maio de 2023.

BRASIL. **Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania**. Brasil tem mais de 31 mil denúncias de violência doméstica ou familiar contra as mulheres até julho de 2022. Brasília: Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania, 31 de ago. de 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2022/eleicoes-2022-periodo-eleitoral/brasil-tem-mais-de-31-mil-denuncias-violencia-contra-as-mulheres-no-contexto-de-violencia-domestica-ou-familiar> . Acesso em 15 de novembro de 2022.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório da Repartição dos Negócios do Império do ano de 1848** apresentado à Assembleia Geral Legislativa na 1ª sessão da 8ª Legislatura pelo respectivo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império José da Costa Carvalho, Visconde de Monte Alegre. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1850.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório da Repartição dos Negócios do Império do ano de 1853** apresentado à Assembleia Geral Legislativa na 2ª sessão da 9ª Legislatura pelo respectivo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império Luiz Pedreira do Couto Ferraz. Rio de Janeiro: Typographia do Diario, de A & L Navarro, 1854.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório da Repartição dos Negócios do Império do ano de 1854** apresentado à Assembleia Geral Legislativa na 3ª sessão da 9ª Legislatura pelo respectivo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império Luiz Pedreira do Couto Ferraz. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1855.

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

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Instruções provisórias para os exames de que trata o Artigo 112 do Regulamento de 17 de fevereiro de 1854**. Relatório da

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

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

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório da Repartição dos Negócios do Império do ano de 1857** apresentado à assembleia geral Legislativa na 2ª Sessão da 10ª Legislatura pelo respectivo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império Pedro de Araújo Lima, Marquês de Olinda. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1858.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório da Repartição dos Negócios do Império do ano de 1858** apresentado a Assembleia Geral Legislativa na 3ª Sessão da 10ª Legislatura pelo Ministro e Secretário do Estado dos Negócios do Império Sergio Teixeira de Macedo. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1859.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório da Repartição dos Negócios do Império do ano de 1859** apresentado a Assembleia Geral Legislativa na 4ª Sessão da 10ª Legislatura pelo Ministro e Secretário do Estado dos Negócios do Império João de Almeida Pereira Filho. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1860.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório da Repartição dos Negócios do Império do ano de 1860** apresentado a Assembleia Geral Legislativa na 1ª Sessão da 11ª Legislatura pelo Ministro e Secretário do Estado dos Negócios do Império José Antonio Saraiva. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1861.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório da Repartição dos Negócios do Império do ano de 1861** apresentado a Assembleia Geral Legislativa na 2ª Sessão da 11ª Legislatura pelo Ministro e Secretário do Estado dos Negócios do Império José Idelfonso de Souza Ramos. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1862.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório da Repartição dos Negócios do Império do ano de 1862** apresentado a Assembleia Geral Legislativa na 3ª Sessão da 11ª Legislatura pelo Ministro e Secretário do Estado dos Negócios do Império Pedro de Araújo Lima, Marquês de Olinda. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1863.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório apresentado à Assembleia Geral Legislativa** na 1ª Sessão da 12ª Legislatura pelo Ministro e Secretário do Estado dos Negócios do Império Marquês de Olinda. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1863b.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório da Repartição dos Negócios do Império do ano de 1863** apresentado a Assembleia Geral Legislativa na 2ª Sessão da 12ª Legislatura pelo Ministro e Secretário do Estado dos Negócios do Império José Bonifácio de Andrada e Silva. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1864.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório da Repartição dos Negócios do Império do ano de 1864** apresentado a Assembleia Geral Legislativa na 3ª Sessão da 12ª

Legislatura pelo Ministro e Secretário do Estado dos Negócios do Império José Liberato Barroso. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1865.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório da Repartição dos Negócios do Império do ano de 1865** apresentado a Assembleia Geral Legislativa na 4ª Sessão da 12ª Legislatura pelo Ministro e Secretário do Estado dos Negócios do Império Pedro de Araújo Lima, Marquês de Olinda. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1866.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório da Repartição dos Negócios do Império do ano de 1866** apresentado a Assembleia Geral Legislativa na 1ª Sessão da 13ª Legislatura pelo Ministro e Secretário do Estado dos Negócios do Império José Joaquim Fernandes Torres. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1867.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório da Repartição dos Negócios do Império do ano de 1867** apresentado a Assembleia Geral Legislativa na 2ª Sessão da 13ª Legislatura pelo Ministro e Secretário do Estado dos Negócios do Império José Joaquim Fernandes Torres. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1868.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório da Repartição dos Negócios do Império do ano de 1868** apresentado a Assembleia Geral Legislativa na 1ª Sessão da 14ª Legislatura pelo Ministro e Secretário do Estado dos Negócios do Império Paulino José Soares de Souza. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1869.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório da Repartição dos Negócios do Império do ano de 1869** apresentado a Assembleia Geral Legislativa na 2ª Sessão da 14ª Legislatura pelo Ministro e Secretário do Estado dos Negócios do Império Paulino José Soares de Souza. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1870.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório apresentado a Assembleia Geral** na Terceira Sessão da Décima Quarta Legislatura pelo Ministro e Secretário do Estado dos Negócios do Império Dr. João Alfredo Correa de Oliveira. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1871.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório apresentado a Assembleia Geral** na Quarta Sessão da Décima Quarta Legislatura pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império Dr. João Alfredo Correa de Oliveira. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1872.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório apresentado a Assembleia Geral** em Aditamento ao de 8 de maio de 1872 na Primeira Sessão da 15ª Legislatura pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império Dr. João Alfredo Correa de Oliveira. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1872b.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório apresentado a Assembleia Geral** na Segunda Sessão da Décima Quinta Legislatura pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império Dr. João Alfredo Correa de Oliveira. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1873.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório apresentado a Assembleia Geral** na Terceira Sessão da Décima Quinta Legislatura pelo Ministro e Secretário de Estado dos

Negócios do Império Dr. João Alfredo Correa de Oliveira. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1874.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório apresentado a Assembleia Geral** na Segunda Sessão da Décima Quinta Legislatura pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império Dr. João Alfredo Correa de Oliveira. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1875.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório do ano de 1876 apresentado à Assembleia Geral** na Primeira Sessão da Décima Sexta Legislatura pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império Dr. José Bento da Cunha e Figueiredo. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1877.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório do ano de 1878 apresentado à Assembleia Geral** na Segunda Sessão da Décima Sétima Legislatura pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império Carlos Leoncio de Carvalho. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1879.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório do ano de 1879 apresentado à Assembleia Geral** na Terceira Sessão da Décima Sétima Legislatura pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império Barão Homem de Mello. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1880.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório do ano de 1881 apresentado a Assembleia Geral Legislativa** na Segunda Sessão da Décima Oitava Legislatura pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império Rodolpho Epiphany de Souza Dantas. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1882.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório do ano de 1882 apresentado a Assembleia Geral Legislativa** na Terceira Sessão da Décima Oitava Legislatura pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império Pedro Leão Velloso. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1883.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório do ano de 1883 apresentado à Assembleia Geral Legislativa** na Quarta Sessão da Décima Oitava Legislatura pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império Francisco Antunes Maciel. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1884.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório do ano de 1886 apresentado a Assembleia Geral Legislativa** na Segunda Sessão da Vigésima Legislatura pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império Ambrósio Leitão da Cunha, Barão de Mamoré. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1887.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório do ano de 1887 apresentado a Assembleia Geral Legislativa** na Terceira Sessão da Vigésima Legislatura pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império José Fernandes da Costa Pereira Junior. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1888.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Secretaria da Inspeção Geral da Instrução Primária e Secundária do Município da Corte**. Mapa n. 31 elaborado pelo secretário

Theophilo das Neves Leão em 18 de abril de 1871. Magistério público primário do Município da Corte. Escolas para o sexo feminino. Adjuntas que percebem gratificação.

BRASIL. Ministério do Império. **Relatório da Inspeção Geral da Instrução Primária e Secundária do Município da Corte apresentado em 1872** ao Ilm. E Exm. Sr. Conselheiro João Alfredo Corrêa de Oliveira, Ministro e Secretário dos Negócios do Império pelo Secretário Theophilo das Neves Leão.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Secretaria da Inspeção Geral da Instrução Primária e Secundária do Município da Corte**. Mapa n. 26 elaborado pelo secretário Theophilo das Neves Leão em 11 de abril de 1872. Magistério público primário do Município da Corte. Escolas para o sexo feminino. Adjuntas que percebem gratificação.

BRASIL, **Relatório da Inspeção Geral da Instrução Primária e Secundária do Município da Corte** apresentado em 24 de março de 1873 ao Ilm. E Exm. Sr. Conselheiro João Alfredo Corrêa de Oliveira, Ministro e Secretário dos Negócios do Império pelo Dr. Francisco Ignacio Marcondes Homem de Mello. Rio de Janeiro: Typographia Cinco de Março, 1873.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório da Inspeção Geral da Instrução Primária e Secundária do município da Corte apresentado em 18 de abril de 1874** ao Ilm. E Exm. Sr. Conselheiro João Alfredo Corrêa de Oliveira, Ministro e Secretário dos Negócios do Império pelo Conselheiro Antonio Felix Martins. Rio de Janeiro: Typographia Cinco de Março, 1874.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório da Inspeção Geral da Instrução Primária e Secundária do município da Corte apresentado em 31 de março de 1875** ao Ilm. E Exm. Sr. Conselheiro João Alfredo Corrêa de Oliveira, Ministro e Secretário dos Negócios do Império pelo Conselheiro Francisco Ignacio Marcondes Homem de Mello. Rio de Janeiro: Typographia Cinco de Março, 1875.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório do Diretor do Conservatório de Música Thomas Gomez dos Santos apresentado em 3 de abril de 1868**. Documento anexo ao relatório apresentado a Assembleia Geral Legislativa 2ª Sessão da 13ª Legislatura pelo Ministro e Secretário do Estado dos Negócios do Império José Joaquim Fernandes Torres. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1868.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório do Diretor do Conservatório de Música Thomas Gomez dos Santos apresentado em 12 de abril de 1869**. Documento anexo ao Relatório apresentado à Assembleia Geral na 1ª Sessão da 14ª Legislatura pelo Ministro e Secretário do Estado dos Negócios do Império Paulino José Soares de Souza. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1869.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório do Diretor do Conservatório de Música Thomas Gomez dos Santos apresentado em 31 de março de 1870**. Documento anexo ao Relatório apresentado à Assembleia Geral na 2ª Sessão da 14ª Legislatura pelo Ministro e Secretário do Estado dos Negócios do Império Paulino José Soares de Souza. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1870.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório do Diretor do Conservatório de Música Thomas Gomez dos Santos apresentado em 28 de abril de 1871**. Documento

anexo ao Relatório apresentado à Assembleia Geral na Terceira Sessão da Décima Quarta Legislatura pelo Ministro e Secretário do Estado dos Negócios do Império Dr. João Alfredo Correa de Oliveira. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1871.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório do Diretor do Conservatório de Música Thomas Gomez dos Santos apresentado em 23 de março de 1872.** Documento anexo ao Relatório apresentado à Assembleia Geral na Quarta Sessão da Décima Quarta Legislatura pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império Dr João Alfredo Correia de Oliveira. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1872.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório do Diretor do Conservatório de Música Thomas Gomez dos Santos apresentado em 13 de março de 1874.** Documento anexo ao Relatório apresentado à Assembleia Geral na Terceira Sessão da Décima Quinta Legislatura pelo Ministro e secretário de Estado dos Negócios do império Dr João Alfredo Correia de Oliveira. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1874.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório do Diretor do Conservatório de Música Antonio Nicolau Tolentino apresentado em 30 de abril de 1875.** Documento anexo ao Relatório apresentado à Assembleia Geral na Segunda Sessão da Décima Quinta Legislatura pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império Dr. João Alfredo Correia de Oliveira. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1875.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório do Diretor do Conservatório de Música Antonio Nicolau Tolentino apresentado em 28 de junho de 1876.** Documento anexo ao Relatório apresentado à Assembleia Geral na Primeira Sessão da Décima Sexta Legislatura pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império Dr. José Bento da Cunha e Figueiredo. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1877.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Decreto n. 8.226 de 20 de agosto de 1881.** Dá Estatutos ao Conservatório de Música. Assinado pelo Barão Homem de Mello, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império. Documento anexo ao Relatórios da Repartição dos Negócios do Império apresentados à Assembleia Geral Legislativa na Primeira Sessão da Décima Oitava Legislatura pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império Manoel Pinto de Souza Dantas. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1882.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório do Diretor do Conservatório de Música Antonio Nicolau Tolentino apresentado em 26 de abril de 1883.** Documento anexo ao Relatório apresentado à Assembleia Geral Legislativa na Terceira Sessão da Décima Oitava Legislatura pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império Pedro Leão Velloso. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883.

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

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório do Vice-Diretor da Academia Imperial das Belas Artes Conselheiro Dr. Ernesto Gomes Moreira Maia apresentado em**

13 de abril de 1885. Documento anexo ao Relatórios da Repartição dos Negócios do Império apresentados à Assembleia Geral Legislativa na 1ª Sessão da 19ª Legislatura pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império João Florentino Meira de Vasconcellos. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1885.

BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. **Relatório do Diretor do Conservatório de Música Ernesto Gomes Moreira Maia apresentado em 1888.** Documento anexo ao Relatórios da Repartição dos Negócios do Império apresentados à Assembleia Geral Legislativa na Quarta Sessão da Vigésima Legislatura pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império Antonio Ferreira Vianna. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1889.

BRASIL. **Recenseamento do Brasil em 1872.** 12 volumes. Município Neutro (volume 5). Rio de Janeiro, Typ. G. Leuzinger, [1874 ?]. Disponível em https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv25477_v5_mn.pdf Acesso em 08 de junho de 2023.

BRASIL. Relatório do Ministerio do Imperio. **Decreto n. 1603 de 14 de maio de 1855.** Dá novos Estatutos à Academia das Belas Artes. Disponível em <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=720968&pagfis=2737> . Acesso em 10 de maio de 2021.

BRASIL. **Diário Oficial da União de 19 de agosto de 1890.** Seção 1, p. 6. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/diarios/1664808/pg-6-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-19-08-1890> Acesso em março de 2022.

BRASIL. **Diário Oficial da União de 19 de 27 de setembro de 1895.** Seção 1, p. 2. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/diarios/DOU/1895/09/27> Acesso em março de 2022.

BRENES, Anayansi Correa. História da parturiação no Brasil, século XIX. **Cadernos de Saúde Pública.** Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 135-149, abr/jun, 1991.

BRITO, Priscilla Caroline de S. Primavera Feminista: a internet e as manifestações de mulheres em 2015 no Rio de Janeiro. *In:* Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13º Women's Worlds Congress. **Anais...** Florianópolis, 2017. P.1 -11.

BUSCACIO, Cesar Maia. **Americanismo e nacionalismo na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956).** Rio de Janeiro: [s. n.], 2009.

CABRAL, Dilma. **Colégio das Fábricas.** Dicionário do Período Colonial. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional. Disponível em: <http://mapa.an.gov.br/index.php/dicionario-periodo-colonial/155-colegio-das-fabricas> Texto de 2011, publicado em 2016 atualizado em 2019.

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

CANDAU, Joël. **Memória e identidade.** São Paulo, SP: Contexto, 2018.

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

CARDOSO, André. **A música na corte de D. João VI**. Paulo Roberto Pereira (coord.). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CARDOSO, Lino de Almeida. **O som e o soberano**: uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e de seus antecedentes. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2006.

CARR, Edward Hallet. **Que é história?** Conferências George Macaulay Trevelyan proferidas por E. H. Carr na Universidade de Cambridge, janeiro-março de 1961; Trad. Lúcia Maurício de Alverga. Revisão técnica de Maria Yedda Linhares. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 3ª ed., 1982, 7ª reimpressão.

CARVALHO, José Jorge de. Encontro de Saberes e descolonização: para uma refundação étnica, racial e epistêmica das universidades brasileiras. *In*: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (orgs.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 2ª edição. 3ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica, 2020 (Coleção Cultura Negra e Identidades).

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

CASA PIA LISBOA. **História**. Disponível em: <https://casapia.pt/casa-pia-de-lisboa/historia/> . Acesso em 10 de junho de 2023.

CASTRO, Luisa. Brasil (Familysearch). **Árvore familiar de Etelvina Amelia Pinto Pereira Magalhães**. Dados Vitais. Modificados em 8 de junho de 2023. Disponível em <https://www.familysearch.org/tree/person/details/G4DJ-LC3> . Acesso em 15 de julho de 2023.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Revisão técnica de Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

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

CHALHOUB, Sidney. **Visões da Liberdade**: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHALHOUB, Sidney. **Cidade febril**: cortiços e epidemias na corte imperial. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CLÉMENT, Catherine. **A ópera**; ou, a derrota das mulheres. Tradução de Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. Tradução de: *L'opéra; ou, La défaite des femmes*.

COELHO, Patricia. Prefácio. *In*: GARCIA, Gilberto Vieira. **Tão Sublime como encantadora arte**: as aulas e os mestres de música do Imperial Colégio de Pedro II (1838-1858). Curitiba: Editora CRV, 2022.

CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE ET DANSE DE PARIS. Le Conservatoire. **Histoire**. Disponível em: <https://www.conservatoiredeparis.fr/fr/ecole/le-conservatoire/histoire>). Acesso em 10 de abril de 2023.

COTTA, André Guerra. Novas Considerações sobre o Acesso ao Patrimônio Musical no Brasil. **Liinc em Revista**, v. 7, n. 2, Rio de Janeiro, p. 466-484, setembro, 2011. Disponível em: <http://www.ibict.br/liinc>.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero. **Revista Estudos Feministas**, ano 10, 1/2002.

CRUVINEL, Flavia Maria. **O habitus cortesão bragantino nos trópicos: a formação musical como estratégia de reprodução do poder monárquico no Rio de Janeiro oitocentista**. 2018. 315 f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

CUNHA, Maria Teresa Santos. Prefácio. ALMEIDA, Doris Bittencourt. **Percursos de um Arq-Vivo: entre arquivos e experiências na pesquisa em História da Educação**. Porto-Alegre: Editora Letra1, 2021.

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

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. *In*: PRIORE, Mary del. (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2017. 10. ed., 5ª reimpressão. p. 221-240.

DAMASCENO, Caetana Maria. “Cor” e “boa aparência” no mundo do trabalho doméstico: problemas de pesquisa da curta à longa duração. *In*: XXVII Simpósio Nacional de História. Conhecimento histórico e diálogo social. Anpuh Brasil. **Anais...** Natal, RN, 22 a 26 de julho de 2013.

DORIA, Escragnolle. **Memória histórica do Colégio de Pedro II. 1837-1937**. Comissão de atualização da Memória Histórica do Colégio Pedro II. Roberto Bandeira Accioli ... et al. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais, 1997.

DRAGHI, Giulio; VIDAL, João. “...con tutte le qualità che lo innalzano e i difetti che l'affliggono...” – O Instituto Nacional de Música de Vincenzo Cernicchiaro. **Revista Brasileira de Música**. Programa de Pós Graduação em Música. Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, p. 121-131, jan/jun 2018.

DRUMOND, Juliana da Silva. **O gabinete de 2 de fevereiro de 1844 e o seu papel no processo de consolidação monárquica**. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós Graduação em História, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2017.

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

DUROCHER, Mathilde J. M. **Ideias por coordenar a respeito da emancipação dos escravos**. Rio de Janeiro: Typ. Do Diário do Rio de Janeiro, 1871. Disponível em https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4312/1/008815_COMPLETO.pdf. Acesso em 10 de junho de 2023.

DUTRA, Robson; ARAGÃO, Vera. O teatro São Pedro de Alcântara, Maria Baderna e algumas memórias do Rio de Janeiro do século XIX. **Revista Interfaces**, n. 15 v. 2, jul-dez 2011.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Tradução Ruy Jungman, revisão e apresentação Renato Janine Ribeiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

EMMBRA. Escritas Musicais de Mulheres Brasileiras. **Mulheres na Música**. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado do Rio de Janeiro, maio de 2021.

EWBANK, Thomas. **Life in Brazil** or A journal of a visit to the land of the cocoa and the palm. Nova York: Harper & Brothers, 1856.

FAGERLANDE, Marcelo. **O baixo contínuo no Brasil 1751-1851**: os tratados em português. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2011.

FAMILYSEARCH. **A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias**, c2023. Disponível em: <https://www.familysearch.org/pt/about/> . Acesso em 10 de junho de 2023.

FARIA FILHO, Luciano Mendes. Instrução elementar no século XIX. *In*: LOPES, Eliane Marta Teixeira; FARIA FILHO, Luciano Mendes; VEIGA, Cynthia Greive. **500 anos de educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autentica, 2000. 2ª ed.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 1ª ed., 2019.

FENAROLI, Fedele. **Partimenti Ossia Bassi Numerati**. ROSSI, Luigi Felice. **Trattato d'Accompagnamento**. Terza Edizione Illustrata da Constantino Gozzi. Edizioni Ricordi. Biblioteca Musicale Diascalica, s.d.. Biblioteca comunale dell'Arcihginnasio. Disponível em: http://badigit.comune.bologna.it/books/sol/802617_INV.pdf

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Música Sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX**: teorias e práticas editoriais. 1. ed. Rio de Janeiro: ed. do autor, 2014.

FONSECA, Claudia. Ser mulher, mãe e pobre. *In*: PRIORE, Mary del. (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2017. 10. ed., 5ª reimpressão. p.510-553.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. *In*: FOUCAULT, Michel. **Estratégia, poder-saber**. Ditos e escritos IV. Manoel Barros da Motta (org.). Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 203-222.

FRANÇA, Gustavo Rapozeiro. **Práticas pedagógicas musicais no Criarte em Resende**: interseções entre as modalidades de educação formal, não formal e informal. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2021.

FREESZ, Clara Rocha. **Análise de três indumentárias de D. Pedro II**: conservação, expografia, restauração e produção. Monografia (Especialização em Moda, Cultura de Moda e Arte). Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, Juiz de Fora, 2014.

FREIRE, Vanda Bellard; ZECCA, Rayana do Val; PENELLO, Paula Ribas. Educação Musical da Mulher no Segundo Reinado. *In*: II Simpósio de Musicologia da UFG e IV Encontro de Musicologia Histórica da UFRJ. **Anais...** Escola de Música e Artes Cênicas. Pirenópolis, Goiás: 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/3407934/Educa%C3%A7%C3%A3o_Musical_da_mulher_no_segundo_reinado. Acesso em 29 de junho de 2018.

FREIRE, Vanda L. Bellard; PORTELA, Ângela Celis. Mulheres pianistas e compositoras, em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930). **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**. Bogotá, v.5, n.2, p. 61-78, 2010. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3392249.pdf> Acesso em: 29/06/2018.

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

GARCIA, Gilberto Vieira. **Música: O Estudo, o Ensino, a Docência, entre Formuladores e Mestres**. Rio de Janeiro (1838-1899). 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

GARCIA, Gilberto Vieira. **Tão Sublime como encantadora arte: as aulas e os mestres de música do Imperial Colégio de Pedro II (1838-1858)**. Curitiba: Editora CRV, 2022.

GEPEAMUS. **Grupo de Pesquisa Práticas de Ensino, Aprendizagem e Música**, c2023. Disponível em: <https://gepeamus.wixsite.com/gepeamus/sobre> . Acesso em 10 de julho de 2023.

GERSON, Brasil. **História das ruas do Rio**. 6ª edição. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2013.

GIDDENS, Anthony. **Problemas centrais em teoria social: ação, estrutura e contradição na análise sociológica**. Trad. Marcus Prenchel. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018. (Coleção Sociologia).

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

GINZBURG, Carlo. Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito. *In*: GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. pp.249-279.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. Trad. Maria Betânia Amoroso; trad. Dos poemas José Paulo Paes; rev. Técnica Hilário Franco Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GJERDINGEN, Robert O. **Child composers in the old conservatories: how orphans became elite musicians**. EUA: Oxford University Press, 2020.

GMEINWIESER, Siegfried. Fedele Fenaroli. **Grove Music Online**, 2001. Disponível em <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09461>

GODOI, Rodrigo Camargo de. **Um editor no Império: Francisco de Paula Brito (1809-1861)**. Tese (Doutorado em História Social) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2014.

GOMES, Angela de Castro (Org.). **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: Editora FGV, Brasil, 2004.

GOMES, Ângela de Castro; HANSEN, Patrícia Santos. Apresentação. Intelectuais, mediação cultural e projetos políticos: uma introdução para a delimitação de um objeto de estudo. *In*: GOMES, Ângela de Castro; HANSEN, Patrícia Santos (Orgs.) **Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p. 7-37.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. *In*: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 25-34.

GONÇALVES, Aline. **O projeto**. EMMBRA. Escritas Musicais de Mulheres Brasileiras. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado do Rio de Janeiro, maio de 2021. Disponível em: <https://www.emmbra.com/oprojeto-emmbra> . Acesso em 15 de novembro de 2022.

GONDRA, José Gonçalves. **A Emergência da escola**. São Paulo: Cortez, 2018.

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

GONZAGA, Francisca E. Neves. **Atraente** (1877). Partitura. Acervo Digital Chiquinha Gonzaga. 1999-2014 Disponível em: <https://chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=atraente> . Acesso em 13 de junho de 2023.

GONZALEZ, Lelia. **Por um feminismo afrolatinoamericano: ensaios, intervenções e diálogos**. Org. Flavia Rios e Márcia Lima. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. **Secretaria de Cultura e Economia Criativa, 2023**. Orquestra formada só por meninas estreia no Imperator. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro (SECEC – RJ), 14 de junho de 2021. Disponível em: <http://cultura.rj.gov.br/orquestra-formada-so-por-meninas-estreia-no-imperator/> . Acesso em 10 de julho de 2023.

GOVERNO DO MATO GROSSO DO SUL. **Leis nacionais e marcos legais**. Subsecretaria de Políticas Públicas para Mulheres, [s.d.]. Disponível em: <https://www.naosecale.ms.gov.br/leis-nacionais-e-marcos-legais/> Acesso em 10 de novembro de 2022.

GRAHAM, Sandra Lauderdale. **Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro, 1860-1910**. Trad. Viviana Bosi. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

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

Haidar, Maria de Lourdes Mariotto. **O Ensino Secundário no Brasil Império**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. (La Mémoire Collective – 2ª ed. Paris, França, 1968). Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O Discurso dos Sons**. Caminhos para uma nova compreensão musical. Tradução Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

HAZAN, Marcelo. **The Sacred works of Francisco Manuel da Silva (1795-1865)**. Dissertation submitted to the Faculty of the Department of Musicology School of Music of The Catholic University of America. In partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Philosophy, Catholic University of America, Washington, D.C., 1999.

HAZAN, Marcelo Campos. Repensando a “decadência da música sacra” no Brasil: Luiz Heitor Correa de Azevedo e o Hino Salutaris Hostia de Francisco Manuel da Silva. *In*: VII Encontro de Musicologia Histórica. **Anais...** Juiz de Fora, 21-23 de julho de 2006.

HAZAN, Marcelo Campos. Música, religião e poder: a colaboração de Francisco Manuel da Silva com a Ordem Terceira do Carmo do Rio de Janeiro (1854-1865). *In*: II Encontro Ibero-Americano de jovens musicólogos. **Actas...** Porto, 2014. P. 5-20.

HERNÁNDEZ-ROMERO, Nieves. **Formación y profesionalización musical de las mujeres em el Siglo XIX**: el Conservatorio de Madrid. Espanha: Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2019.

HIRATA, Helena. Gênero, classe e raça: Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. **Tempo Social**, revista de sociologia da USP, v. 26, n. 1, p. 61-73, junho de 2014.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Trad. Celina Cardim Cavalcante. 6ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

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

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecilia. “O Orfeão na Escola Nova”: a sala de aula e o livro didático, pelo depoimento de uma ex-aluna de Villa Lobos. *In*: III Simpósio Villa-Lobos (ECA/USP). **Anais...** São Paulo, p. 355-402, 2017.

INSTAGRAM. **@Sonorafestivalinternacional**, 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/sonorafestivalinternacional/> . Acesso em 10 de julho de 2023.

INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO. **Henriqueta Arêas, Viscondessa de Ourém**. Corpo inteiro de pé, ligeiro perfil. Coleção IHGB, Notação IF0156, imagem produzida por A. Ken. P&b, 9 x 5,5 cm. Paris, c. 1862.

INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO. **Henriqueta Arêas, Viscondessa de Ourém**. Corpo inteiro de pé, perfil. Coleção IHGB, Notação IF0155, imagem produzida por Georges Spingler. P&b, 9,5 x 5,5 cm Paris, c. 1861.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Vendedora de frutas no Rio de Janeiro (c. 1869). Fotografia de Alberto Henschel. Disponível em <https://ims.com.br/titular-colecao/alberto-henschel/> . Acesso em março de 2023.

IRMANDADE DE SANTA CRUZ DOS MILITARES. **Relatório do ano compromissal de 1855-1856**. Rio de Janeiro, 1856.

IRMANDADE DE SANTA CRUZ DOS MILITARES. **Relatório do ano compromissal de 1862-1863**. Rio de Janeiro, 1863.

IRMANDADE DE SANTA CRUZ DOS MILITARES. **Relatório do ano compromissal de 1870-1871**. Rio de Janeiro, 1871.

IRMANDADE DE SANTA CRUZ DOS MILITARES, **Livro de pagamentos** do acervo da Igreja de Santa Cruz dos Militares, Rio de Janeiro.

IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DE NOSSA SENHORA DA CANDELÁRIA. **Livro de pagamentos** da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora da Candelária.

JARDIM, Vera Lucia Gomes. Institucionalização da profissão docente: o professor de música e a educação pública. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 21, 15-24, março de 2009.

JARDIM, Vera Lúcia Gomes. A Música no Currículo Oficial: um estudo histórico pela perspectiva do livro didático. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 12, n. 1, p. 167-174, 2012. Disponível em <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/21554/12669>. Acesso em 15 de maio de 2023.

KODAMA, Kaori. Os impactos da epidemia de cólera no Rio de Janeiro (1855-56) na população escrava: considerações sobre a mortalidade através dos registros da Santa Casa de Misericórdia. *In: 5º Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional. Anais...* Rio Grande do Sul: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Campus Universitário Porto Alegre, maio de 2011.

KUSCHNIR, Karina. Bakhtin, Ginzburg e a cultura popular. **Cadernos de Campo**, n. 3. 1993. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/download/50590/54706/62770> Acesso em 17 de julho de 2023.

LAGO, Mara Coelho de Souza, MONTIBELER, Debora Pinheiro da Silva; MIGUEL, Raquel de Barros Pinto. Pardismo, Colorismo e a “Mulher Brasileira”: produção da identidade racial de mulheres negras de pele clara. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 31, n. 2, e83015, 2023.

LAUNAY, Florence. Les musiciennes: de la pionnière adulée à la concurrente redoutée. Bref historique d’une longue professionalisation. *La Découverte. Travail, genre et sociétés*, n. 19, p. 41-63, abril de 2008/1. Disponível em <https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2008-1-page-41.htm>. Acesso em agosto de 2023.

LEEUWEN, Alexandra van. **A cantora Joaquina Lapinha**: sua contribuição para o repertório de soprano coloratura no período colonial brasileiro. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Campinas, Instituto de Artes da UNICAMP, São Paulo, 2009.

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

LEME, Monica Neves Leme. **E saíram à luz as novas coleções de polcas, modinhas, lundus, etc:** Música popular e impressão musical no Rio de Janeiro (1820-1920). Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

LEME, Monica Neves. Isidoro Bevilacqua e Filhos: radiografia de uma empresa de edição musical no longo século XIX. *In:* LOPES, Antonio Herculano; ABREU, Martha; ULHÔA, Martha Tupinambá de; VELLOSO, Monica Pimenta (orgs). **Música e história no longo século XIX**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

LEVI, Giovanni. Sobre a microhistória. *In:* BURKE, Peter (org.). **A Escrita da História: novas perspectivas**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992, 7ª reimpressão. pp.133-162.

LIBÂNEO, José Carlos. **Pedagogia e pedagogos, para quê?** 12. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

LIMA, Lurian José Reis da Silva. Villa-Lobos, de pai para filho. **Opus**, v.23, n.2, p. 116-130, ago 2017.

LIMEIRA, Aline de Moraes. **Educação Particular e Publicidade no Almanak Laemmert (1844/1859)**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2007. Disponível em:<https://www.bn.gov.br/producao-intelectual/documentos/educacao-particular-publicidade-almanak-laemmert>. Acesso em junho de 2018.

LIMEIRA, Aline de Moraes; GONDRA, José Gonçalves. Nas escolas da capital brasileira: matrículas das áreas urbanas e rurais (1870, RJ). *In:* SILVA, Alexandra Lima da; LIMEIRA, Aline de Moraes; LEONARDI, Paula (org.). **Um mar de escolas**. Mergulhos na história da Educação (1850 – 1980). 1ª ed. Curitiba: Appris, 2021.

LOURO, Guacira Lopes. Uma leitura da História da Educação sob a perspectiva do gênero. **Proj. História**. São Paulo, n. 11, p. 31-46, nov. 1994.

LOURO, Guacira Lopes. A emergência do gênero. *In:* LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. 6ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997. p. 14-36

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

LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos Periódicos. *In:* PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 111-153.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 22(3): 320, p. 935-952, setembro-dezembro/2014 (artigo originalmente publicado na revista Hypatia, v. 25, n. 4, 2010. Traduzido ao português com o consentimento da autora).

MACEDO, Joaquim Manoel de. **Considerações sobre a nostalgia**. Tese apresentada à Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro e sustentada em 11 de dezembro de 1844. Rio de Janeiro: Typographia Imparcial de Francisco de Paula Brito, 1844.

MACHADO, Raphael Coelho. **Dicionário Musical**, contendo: 1º todos os vocábulos e frase da escripturação musical. 2º Todos os termos technicos da musica desde a antiguidade. 3º Uma taboia com todas as abreviaturas usadas na escripturação musical e suas palavras correspondentes. 4ª A etymologia dos termos menos vulgares e os synonymos em geral. 2ª edição augmentada pelo seu autor. Rio de Janeiro: Typ. Do Commercio de Brito e Braga – Travessa do Ouvidor n. 14, 1855.

MAGALDI, Cristina. **Music in Imperial Rio de Janeiro: European culture in a tropical milieu**. Estados Unidos: Scarecrow Press, Inc, 2004.

MARINO, Nara Petean. O “Retrato do Intrépido Marinheiro Simão” e as possibilidades de representação do negro na arte do século XIX. *In: IX EHA – Encontro de História da Arte. Anais...* São Paul, UNICAMP, p.287-294, 2013.

MARTINEZ, Alessandra Frota. **Educar e instruir: a instrução popular na Corte Imperial – 1870 a 1889**. (Dissertação de Mestrado em História). Programa de Mestrado e Doutorado da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1997.

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

MARTINS, Ana Paula Vosnes. A feminilização da filantropia. **GÊNERO**, Niterói, v. 15, n. 2, p. 13-28, 1 sem. 2015.

MARTINS, Ana Paula Vosnes. A política dos sentimentos e a questão social no século XIX. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 24, n. 46, p. 239-268, dez. 2017.

MATTOS, Cleofe Person de. **Catálogo Temático das obras do padre José Mauricio Nunes Garcia**. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1970.

MATTOS, Cleofe Person de. **José Mauricio Nunes Garcia: Biografia**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1996.

MATTOS, Hebe. **Das cores do silêncio: os significados da liberdade no Sudeste escravista (Brasil, século XIX)**. 3ª ed. rev. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013.

MATTOS, Hebe; ABREU, Martha. Jongos, registros de uma história. *In: LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo (orgs). Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein*. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007.

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

MEDEIROS, Helber Renato Feydit de. A formação de parteiras na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro entre os anos de 1832 e 1839. *In: XVI Encontro Regional de História da Anpuh-Rio: Saberes e práticas científicas. Anais...* Anpuh-Rio, 28 de julho a 1º de agosto de 2014.

MEDEIROS, Helber Renato Feydit de. O curso de partos da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro no século XIX. *In: XXVIII Simpósio Nacional de História. Lugares dos Historiadores: velhos e novos desafios. Anais...* Florianópolis, SC. 27 a 31 de julho de 2015.

MELLO MORAES FILHO, Alexandre José de. **Factos e memorias**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904.

- MEYER, Anne Christina Duque Estrada. **Entidades de classe dos músicos no Rio de Janeiro (1784-1941):** Uma historiografia analítica. Irmandade de Santa Cecília (1784-1824), Sociedade Beneficência Musical (1833-1896) e Centro Musical do Rio de Janeiro (1907-1941). Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2023.
- MIGNOT, Anna Chrystina Venancio; CUNHA, Maria Teresa Santos. Razões para guardar: a escrita ordinária em arquivos de professores/as. **Revista Educação em Questão**. Natal, v. 25, n. 11, p. 40-61, jan./abr. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/educacaoemquestao/article/view/8286>. Acesso em 29 de junho de 2018.
- MONTEIRO, Maria Conceição. Figuras errantes na época vitoriana: a preceptora, a prostituta e a louca. **Fragmentos**. Florianópolis, v. 8 nº 1, p. 61-71, jul - dez/ 1998.
- MONTELEONE, Joana de Moraes. Costureiras, mucamas, lavadeiras e vendedoras: O trabalho feminino no século XIX e o cuidado com as roupas (Rio de Janeiro, 1850-1920). **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 27, n. 1, e48913, 2019a.
- MONTELEONE, Joana de Moraes. Moda, consumo e gênero na corte de D. Pedro II (Rio de Janeiro, 1840-1889). **Rev. Hist.** (São Paulo), n. 178, a06017, 2019b.
- MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do; ROCHA, Inês de Almeida (orgs.). **Ecos e memórias:** histórias de ensinos, aprendizagens e músicas. 1ª ed. Teresina: EDUFPI, 2019.
- MOTT, Maria Lucia de Barros. Madame Durocher, modista e parteira. **Estudos Feministas**, 1994, ano 2, n.1, p. 101-116.
- MOTT, Maria Lucia de Barros. Parteiras: o outro lado da profissão. **Revista Gênero**. Niterói, v. 6, n. 1, p. 117-140, 2. Sem. 2005.
- MUNHOZ, Fabiana Garcia. **Invenção do magistério público feminino paulista:** Mestra Benedita da Trindade do Lado de Cristo na trama de experiências docentes (1820-1860). 2018. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. **Cartografias da Canção Feminina:** compositoras brasileiras no século XIX. (Pós-Doutorado em História Cultural). Departamento de História, IFCH, Universidade de Campinas, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.mpbnet.com.br/compositoras/XIX/>. Acesso em 29 de junho de 2018.
- MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. Núcleo de acervo museológico. Numismática. **Medalha ofertada a Henriqueta dos Santos por sua participação na Festa da Piedade de agosto de 1860.** Número de patrimônio: 274114 (Verso e Anverso, estanho)
- MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. **Partimenti** / Bassi numerati del celebre Maestro Fedele Fenaroli; e trettato d'accompagnamento di Luigi Felice Rossi. [18--]. Autor: Fedele Fenaroli. Acervo do Museu Histórico Nacional/Ibram. Notação: CGdv04 (032.411).
- MUSEU IMPERIAL DE PETRÓPOLIS. **Medalha em homenagem a Francisco Manuel da Silva.** Coleção Leone Ossoviggi. 741/1948, gravada por Christiano Luster, (1822-1871), Cobre cunhado, 6 cm x E 0,4 cm 1860. Verso e anverso. Disponível em <http://dami.museuimperial.museus.gov.br/handle/acervo/8360>. Acesso em 15 de setembro de 2021.

MUSEU PAULISTA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO - USP. **Henrique Alves de Mesquita (1876)**. Acervo. Coleção Militão Augusto de Azevedo. Foto 8035R.

MUSICA BRASILIS. **Domingos Caldas Barbosa**. Disponível em <https://musicabrasilis.org.br/compositores/domingos-caldas-barbosa> . Acesso em 14 de julho de 2023.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico resumido**. Coleção Dicionários especializados. Instituto Nacional do Livro. Ministério da Educação e Cultura, 1966.

NOGUEIRA, Isabel Porto. Patrimônio Musical Femenino em Brasil: Tradición y Modernidad. **Tradición y Modernidad**. Patrimônio em femenino. Espanha, *Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*, 2014. Disponível em: <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/tradicion-y-modernidad-patrimonio-en-femenino/cultura-sociedad-antropologia/20076C>. Acesso em 29 de junho de 2018.

NOGUEIRA, Isabel Porto; ZERBINATTI, Camila Durães; PEDRO, Joana Maria. A Emergência do Campo Música e Gênero no Brasil: Reflexões Iniciais. **Descentrada**. La Plata, Argentina, vol. 2, n. 1, e034, março de 2018. Disponível em: <http://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe034>. Acesso em 29 de junho de 2018.

NÓVOA, Antonio. História da educação: Percursos de uma disciplina. **Análise Psicológica**, v. 4 n. XIV, p. 417-434, 1996.

NÓVOA, Antonio. Para o estudo sócio-histórico da gênese e desenvolvimento da profissão docente. **Teoria & Educação**. Pannonica, n. 4, 1991.

NUNES, Maria José Rosado. Freiras no Brasil. In: PRIORE, Mary del. (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2017. 10. ed., 5ª reimpressão. p. 482-509.

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

OLIVEIRA, Anderson José Machado de. Devoção e identidades: significados do culto de Santo Elesbão e Santa Efigênia no Rio de Janeiro e nas Minas Gerais no Setecentos. **TOPOI**, v. 7, n. 12, p. 60-115, jan-jun 2006.

OLIVEIRA, Juliana Padilha. **“Na escola do povo, entrai meninas...”**: A educação das mulheres no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro no Século XIX. Trabalho de Conclusão do Curso (Licenciatura em Pedagogia). Faculdade de Educação – FEUFF, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

ORSINI, Maria Stella. Maria Angélica Ribeiro: Uma dramaturga singular no Brasil do século XIX. **Revista Inst. Est. Bras.**, São Paulo, n. 29, p. 75-82, 1988.

PACHECO, Alberto José Vieira. **Guia musical dos Periódicos da Fundação Biblioteca Nacional (1842-1922)**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2021.

PACHECO, Alberto José Vieira. **O canto antigo italiano**: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia. São Paulo: Annablume, 2006.

PAIM, Altair dos Santos. **Pele negra sem máscaras brancas**: o julgamento da boa aparência em seleção de pessoal. Tese (Doutorado em Psicologia). Universidade Federal da Bahia, UFBA, Instituto de Psicologia, Salvador, 2016.

PASCHE, Aline de Moraes Limeira. **Entre o trono e o altar**: sujeitos, instituições e saberes escolares na capital do império brasileiro (1860 a 1880). Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

PASCHE, Aline de Moraes Limeira; NASCIMENTO, Fátima Aparecida do. Públicos escolares na capital do império brasileiro (1850-1880). **Revista IRICE**, n. 26, p. 91-116, 2014. Disponível em: <http://web2.rosario-conicet.gov.ar/ojs/index.php/revistairice> • ISSN: 0327-392X. Acesso em: 29 de março de 2023.

PAULA, Patricia Amorim de. O preço da música: notas sobre o trabalho musical feminino na sociedade escravocrata do Rio de Janeiro. **Licere**. Revista do Programa de pós-graduação interdisciplinar em Estudos do Lazer – UFMG. Belo Horizonte, v. 24, n. 1, mar/2021.

PAULA, Patricia Amorim de. **Tramas do apagamento**: notas sobre a formação e a atuação profissional de musicistas no Rio de Janeiro oitocentista. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2022.

PENNA, Maura; SOBREIRA, Silvia. A formação universitária do músico: a persistência do modelo de ensino conservatorial. **OPUS**, v. 26, n. 3, p. 1-25, set/dez 2020.

PEREIRA, Avelino Romero Simões. **Música, sociedade e Política**: Alberto Nepomuceno e a República Musical do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

PEREIRA, Avelino Romero. Uma República Musical: música, política e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista (1882-1899). *In*: XXVII Simpósio Nacional de História da ANPUH, Brasil. Conhecimento histórico e diálogo social. **Anais...** Natal- RN, 22 a 26 de julho de 2013.

PEREIRA, Avelino Romero. Cultura musical e palavra impressa no Brasil oitocentista. *In*: XVII Encontro de História da Anpuh-Rio. “Entre o local e o global”. **Anais...** Instituto Multidisciplinar, UFRJ, Campus Nova Iguaçu, 8 a 11 de agosto de 2016a.

PEREIRA, Avelino Romero. Uma “empresa útil, elevada e patriótica”: os intelectuais e o movimento pela Ópera Nacional no Rio de Janeiro oitocentista. *In*: SARMIENTO, Érica; CARVALHO, Marieta Pinheiro de; FLIER, Patrícia (Org.) **Movimentos, trânsitos e memórias**: temas e abordagens. 1ed. Niterói: ASOEC, p. 86-97, 2016b.

PEREIRA, Avelino Romero. Mulheres compositoras no Rio de Janeiro oitocentista: a Condessa Rozwadowska. *In*: CARVALHO, Marieta Pinheiro; DURÃES, Margarida; ANDRADE, Vitória Schettini de (orgs). **Movimentos, trânsitos & memórias**: novas perspectivas (século XVII-XIX). 1. ed. Niterói, RJ: Editora ASOEC – UNIVERSO, 2019. p.286-302.

PEREIRA, Avelino Romero Simões. A música de braço com a moda: mulheres compositoras na imprensa feminina (Rio de Janeiro, 1852-1902). **DObras**, v. 14, n. 29, maio-agosto 2020.

PEREIRA, Avelino Romero. Onde está ela? Música e (in)visibilidades femininas nas páginas d’A Estação (Rio de Janeiro, 1879-1904). **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 47, n. 3, p.1-19, set-dez, 2021.

PEREIRA, Marcus Vinicius Medeiros; BARBOSA, Amanda Martins; ANDRADE, Debora; COSTA, Maria Angelica Calderano da; VALE, Sara Paraguassú Santos do. *Habitus conservatorial: apropriações do conceito nos anais do Congresso Nacional da ABEM (2012-2020)*. Comunicação. GTE 24 – Sociologia da Educação Musical. *In: XXV Congresso Nacional da ABEM. Anais...* 16 a 26 de novembro de 2021. Disponível em <https://abem.mus.br/anais-congresso/v4/>. Acesso em 10 de novembro de 2022.

PEREIRA, Mayra Cristina. **A circulação de instrumentos musicais no Rio de Janeiro do período colonial ao final do primeiro reinado**. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013b.

PEREIRA, Mayra. **Do cravo ao pianoforte no Rio de Janeiro**. Panorama de suas histórias e características até 1830. 1ª ed. Curitiba, PR: Editora Primas, 2015.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. trad. Angela M. S. Correa. São Paulo: Contexto, 2007.

PORTELA, A. **Mulheres pianistas e compositoras nos salões aristocráticos do Rio de Janeiro de 1870 a 1910**. 2005. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

PORTO ALEGRE, Manoel de Araujo. Ideias sobre a Música. **Nitheroy**: revista brasiliense de ciencias, letras e artes. Tomo primeiro, n.1. Paris: Dauvin et Fontaine, Libraires, 1836.

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

PRIORE, Mary del. **A Mulher na História do Brasil**. 4ª Edição. Coleção Repensando a História. São Paulo: Editora Contexto, 1994.

PRIORE, Mary del. Apresentação. *In: PRIORE, Mary del (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). História das Mulheres no Brasil*. 10 ed. 5ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2017.

RAGO, Margareth. As mulheres na historiografia brasileira. *In: SILVA, Zélia Lopes (org). Cultura Histórica em Debate*. São Paulo: UNESP, 1995. p. 81-91.

REIS, Laura Junqueira de Mello. “Encarrega-se de fazer tudo que lhe encomendar a moda”: o trabalho das modistas e costureiras (Rio de Janeiro, 1815-1840). ANPUH-Brasil. 31º Simpósio Nacional de História. **Anais...** Rio de Janeiro, RJ, 2021.

REQUIÃO, Luciana. Mulheres musicistas e suas narrativas sobre o trabalho: um retrato do trabalho no Rio de Janeiro na virada do século XX ao XXI. **Revista Eco Pós**. Dossiê A Música e suas Determinações Materiais, v. 23, n. 1, 2020.

REVEL, Jacques. Apresentação. *In: REVEL, Jacques (org). Jogo de Escalas: a experiência da microanálise*. Trad. Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1998. p. 7-14.

REVEL, Jacques. Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado. Trad. Anne-Marie Milon de Oliveira. Revisão técnica José G. Gondra. **Revista Brasileira de Educação**, v. 15, n. 45. p.434-590, set/dez 2010.

RIBEIRO, Cristiane de Paula. Os caprichos dos homens têm feito das mulheres plantas de estufa: mulheres e relações de trabalho na corte, segunda metade do século XIX. **SÆCULUM** - Revista de História, João Pessoa, v. 24, n. 41. p. 267-283, jul./dez. 2019.

RIBEIRO, Cristiane de Paula. “O trabalho da mulher é barato pela grande abundância que existe”: intelectuais e professoras na labuta cotidiana de seus ofícios (Rio de Janeiro, século XIX). **SÆCULUM** - Revista de História. João Pessoa, v. 27, n. 46. p. 45-65, jan./jun. 2022.

RIBEIRO, José Alcides. Correio Mercantil do Rio de Janeiro: Modos Jornalísticos e Literários de Composição. *In*: XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Intercom. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. **Anais...** Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 5 a 9 de setembro de 2005.

RIO DE JANEIRO. **Código de Posturas da Ilustríssima Câmara Municipal**. Rio de Janeiro; Emp. Typ. Dous de Dezembro de Paula Brito, Impressor da Casa Imperial, 1854.

RIO DE JANEIRO. **Lei n.1, de 1837 e Decreto n. 15 de 1839**. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/asphe/article/viewFile/29135/pdf> Acesso em 28 de maio de 2023.

RITZKAT, Marly Gonçalves Bicalho. Preceptoras alemãs no Brasil. *In*: LOPES, Eliane Marta Teixeira; FILHO, Luciano Mendes Faria; VEIGA, Cynthia Greive (org.). **500 anos de Educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. 2ª Edição. p. 269-290.

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

ROCHA, Inês de Almeida; GARCIA, Gilberto Vieira. História da Educação Musical no Brasil: reflexões sobre a primeira edição do GT 1.3 – XXII Congresso da ABEM (2015). **Revista da ABEM**. Londrina, v. 24, n. 37. p.114-126, jul.dez.2016.

ROCHA, Inês de Almeida. Alguns desafios para continuar sendo professor de música na Educação Básica. **Interlúdio**. Revista do Departamento de Educação Musical do Colégio Pedro II. Rio de Janeiro, Ano 5, n. 8, 2017.

ROCHA, Inês de Almeida; IGUAYARA-SOUZA, Susana Cecília; MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. **Sons de outrora em reflexões atuais**: História da Educação e Música. 1ª ed. Curitiba: CRV, 2020.

RÓNAI, Laura. **Em busca de um mundo perdido**. Métodos de flauta do Barroco ao século XX. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

SALA CECILIA MEIRELES. **Orquestra Sinfônica de Mulheres do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Governo do Estado do Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <http://salaceciliameireles.rj.gov.br/programacao/orquestra-sinfonica-de-mulheres-do-rio-de-janeiro/>. Acesso em 15 de novembro de 2022.

SANTOS, Aline Machado dos. **Entre o soar do sino e as transações comerciais**: as escolas primárias da Freguesia Urbana da Candelária (Capital Brasileira, 1870 – 1889). Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós Graduação em Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

SANTOS, Jailson Alves dos. A trajetória da educação profissional. *In*: LOPES, Eliane Marta Teixeira; FARIA FILHO, Luciano Mendes; VEIGA, Cynthia Greive. **500 anos de educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autentica, 2000. 2ª ed.

SANTOS, Luis Otavio. **“A chave do artesão”**: um olhar sobre o paradoxo da relação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, São Paulo, 2011.

SANTOS, Márcia Pereira dos. História e memória: desafios de uma relação teórica. **OP SIS**, v. 7, n. 9, jul-dez 2007.

SANTOS, Rinaldo Cavalcante dos. **A Marmota na Corte**: recreação e vereda literária no cenário cultural do século XIX (1849 – 1852). Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras da UNESP. Assis, 2009.

SCHUELER, Alessandra F. M de. A associação protetora da infância desvalida e as escolas de São Sebastião e São José: educação e instrução no Rio de Janeiro do século XIX. **Cad. Educ. FaE/UFPel**, Pelotas (14): 37 – 58, jan./jun. 2000.

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

SCHUELER, Alessandra Frota Martinez de; RIZZINI, Irma. Entre o mundo da casa e o espaço público: um plebiscito sobre a educação da mulher (Rio de Janeiro, 1906). **Revista de História e Historiografia da Educação**. GT História da Educação da Associação Nacional de História (ANPUH). Curitiba, Brasil, v. 2, n.4, p.122-146, janeiro/abril de 2018.

SCHUELER, Alessandra Frota Martinez de; TEIXEIRA, Giselle Baptista. Educar os pobres e os negros: representações, práticas e propostas de educação na imprensa periódica na cidade do Rio de Janeiro (1870-1889). **Revista Eletrônica Documento Monumento**. Dossiê História da Educação: horizontes de pesquisa. Universidade Federal do Mato Grosso. Núcleo de Documentação e informação histórica e regional NDIHR. v. 15, n.1, p. 87 -106, Set 2015.

SCOTT, Joan. Gênero: Uma Categoria Útil para Análise Histórica. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. **Revista Educação & Realidade**, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul/dez de 1995. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod.../Gênero-Joan%20Scott.pdf>. Acesso em 29 de junho de 2018.

SILVA PINTO, Luiz Maria da. **Dicionário da Língua Brasileira**. Ouro Preto: Typographia de Silva, 1832. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5414> Acesso em 10 de julho de 2023.

SILVA, Luara dos Santos. **Histórias de professoras negras no Rio de Janeiro**: experiências e tensões de classe, raça e gênero (1870-1920). Tese (Doutorado em História Social). Programa de Pós Graduação em História Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, 2022.

SILVA, Francisco Manuel da. **Compêndio de Música que A. S. M. I. o Sr. D. Pedro II oferece para uso dos alumnos do Imperial Collegio de Pedro II**. Rio de Janeiro: R. Garnier Livreiro Editor, s/d (a).

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

SILVA, Francisco Manoel da. **Hino das Artes**. Partitura Autografa. Letra de Manoel de Araujo Porto Alegre. Partes de 1ª voz, Tenor 1, Tenor 2 e Baixo. Registro na Base Minerva: 000942710. Rio de Janeiro: Biblioteca Alberto Nepomuceno, Escola de Música da UFRJ, s.d.

SILVA, Francisco Manoel da. **Cântico Religioso a 3 vozes sem acompanhamento**. Partitura autografa. Coleção de Partituras Manuscritas. Registro na Base Minerva: 412/2007. Rio de Janeiro: Biblioteca Alberto Nepomuceno, Escola de Música da UFRJ, 1855.

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

SILVA, Janaina Girotto da. Conservatório de Música do Rio de Janeiro: mapeamento documental e desafios para pesquisa. **Revista Brasileira de Música**. Programa de pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, p. 37-58, jan/jun 2018.

SILVA, Maxwell F. O embate entre artes liberais e artes mecânicas e o discurso da educação profissional no Brasil no final do século XIX e início do século XX. **Revista Temas em Educação**, João Pessoa, v. 23, n. 1, p. 160-168, jan-jun, 2014.

SIM SÃO PAULO. **Data Sim**. Núcleo de pesquisa e organização de dados e informações sobre o mercado musical da Semana Internacional de Música – SIM São Paulo. Mulheres na Indústria da Música no Brasil: obstáculos, oportunidades e perspectivas. São Paulo, 17 de fevereiro de 2020. Disponível em <https://simsaopaulo.com.br/data-sim-apresenta-perfil-das-mulheres-na-industria-da-musica-no-brasil/>. Acesso em 14 de novembro de 2022.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. 1ª ed. 1ª reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2019.

SINDIMUSI. **Maestro Francisco Braga**. Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro, c2011. Disponível em: <https://www.sindmusi.org.br/site/modalFotoHistoria.asp?iid=1> Acesso em 15 de junho de 2023.

SIQUEIRA, Baptista. **Do Conservatório à Escola de Música**. Ensaio histórico. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1972.

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

SMIJERS, A. “Josquin Des Prez”. Proceedings of the Musical Association. **JSTOR**. vol. 53, p. 95–116, 1926. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/765533>. Acesso em 10 de julho de 2023.

SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: PRIORE, Mary del. (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2017. 10. ed., 5ª reimpressão. p.362-400.

SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 27, n. 54, p. 281-300, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/QQh4kZdCDdnQZjv6rqJdWCc/?lang=pt>

SONORA. **Festival internacional de compositoras**. Brasil, c2023. Disponível em: <http://sonorafestival.com/sonora2020/> . Acesso em 9 de julho de 2023.

SOUSA, Juliana Padilha de. **Tramas invisíveis**: bordado e a memória do feminino no processo criativo. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

SOUZA, Aline da Paz. Musicologia e seus caminhos: um olhar sobre as pesquisas sobre mulheres musicistas no Século XIX. *In*: XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. **Anais...** Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <https://anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/viewDownloadInterstitial/4400/1556> . Acesso em junho de 2018.

SOUZA, Aline Santos da Paz de. **Mulheres do INM (1890-1920)**: Expectativas sociais, formação e processos de profissionalização. Tese (Doutorado em Música). Programa de pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

SQUEFF, Leticia. **O Brasil nas letras de um pintor**: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879). Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

STEBLIN, Rita. The gender stereotyping of musical instruments in the western tradition. **Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes**, v. 16, n. 1, p. 128-144, 1995. Disponível em: <https://id.erudit.org/iderudit/1014420ar> . Acesso em agosto de 2023.

TEIXEIRA, Maria I. **Valsa Umbelina** (1861). Partitura. Acervo Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_musica/mas232953/mas232953fo01.jpg . Acesso em 10 de setembro de 2023.

TELLES, Patrícia Delayti. Mulheres com “cabelos nas ventas”: representações femininas luso-brasileiras nos séculos XIX e XX. **RCL**. Convergência Lusíada, n. 36, julho-dezembro de 2016.

THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros**: uma crítica ao pensamento de Althusser. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1981.

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

TRILHA, Mario Marques. **Teoria e prática do baixo contínuo em Portugal (1735-1820)**. Tese (Doutorado em Música). Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Portugal, 2011.

TRILHA, Mario Marques. Solfejos galantemente acompanhados. *In*: CAREGNATO, Carolina (org.). **Leitura e escrita musical em perspectiva(s)**. Manaus (AM): Editora UEA, 2021. p. 29-66.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Inventando moda: a construção da música brasileira. **ICTUS**, (PPGMUS/UFBA), v. 8, p. 8-20, 2007.

ULHÔA, Martha Tupinambá de; COSTA-LIMA NETO, Luiz. Cosmoramas, lundus e caxuxas no Rio de Janeiro (1821–1850). **Revista Brasileira de Música**. Programa de Pós Graduação em Música. Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, p. 33-62, jan/jun. 2015.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Música mecânica nos oitocentos no Brasil – o realejo e seus espaços de performance a partir de fontes hemerográficas. **MusiMid 2**, n.1, p. 11-29, 2021. Disponível em: <https://revistamusimid.com.br/index.php/MusiMid/article/view/40> . Acesso em 10 de junho de 2023.

VALDEZ, Diane; ALVES, Miriam Fábila. Espaços de educar: biografias femininas e ensino de história da educação. **Revista Brasileira de História da Educação**, v. 19, 2019.

VASCONCELOS, Maria Celi Chaves. **A Casa e seus Mestres: A Educação Doméstica como uma Prática das Elites no Brasil de Oitocentos**. 2004. Trabalho de Conclusão de Curso. (Tese de Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2004.

VASCONCELOS, Maria Celi Chaves. **A Casa e seus Mestres: A Educação Doméstica como uma Prática das Elites no Brasil de Oitocentos**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005.

VASCONCELOS, Maria Celi Chaves. Preceptoras estrangeiras para educar meninas nas casas brasileiras do século XIX. In: **Cadernos de História da Educação**, v. 17, n. 2, p. 285-308, mai.-ago. 2018.

VECHIA, Ariclê; LORENZ, Karl Michael. **De asilo de órfãos a colégio das elites: a gênese e a trajetória do imperial Colégio de Pedro II**. Selected Works of Karl M. Lorenz. Sacred Heart University, 2003. Disponível em: https://works.bepress.com/karl_lorenz/40/

VEIGA, Cynthia Greive. A invisibilidade dos sujeitos da escola na historiografia brasileira. **Historia de la educación anuario**, v. 9, p. 125-147, 2008.

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

VERMES, Monica. Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX. *Revista eletrônica de musicologia*, v. 5, n. 1. Departamento de Artes da UFPR, junho de 2000, s.p.

VERMES, Monica. Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus. **Revista eletrônica de musicologia**. v. VIII, dezembro de 2004, s.p.

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

VERMES, Monica. As mulheres na cena musical do Rio de Janeiro da Belle Époque: práticas e representações. In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (org). **Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas**. Série Pesquisa em Música no Brasil, v. 3. Goiânia / Porto Alegre: ANPPOM, 2013. p. 303-322.

VERMES, Monica. Música e músicos nos teatros do Rio de Janeiro (1890-1920): trânsitos entre o erudito e o popular. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v. 2, p. 7-31, jan. - jun, 2015.

VERZONI, Marcelo. Joaquim Callado, trajetória historiográfica do pai do choro carioca. **Revista Brasileira de Música**, Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, v. 29, n. 2, p. 293-321, jul/dez 2016.

VIEIRA FAZENDA, José. **Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro**. N. 28 de Abril de 1847 – F. 19 de fevereiro de 1917. V. 2. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1940. Disponível em <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/179495> . Acesso em 10 de março de 2023.

VILELA, Flavia. **Jornal do Commercio encerra atividades após quase 200 anos**. Agência Brasil. Rio de Janeiro, 29 de abril de 2016. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2016-04/jornal-mais-antigo-do-rio-encerra-atividades>. Acesso em junho de 2018.

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

WARRACK, John, (revisão por IZZO, Francesco). **Marco Santucci**. Grove Music online, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24562> . Acesso em maio de 2021.

ZAMITH, Rosa Maria Barbosa. **A quadrilha: da partitura aos espaços festivos: música, dança e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista**. Editora E-papers, 2011.

ZIRBEL, Ilze. Ondas do Feminismo. **Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia**, v. 7, n. 2, p. 10-31, 2021. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/wp-content/uploads/sites/178/2021/03/Ondas-do-Feminismo.pdf> . Acesso em 15 de julho de 2023.

REFERÊNCIAS (PERIÓDICOS DA HEMEROTECA DIGITAL DA BIBLIOTECA NACIONAL)

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

ALMANAK LAEMMERT: Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (1900)

AURORA FLUMINENSE (1834)

A ATUALIDADE (1863)

A IMPRENSA (1912)

A MARMOTA NA CORTE (1849-1850)

A PATRIA: ECHO DA NAÇÃO (1859-1866)

A REFORMA (1870 - 1878)

A REPUBLICA (1872, 1904)

BRASIL COMMERCIAL: PROPRIEDADE DE UMA ASSOCIAÇÃO (1858)

A NAÇÃO (1873, 1889)

A NOITE (1918, 1926)

A NOTICIA (1900)

CARTAS FLUMINENSES (1858)

CIDADE DO RIO (1888, 1889)

CORREIO MERCANTIL (1848 – 1868)

CORREIO DA MANHÃ (1904 - 1940)

CORREIO DAS MODAS (1840)

CORREIO DO DIA (1880)

COURRIER DU BRÉSIL (1861)

DIARIO DE NOTICIAS (1885 - 1888)

DIARIO DO BRASIL (1881)

DIARIO DO COMMERCIO (1866, 1890)

DIARIO DO POVO (1867)

DIARIO DO RIO DE JANEIRO (1821 – 1876)

DIARIO MERCANTIL (1830)

GAZETA DE NOTICIAS (1875 - 1947)

GAZETA DO RIO DE JANEIRO (1817)
GAZETA DA TARDE (1892)
INDICADOR ALPHABETICO (1863)
IRIS (1848)
JORNAL DAS FAMILIAS (1866)
JORNAL DA TARDE (1870)
JORNAL DO COMMERCIO (1831 – 1914, 2001)
JORNAL DO BRASIL (1891 - 1928)
JORNAL DOS DEBATES POLÍTICOS E LITERÁRIOS (1837)
L'ECHO DU BRÉSIL (1859)
LIBERDADE (1896)
MARMOTA FLUMINENSE (1853 - 1858)
MINERVA BRASILIENSE (1844)
MONITOR CAMPISTA (1879)
NOVIDADES (1887, 1889)
NOVO E COMPLETO INDICE CRONOLÓGICO DA HISTÓRIA DO BRASIL (1883)
NYTHEROY (1836)
O ABOLICIONISTA (1881)
O APOSTOLO (1866 - 1881)
O BEIJA FLOR (1849)
O BRASIL: Vestra res agitur (1841, 1848)
O BRASIL (1890, 1923)
O CORREIO DA TARDE: Jornal político, literario e comercial (1848-1851)
O CORREIO DA TARDE: Jornal comercia, politico, litterario e noticioso (1855-1861)
O CRUZEIRO (1878, 1890)
O FLUMINENSE (1879 - 1901)
O GLOBO (1875 - 1877)
O GRITO NACIONAL (1854)
O GUANABARA (1850, 1854)
O JORNAL DAS SENHORAS (1853, 1854)

O MERCANTIL (1877)

O PAIZ (1885 - 1914)

O PHAROL CONSTITUCIONAL (1843)

O TEMPO (1892 - 1894)

O NOVO TEMPO (1844)

PAU GAZETTE (1883)

PERIODICO DOS POBRES (1855)

REVISTA MENSAL DA SOCIEDADE ENSAIOS LITERARIOS (1864)

REVISTA POPULAR (1860, 1862)

REFERÊNCIAS (*FAMILYSEARCH*)

Maria das Dores Castanheira

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registro Civil, 1829-2012**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Maria Das Dores Da Costanheira Guimarães (registro de óbito, 27 de julho de 1910). Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Registro civil da 8ª circunscrição. Corregedor Geral da Justicia. Imagem 138 de 206. Rio de Janeiro, 9 de abril de 2020. Disponível em: <https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:WYJJ-7Q3Z>.

URUGUAY. **Registros parroquiales, 1726-2000**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Dolores Dionisio (registro de batismo, 9 de maio de 1843). San Francisco de Asís, Ciudad Vieja, Montevideo, Uruguai. 10 de março de 2023. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6D7Z-ZCG9>.

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Maria das Dores Castarcinor (registro de matrimônio, 12 de dezembro de 1872). Arquidiocese do Rio de Janeiro, Paróquia do Santíssimo Sacramento da Antiga Sé, Matrimônios, 1860-1875. Imagem 126 de 230. Rio de Janeiro, 11 de março de 2022. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8P-9L8Q>

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registro Civil, 1829-2012**. Data base com imagens, *FamilySearch*. João Antonio Ferreira Guimarães (registro de óbito, 21 de junho de 1910). Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Registro civil da 8ª circunscrição. Imagem 72 de 206. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:WYF1-QVW2> .

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Pedro Antonio Castanera (registro de matrimônio, 1 de fevereiro de 1862). Rio de Janeiro, São José. Imagem 2 de 56. Paróquias Católicas. Rio de Janeiro, 11 de março de 2022. Disponível em: https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8Y-KRZM?cid=fs_copy

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Maria da Gloria Castauheira (registro de matrimônio, 11 de outubro de 1879). Arquidiocese do Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Paróquia Santa Rita de Cássia. Imagem 166 de 251. Rio de Janeiro, 27 de julho de 2023. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8G-3RVX>

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Maria da Gloria (registro de batismo, 9 de dezembro de 1845). Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro, Freguesia de São José, Rio de Janeiro, Brasil. Batismos 1843-1852. Imagem 139 de 191. Rio de Janeiro, 24 de julho de 2023. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8T-CR16>

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registro Civil, 1829-2012**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Severianno Antonio Castanheira (registro de matrimônio, 4 de maio de 1903). 07ª Circunscrição, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Corregedor Geral da Justicia. Rio de Janeiro, 9 de abril de 2020. Disponível em: <https://familysearch.org/ark:/61903/1:2:9MKQ-DCG2>

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registro Civil, 1829-2012**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Severiano Castanheira (registro de óbito, 6 de julho de 1905). Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Corregedor Geral da Justicia, Rio de Janeiro, 24 de junho de 2022. Disponível em: <https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:79D3-QC3Z>

Maria Eugenia Pacifica do Amaral

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Maria do Amoral (registro de batismo, 3 de dezembro de 1843). Mangaratiba, Rio de Janeiro, Brasil. Nossa Senhora da Guia de Mangaratiba. Paróquia de Nossa senhora dos Remédios de Paraty. Batismos, 1840-1843. Imagem 141 de 195. Rio de Janeiro, 11 de março de 2022. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8L-Q9JH> .

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Maria Eugenia Pacificado Amaral (registro de matrimônio, 23 de novembro de 1871). Santíssimo Sacramento da Antiga Sé. Registros de Matrimônios, 1870-1872. Cúria Metropolitana, Rio de Janeiro, Brasil. Rio de Janeiro, 11 de março de 2022. Imagem 84 de 158. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8Y-83CP>

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registro Civil, 1829-2012**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Maria Eugenia do Amaral Camera (registro de óbito, 24 de maio de 1933). Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Corregedor Geral da Justicia. 8ª circunscrição. Cartório da Freguesia do Engenho Velho da Quinta Pretoria cível. Óbitos 1933 (abril-junho). Rio de Janeiro, 9 de abril de 2020. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:7QL1-MRZM>

Amelia de Figueiredo

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Amelia de Figueire do Coutinho (registro de batismo, 14 de novembro de 1843). Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Imagem 58 de 191. Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Freguesia de São José. Batismos de livres, 1843-1852. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8T-ZBZK>

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registro Civil, 1829-2012**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Amelia de Figueiredo Costa (registro de óbito, 6 de janeiro de 1898). Décima Segunda Pretoria da Capital Federal. Registro Civil da 10ª circunscrição, 1897-1898. Corregedor geral de Justicia. Imagem 92 de 204. Rio de Janeiro, 9 de abril de 2020. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:WYJG-WH2M>

Rita Maria da Silveira

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Rita da Silveira (registro de batismo, 26 de janeiro de 1844). Paróquia de Santa Rita. Arquidiocese do Rio de Janeiro. Batismos, 1842-1852. Imagem 41 de 343. 11 de março de 2022. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8T-GX5G>

Francisca Xavier de Almeida Braga

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Francisca Gomes Braga (registro de batismo, 15 de dezembro de 1847).

Santíssimo Sacramento da Antiga Sé. Batismos 1847-1852. Imagem 3 de 320. 21 de julho de 2023. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8T-F4RZ>

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Francisca Xavier de Almeida Braga (registro de casamento, 28 de janeiro de 1865). Santíssimo Sacramento da Antiga Sé. Casamentos 1860-1868. Imagem 144 de 242. 26 de julho de 2023. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8G-RT7X>

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registro Civil, 1829-2012**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Francisco Braga de Oliveira (registro de óbito, 13 de janeiro de 1895). 9ª circunscrição, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Corregedor Geral da Justicia. Rio de Janeiro, 9 de abril de 2020. Imagem 181 de 202. Disponível em: <https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:79DG-CJ6Z>

Leonor Tolentina de Castro

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Leonor de Castro (registro de batismo, 19 de setembro de 1846). Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Freguesia de São José. Batismos de livres, 1843-1852. Imagem 170 de 191. Rio de Janeiro, 30 de julho de 2023. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8T-32GP>

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Leonor Tolentina de Castro (registro de matrimônio, 6 de fevereiro de 1864). Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo da Antiga Sé, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Rio de Janeiro, 27 de julho de 2023. Freguesia de São José. Matrimônios de livres, 1851-1868. Imagem 23 de 60. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8Y-66Y6>

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registro Civil, 1829-2012**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Leonor de Castro Cunha (registro de óbito, 21 de junho de 1918). Corregedor Geral da Justicia. Registro Civil da 8ª circunscrição. Óbitos da Freguesia do Engenho Velho 1918, abril-julho. Rio de Janeiro, 9 de abril de 2020. Imagem 151 de 203. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:79DH-K16Z>

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Sevaldina de Jesus (registro de batismo, 2 de fevereiro de 1806). Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Freguesia de São José. Nossa Senhora do Monte do Carmo da Antiga Sé, Rio de Janeiro, Brasil. Batismos de livres, 1799-1808. Imagem 328 de 410. Rio de Janeiro, 27 de julho de 2023. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8T-KRN8>

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Bento Manoel de Jesus (registro de casamento, 9 de agosto de 1788). Cúria Metropolitana. Freguesia de São José. Matrimônios de livres, 1781-1803. Imagem 104 de 364. Rio de Janeiro, 30 de julho de 2023. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8P-3MMT>

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Geraldina Castro (registro de batismo, 1 de setembro de 1833). Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Arquidiocese do Rio de Janeiro. Paróquia do Santíssimo Sacramento da Antiga Sé. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:XVMB-RJC> .

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Manoel da Silva Castro (registro de casamento, 11 de julho de 1849). Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Freguesia de São José. Matrimônios de livres, 1834-1851. Imagem 201 de 226. 29 de julho de 2023. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8P-G27W>

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Joanna Luisa de Jesus (registro de óbito, 14 de abril de 1848). Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Freguesia de São José. Nossa Senhora do Monte do Carmo da Antiga Sé. Imagem 118 de 208. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8Y-WF57>

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Bento Manoel de Jesus (registro de batismo de Joanna de Jesus, 12 de fevereiro de 1803). Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Freguesia de São José. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8T-VZ1B> .

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Leonor de Castro Cunha (registro de batismo de Cacilda da Cunha, 10 de maio de 1888). Arquidiocese do Rio de Janeiro. Paróquia de São Francisco Xavier. Imagem 45 de 75. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:8BX2-4SN2> .

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registro Civil, 1829-2012**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Leonor de Castro Cunha (registro de óbito de Zulmira Cunha, 8 de julho de 1896). Imagem 182 de 205. Registro Civil da 8ª Circunscrição. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:797V-DCZM> .

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registro Civil, 1829-2012**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Leonor de Castro Cunha (registro de óbito de Cassilda Cunha, 24 de setembro de 1901). Imagem 194 de 205. Registro Civil da 8ª Circunscrição. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:79D9-LYN2> .

Maria Izabel Teixeira

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registro Civil, 1829-2012**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Maria Izabel Teixeira (registro de óbito, 12 de fevereiro de 1917). Corregedor Geral da Justícia. Óbitos da Primeira Pretoria Cível da Freguesia de São José, 1917, jan-março. Registro Cível da 6ª circunscrição. Imagem 93 de 204. Rio de Janeiro, 25 de junho de 2022. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:79C6-Y52M>

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Julião Antonio Teixeira (registro de óbito, 2 de abril de 1853). Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Freguesia de São José. Nossa Senhora do Monte do Carmo da Antiga Sé, Rio de Janeiro, Brasil. Óbitos de livres, 1851-1877. Imagem 36 de 172. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8Y-3VJW>

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registro Civil, 1829-2012**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Leopoldina Maria de Santanna (registro de óbito, 2 de setembro de 1891). Registro Civil da 6ª circunscrição. Óbitos da quinta pretoria do Distrito Federal, 1891. Imagem 148 de 204. Rio de

Janeiro, 29 de julho de 2023. Disponível em:
<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:WYFY-6RW2> .

Elvira Rosa Ferreira

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. João Jose Alves Ferreira (registro de óbito, 22 de novembro de 1858). Santíssimo Sacramento da Antiga Sé. Registros de óbito da Freguesia do Santíssimo Sacramento, 1853-1861. Imagem 162 de 266. Disponível em:
<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8L-ZTTR>

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Elvira Rosa Ferreira (registro de casamento, 22 de março de 1870). Freguesia de Santa Rita. Assentos de casamentos de pessoas livres. Imagem 207 de 251. Rio de Janeiro, 28 de julho de 2023. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8G-XGHB> .

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Elvira Rosa Ferreira Couto (registro de batismo de Albertina, 13 de maio de 1876). Arquidiocese de Niterói, Matriz de São João Batista, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem 92 de 216. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:8B8B-BXW2> .

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registro Civil, 1829-2012**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Elvira Roza Ferreira (registro de óbito, 24 de novembro de 1894). Corregedor Geral da Justicia. Registro Civil da 6ª circunscrição. Óbitos 1894-1895. Imagem 78 de 203. Rio de Janeiro, 9 de abril de 2020. Disponível em:
<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:797L-8TZM>

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

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

Augusta Garcez Castellões

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Augusto Garcez Nunes (registro de batismo, 4 de janeiro de 1854). Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Freguesia de São José. Nossa Senhora do Monte do Carmo da Antiga Sé, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Rio de Janeiro, 11 de março de 2022. Imagem 91 de 296. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8T-6Q4Y>

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Augusta Castellões (registro de casamento, 19 de maio de 1875). Arquidiocese do Rio de Janeiro. Paróquia Senhor Bom Jesus do Monte, Ilha de Paquetá, Rio

de Janeiro, Brasil. Rio de Janeiro, 27 de julho de 2023. Imagem 38 de 112. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8P-MKXC>

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Celina de Magalhaes Couto (registro de batismo, 20 de julho de 1865). Arquidiocese do Rio de Janeiro. Paróquia Santo Antonio dos Pobres, Rio de Janeiro, Brasil. Batismos 1855-1867. Imagem 251 de 311. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8L-KFX9>

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Maria Garcez Nunes (registro de casamento, 25 de abril de 1836). Arquidiocese de Florianópolis. Paróquia da cathedral. Nossa Senhora do Desterro, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Registros de casamentos, 1809 a 1839. Santa Catarina, 1 de abril de 2020. Imagem 330 de 373. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QG29-GSZG> .

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Antonio Martins da Fonseca (registro de casamento, 2 de junho de 1832). Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Freguesia de São José, Rio de Janeiro, Brasil. Matrimônio de livres, 1819-1834. Imagem 258 de 291. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8P-1Q1Q>

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Francelina Gracez Nunes (registro de casamento, 10 de outubro de 1857). Arquidiocese do Rio de Janeiro, Matriz do Santíssimo Sacramento da Antiga Sé, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem 213 de 317. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8T-Y744> .

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registro Civil, 1829-2012**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Antonio Sergio Fernandes da Costa (registro de óbito, 19 de julho de 1902). Corregedor Geral de Justicia. Registro civil da 10ª circunscrição, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem 11 de 206. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:WYN3-JPT2> .

Maria Porcina de Freitas

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registro Civil, 1829-2012**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Angelino José de Freitas (registro de casamento, 7 de dezembro de 1901). Corregedor Geral de Justicia. Registro civil da 7ª circunscrição, Rio de Janeiro, Brasil. Registro de Matrimônios. Imagem 12 de 95. Rio de Janeiro, 22 de julho de 2023. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:KFSZ-42C>

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Angelino José de Freitas (registro de batismo, 5 de agosto de 1867). Arquidiocese de Niterói, Matriz de São Lourenço, Fonseca, Rio de Janeiro, Brasil. Batismos Imagem 80 de 155. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X82-FCN8>

Elidia da Siva Galhano

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Elidia da Silva Galhano (registro de batismo, 13 de junho de 1856).

Arquidiocese do Rio de Janeiro. Paróquia de São Francisco Xavier. Batismos, Rio de Janeiro, 10 de março de 2023. Imagem 215 de 289. Disponível em:
<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:8BXL-9GMM> .

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Elidia da Silva Galbano (registro de casamento, 1 de agosto de 1874). Arquidiocese do Rio de Janeiro. Paróquia Santíssimo Sacramento da Antiga Sé. Matrimônios, 1860-1875. Rio de Janeiro, 27 de julho de 2023. Imagem 190 de 230. Disponível em:
<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8G-JP5S>

Candida de Assumpção

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Candido d'Assumpção (registro de batismo, 25 de setembro de 1853). Arquidiocese do Rio de Janeiro, Paróquia do Santíssimo Sacramento da Antiga Sé, Rio de Janeiro, Brasil. Batismos 1852-1856. Imagem 115 de 258. Rio de Janeiro, 21 de julho de 2023. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8V-38T1> .

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Candida Justina dos Anjos (registro de casamento, 14 de fevereiro de 1874). Paróquia de Santana, Cidade Nova, Rio de Janeiro, Brasil. Matrimônios, 1870-1875. Imagem 78 de 158. Rio de Janeiro, 30 de julho de 2023. Disponível em:
<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8N-5WN2> .

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

Joanna Maria de Oliveira

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

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Laurentina Preciosa Martins (registro de casamento, 30 de janeiro de 1820). Arquidiocese do Rio de Janeiro, Paróquia do Santíssimo Sacramento da Antiga Sé, Rio de Janeiro, Brasil. Matrimônios, 1819-1827. Imagem 25 de 212. Disponível em:
<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8Y-6PXN> .

Idalina do Carmo

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Idalina do Carmo (registro de batismo, 25 de julho de 1852). Arquidiocese do Rio de Janeiro. Santíssimo Sacramento da Antiga Sé, Rio de Janeiro, Brasil. Batismos, 1852-

1856. Imagem 20 de 258. Disponível em:

<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8V-7TBD>

Glyceria Bibiana de Gouvea

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Gliceria da Silva Guimarães (registro de batismo, 14 de setembro de 1871).

Arquidiocese de Niterói. Paróquia de S. J. Batista, Catedral, Rio de Janeiro, Brasil. Batismos. Imagem 86 de 225. Rio de Janeiro, abril de 2004. Disponível em:

<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:8B81-JD3Z>

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registro Civil, 1829-2012**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Gliceria Bebianna Gouvea (registro de casamento, 21 de novembro de 1891). Registro Civil da 5ª Circunscrição. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Matrimônios 1889 – 1899. Rio de Janeiro, 28 de junho de 2022. Imagem 41 de 201. Disponível em:

<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QGJY-6SX8>

Etelvina Amelia Pereira de Magalhães

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Etelvina Pereira de Magalhães (registro de batismo, 8 de junho de 1856).

Arquidiocese do Rio de Janeiro. Paróquia do Santíssimo Sacramento da Antiga Sé, Rio de Janeiro, Brasil. Batismos 1856-1860. Imagem 24 de 259. Rio de Janeiro, 28 de julho de 2023. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8V-HGPB> .

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Etelvina Pereira de Magalhães (registro de casamento, 4 de julho de 1874).

Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro, Freguesia de São José, Sentenças de batismos, justificações, óbitos e matrimônios, 1887-1940. Rio de Janeiro, 28 de julho de 2023. Imagem 4 de 134. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8P-VTL1> .

Maria Umbelina de Assumpção

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Maria Umbelina Monteiro d'Assumpção (registro de casamento, 5 de julho de 1881). Arquidiocese do Rio de Janeiro, paróquia Santíssimo Sacramento da Antiga Sé.

Matrimônios, 1879-1884. Rio de Janeiro, 27 de julho de 2023. Imagem 68 de 158. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8N-KYTF>.

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registro Civil, 1829-2012**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Maria de Assumpção Machado (registro de óbito, 20 de maio de 1927). Corregedor Geral de Justiça. Registro Civil da 12ª circunscrição, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem 164 de 206. Rio de Janeiro, 16 de junho de 2022. Disponível em:

<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:77CC-M5MM> .

Carolina Paula da Conceição

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registros da Igreja Católica, 1616-1980**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Carolina Paula da Conceição (registro de casamento, 21 de agosto de 1875). Arquidiocese do Rio de Janeiro. Paróquia do Santíssimo Sacramento da Antiga Sé, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Matrimônios 1875-1879. Imagem 14 de 157. Rio de Janeiro, 22 de julho de 2023. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8N-NYVK> .

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registro Civil, 1829-2012**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Carolina Paula Guimarães (registro de óbito, 31 de julho de 1902). Registro Civil da 1ª zona de Niterói, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem 39 de 150. Rio de Janeiro, 4 de junho de 2023. Disponível em <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6K5W-6SPX> .

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registro Civil, 1829-2012**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Victorina Guimarães da Rosa (registro de óbito, 25 de novembro de 1924). Registro Civil da 12ª circunscrição, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Óbitos 1924. Imagem 161 de 203. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:77RV-QQN2> .

Francisca Marianna Telles

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registro Civil, 1829-2012**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Francisca Marianna Telles (registro de óbito, 1 de setembro de 1934). Registro Civil da 6ª circunscrição, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Óbitos 1934. Imagem 269 de 313. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:7928-L8W2> .

Henrique Alves de Mesquita

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registro Civil, 1829-2012**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Henrique Alves de Mesquita (registro de óbito, 12 de julho de 1906). Registro Civil da 7ª circunscrição, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Óbitos 1906. Imagem 197 de 204. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:797P-V2W2> .

Horacio Fluminense

BRASIL, Rio de Janeiro, **Registro Civil, 1829-2012**. Data base com imagens, *FamilySearch*. Horacio Flesminse (registro de óbito, 18 de junho de 1893). Registro Civil da 3ª circunscrição, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Óbitos 1888-1894. Imagem 167 de 204. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:79H3-Q52M> .

ANEXO A. Professoras de música no Rio de Janeiro (1830-1889)			
Nº	Nome	Saberes oferecidos	Referências
1	Madame Clementiny	Música vocal, harpa, piano e língua francesa	<i>Gazeta do Rio de Janeiro</i> , 6 de agosto de 1817, ed. 63, p. 4
2	Mlle. Francisca Joly	Harpa	<i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 28 de janeiro de 1822, ed. 23, p. 90
3	Madame Rhigas	Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 15 de outubro de 1827, ed. 13, p. 3
4	Md. Victorina Danteuil	Piano, harpa e cantoria	<i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 22 de abril de 1828 ed. 17 p. 67
5	Mlle. Furcy	Piano e canto	<i>Diario Mercantil</i> , 6 de outubro de 1830, ed. 45, p. 4
6	Mme. de Balbi	Música vocal e instrumental, canto piano e canto	<i>Jornal do Commercio</i> , 26 de março de 1831, ed. 180, p. 3
7	Mme. de Comettant	Piano	<i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 11 de setembro de 1833, ed. 900007, p. 4
8	Mme. J. Jones	Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 22 de dezembro de 1835, ed. 283, p. 4
9	Mme. de Geslin	Ler, escrever, coser e bordar; a história, a geografia, a aritmética, o francês, a esfera, escrituração mercantil e desenho, música vocal	<i>Jornal do Commercio</i> , 28 de abril de 1837, ed. 94, p. 4
10	Mme. Eugene Ladoucette	Piano, francês, desenho, bordados / piano, francês, pintura de flores	<i>Jornal do Commercio</i> , 19 de junho de 1838, ed. 135, p. 4
11	Mme. Josephina	Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 15 de maio de 1839, ed. 109, p. 4
12	D. Leopoldina Josepha dos Reis	Piano / piano e canto	<i>Jornal do Commercio</i> , 11 de janeiro de 1840, ed. 12, p. 4 <i>Correio Mercantil</i> , 25 de agosto de 1863, ed. 233, p. 3 <i>Laemmert</i> (1864 a 1874, exceto 1868 e 1871)
13	Mme. [Esther] de Storr	Música e harpa	<i>Jornal do Commercio</i> , 9 de maio de 1840, ed.122, p.4
14	D. Anna Candida Andrade	Piano e cantoria	<i>Jornal do Commercio</i> , 15 de janeiro de 1842, ed. 14, p. 4
15	D. Maria Theodora de Almeida	Instrução primária [ex-aluna de Francisco Manoel da Silva]	<i>Jornal do Commercio</i> , 12 de janeiro de 1843, ed. 11, p. 1
16	Mme. de Saint Julien	Desenho, piano, língua francesa e literatura, história natural e geografia antiga e moderna	<i>Jornal do Commercio</i> , 7 de agosto de 1843, ed. 207, p. 4 <i>Laemmert</i> (1844, 1845)
17	Mlle. Galvani	Música e canto	<i>Jornal do Commercio</i> , 10 de janeiro de 1844, ed. 9, p. 4

18	Mlle. Alexandrina Reiners de Lacourt	Piano e diversos trabalhos de fantasia, como flores artificiais de todas as qualidades, bordados, tapeçarias etc.	<i>Jornal do Commercio</i> , 25 de março de 1847, ed. 84, p. 3
19	Mme. Augusta Roechling / Augusta Diepen	Piano e canto	<i>Jornal do Commercio</i> , 23 de outubro de 1847, ed. 293, p. 4 <i>Laemmert</i> [Roechling] (1848 a 1856) [Diepen] (1855 a 1868, menos 1857, 1860 e 1861)
20	Mme. de Mattos	Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 21 de setembro de 1848, ed. 262, p. 4 <i>Laemmert</i> (1849, 1850, 1859, 1865 a 1869, 1871 e 1872, 1880 a 1888)
21	Mlle. Adolphine Carmier	Canto e vocalização	<i>Jornal do Commercio</i> , 18 de setembro de 1849, ed. 255, p. 3 <i>Laemmert</i> (1850)
22	Mlle. Marie Prédi	Piano e canto	<i>Jornal do Commercio</i> , 28 de fevereiro de 1849, ed. 59, p. 3 <i>Laemmert</i> (1850)
23	Mlle. Lacombe	Piano e canto	<i>Laemmert</i> (1849 e 1850)
24	Mme. Guilmette	Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 20 de outubro de 1850, ed. 288, p. 3 <i>Laemmert</i> (1852, 1853)
25	Mme Brillani	Canto e piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 10 de novembro de 1850, ed. 308, p. 3 <i>Gazeta de Noticias</i> , 17 de abril de 1883, ed. 107, p. 4 <i>Jornal do Commercio</i> , 6 de outubro de 1887, ed. 276, p. 5 <i>Laemmert</i> (1851 a 1866, 1884 a 1887)
26	Mme. Ducloz	Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 21 de janeiro de 1851, ed.21, p.4
27	Mme. Laure Perrot	Piano e canto	<i>Jornal do Commercio</i> , 7 de abril de 1851, ed. 96, p. 3 <i>Laemmert</i> (1852 e 1853)
28	Mlle. Pauline Poucel	Piano	<i>Correio Mercantil</i> , abril de 1851, ed. 101, p. 4
29	A filha do insigne professor de música Lino José Nunes	Canto e piano	<i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 30 de abril de 1851, ed. 8682, p. 4 <i>Laemmert</i> (1852, 1853)
30	Madame Bevilacqua	Piano e canto	<i>Jornal do Commercio</i> , 5 de janeiro de 1852, ed. 5, p. 3 <i>Laemmert</i> (1851 a 1857)
31	Madame Alexandrina Chomet	Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 13 de agosto de 1852, ed. 223, p. 4 <i>Laemmert</i> (1853 a 1860)

32	D. Maria da Conceição Mascarenhas Leitão	Canto e piano, bordados de branco, matiz, ouro, crochê, e estufo, ler, escrever e contar	<i>Jornal do Commercio</i> , 13 de setembro de 1855, ed. 252, p. 3 <i>Laemmert</i> (1854 a 1866)
33	Mlle. Valerie de Montreuil	Piano, canto e solfejo	<i>Jornal do Commercio</i> , 11 de setembro de 1853, ed. 252, p. 4
34	Mme. Félicie Smith	Piano	<i>Laemmert</i> (1853)
35	Amalia Jacobson	Piano e canto	<i>Correio Mercantil</i> , 6 de maio de 1854, ed. 124, p. 3 <i>Laemmert</i> (1873, 1876)
36	Condessa Rozwadowska	Piano, canto, contraponto, composição	<i>Jornal do Commercio</i> , 28 de maio de 1854, ed. 136, p. 3; <i>Jornal do Commercio</i> , 16 de fevereiro de 1859, ed. 47, p. 2 <i>Laemmert</i> (1858 a 1887)
37	Mme. Constança Girard	Piano, especialmente canto	<i>Correio Mercantil</i> , 17 de junho de 1854, ed. 166, p. 3
38	Mme. Mignon	Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 31 de julho de 1854, ed. 210, p. 4
39	Francisca Pinheiro de Aguiar	Piano e flauta	<i>Jornal do Commercio</i> , 19 de setembro de 1854, ed. 260, p. 3; <i>Jornal do Commercio</i> , 30 de junho de 1856, ed. 180, p. 3 <i>Laemmert</i> (1857 a 1863)
40	D. Anna Rosa Termacsics de Santo	Piano e canto	<i>Jornal do Commercio</i> , 18 de maio de 1858, ed. 134, p. 3 <i>Laemmert</i> (1850 a 1853, 1857, 1859 a 1886)
41	Mme. Grimaldi	Canto e piano	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 5 de março de 1855, ed. 62, p. 3 <i>Laemmert</i> (1856 a 1863)
42	Stella Candiani	Piano e canto	<i>Jornal do Commercio</i> , 6 de março de 1855, ed. 65, p. 3
43	Mme. Lounet	Piano e canto	<i>Jornal do Commercio</i> , 6 de março de 1855, ed. 65 p. 4
44	Mme. Schieronni Walter	Piano e canto	<i>Jornal do Commercio</i> , 18 de julho de 1855, ed. 197, p. 4
45	Mme. Eugenia Lagarde	Francês, inglês e piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 23 de julho de 1855, ed. 202, p. 3
46	Mme. Sophie Raffard Emery	Piano e francês / inglês, francês e desenho [1859]	<i>Jornal do Commercio</i> , 29 de julho de 1855, ed. 207, p. 3, <i>Jornal do Commercio</i> , 12 de janeiro de 1859, ed. 12, p. 4 <i>Laemmert</i> (1855, 1856, 1858 a 1870)
47	Mme. Belloc	Harpa	<i>Jornal do Commercio</i> , 19 de janeiro de 1856, ed. 19, p. 3
48	D. Franklina Irias Mendonça Cardoso	piano e canto	<i>Laemmert</i> (1855,1856)
49	Mme. Parton	Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 8 de janeiro de 1856, ed. 8, p. 3 <i>Laemmert</i> (1856 a 1862)

50	Mme. Rémond	Música, que compreende a harmonia e a composição	<i>Correio Mercantil</i> , 30 de agosto de 1856, ed. 239, p. 2 <i>Laemmert</i> (1860 a 1867)
51	D. Amalia Strong / Amelia Strong / Amelia Chapelin Strong	Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 10 de março de 1857, ed. 68, p. 3 <i>Jornal do Commercio</i> , 14 de março de 1888, ed. 74, p. 5 <i>Jornal do Commercio</i> , 20 de junho de 1888, ed. 171, p. 7 <i>Laemmert</i> (1857 a 1862)
52	Mlle. Adèle Marie Louise Sigaud	Primeiras letras, música vocal e piano / [professora do Imperial Instituto dos Meninos Cegos]	<i>Jornal do Commercio</i> , 26 de abril de 1857, ed. 113, p. 2 <i>Laemmert</i> (1855 a 1901) *1
53	Mlle. Marie Seltz	Piano	<i>Correio Mercantil</i> , 18 de agosto de 1857, ed. 225, p. 3 <i>Laemmert</i> (1858)
54	Mme. Gasser	Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 22 de outubro de 1857, ed. 291, p. 3; <i>Correio Mercantil</i> , 7 de abril de 1859, ed. 96, p. 3 <i>Laemmert</i> (1858, 1860 a 1869)
55	D. Rosa Albertina de Mello Figueiredo	Português, francês, desenho e música, desenho a cabelos, e toda a qualidade de bordados, (ainda os mais difíceis) crochê, tricô, flores e trabalhos de miçanga etc.	<i>Jornal do Commercio</i> , 16 de janeiro de 1858, ed. 15, p. 4 <i>Laemmert</i> (1858 a 1861)
56	Mme Lecesne	Piano e canto	<i>Jornal do Commercio</i> , 8 de fevereiro de 1858, ed. 38, p. 4 <i>Laemmert</i> (1857)
57	D. Leopoldina Amelia Goldschmidt	Piano e canto	<i>Brasil Comercial</i> , 7 de abril de 1858, ed. 22, p. 4 <i>Gazeta de Noticias</i> , 11 de janeiro de 1887, ed. 11, p. 6 <i>Laemmert</i> (1863 a 1872)
58	Mme. Theodolinda Gerly	Piano e canto	<i>Jornal do Commercio</i> , 7 de maio de 1858, ed. 123, p. 4 <i>Laemmert</i> (1860 a 1866)
59	Sophia Jacobson	Piano	<i>Correio Mercantil</i> , 21 de janeiro de 1859, ed. 21, p. 4 <i>Laemmert</i> (1860)
60	Mme. Lucas	Canto e piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 10 de agosto de 1859, ed. 220, p. 3
61	Carlota Leal Milliet	Piano e canto	<i>A Patria</i> , 20 de dezembro de 1859, ed. 285, p. 4 <i>Laemmert</i> (1862 a 1867)
62	Condessa Speranza Maffei	Canto e piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 10 de janeiro de 1860, ed. 10, p. 4

63	Mme. Lavessière	Piano	<i>Laemmert</i> (1860)
64	D. Rita Maria da Conceição Teixeira	Matérias do ensino primário, língua francesa, música e desenho	<i>Correio Mercantil</i> , 12 de fevereiro de 1861, ed. 43, p. 3
65	Mme. Faure	Piano e canto	<i>Jornal do Commercio</i> , 25 de março de 1861, ed. 83, p. 4 <i>Laemmert</i> (1862 a 1865)
66	Ersília Agostini Palha	Canto, francês e italiano	<i>Jornal do Commercio</i> , 12 de dezembro de 1861, ed. 342, p. 4 <i>Laemmert</i> (1863 a 1869)
67	Francisca Klier Monteiro	Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 31 de maio de 1862, ed. 149, p. 4
68	Mme. Curtis	Piano e canto	<i>Laemmert</i> (1862 a 1869)
69	Mlle. Connerose	Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 24 de dezembro de 1862, ed. 354, p. 2
70	D. Maria [Caetana de Menezes] Costa	Piano e canto; [professora da Imperial Sociedade Amante da Instrução]	<i>Jornal do Commercio</i> , 23 de abril de 1863, ed. 111, p. 4 <i>Laemmert</i> (1861 a 1863; 1864 a 1866 *2)
71	Carolina de Azevedo Carvalho Siqueira Varejão	Piano, canto e desenho	<i>Jornal do Commercio</i> , 26 de maio de 1863, ed. 144, p. 4
72	As filhas do finado J. B. Klier	Piano e canto	<i>Jornal do Commercio</i> , 8 de novembro de 1863, ed. 308, p. 3
73	Mme. A. Meyer	Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 22 de agosto de 1863, ed. 231, p. 4 <i>Laemmert</i> (1864 a 1867)
74	Mme. [Francisca de Parobé] Chouin	Piano, francês e português	<i>Jornal do Commercio</i> , 2 de setembro de 1863, ed. 242, p. 3 <i>Laemmert</i> (1865 a 1877; 1881 a 1889)
75	Sra. Petipas	Canto e piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 16 de março de 1864, p. 75, p. 4 <i>Laemmert</i> (1865)
76	Rosa Maria da Conceição Moura	Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 21 de julho de 1864, ed. 202, p. 3
77	D. Claudina de Paula Menezes	Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 14 de agosto de 1864, ed. 226, p. 3 <i>Laemmert</i> (1861 a 1870, 1873, 1874, 1886 a 1889)
78	Mme. Gilienska	Piano, línguas alemã, francesa e inglesa	<i>Jornal do Commercio</i> , 9 de janeiro de 1865, ed. 9, p. 4 <i>Laemmert</i> (1865, 1866)
79	D. Leocadia Augusta de Araujo Pimentel	Piano	<i>Correio Mercantil</i> , 20 de maio de 1866, ed. 138, p. 4 <i>Laemmert</i> (1887, 1888)
80	Mlle. Adeline Burgain	Piano, canto, francês etc.	<i>Laemmert</i> (1865 a 1887, exceto 1878) <i>Jornal do Commercio</i> , 24 de março de 1877, ed. 83, p. 6
81	D. Leopoldina Souza	Piano	<i>Laemmert</i> (1865 a 1866)
82	D. Maria Isabel Teixeira	Piano	<i>Laemmert</i> (1865 a 1866)

83	Mme. Fanny Boureau	Piano, canto [e francês - 1869]	<i>Jornal do Commercio</i> , 19 de dezembro de 1865, ed. 348, p. 3 <i>Laemmert</i> (1866, 1870 a 1872)
84	Mme. de Barry	Piano e canto	<i>Jornal do Commercio</i> , 15 de julho de 1866, ed. 195, p. 2 <i>Laemmert</i> (1866 a 1869)
85	D. Maria das Dores [Castanheira]	Piano e canto	<i>Jornal do Commercio</i> , 5 de janeiro de 1866, ed. 5, p. 2 <i>Laemmert</i> (1867 e 1868)
86	Rita Maria da Silveira	Piano, canto e harmônio	<i>Jornal do Commercio</i> , 10 de janeiro de 1866, ed. 10, p. 3 <i>Gazeta de Noticias</i> , 10 de fevereiro de 1885, ed. 41, p. 3 <i>Laemmert</i> (1865 a 1874, 1879 a 1889)
87	Candida Francisca de Andrade	Música, piano, canto nacional, italiano e francês, solfejos por todas as regras	<i>Correio, Mercantil</i> , 13 de fevereiro de 1866, ed. 44, p. 4 <i>Laemmert</i> (1871 a 1873)
88	Sra. Marie Brown	Harpa, piano e canto	<i>Jornal do Commercio</i> , 6 de janeiro de 1867, ed. 6, p. 2
89	Mme. Luiza Giglio	Piano, canto, francês, inglês e italiano	<i>Jornal do Commercio</i> , 10 de março de 1867, ed. 69, p. 3 <i>Laemmert</i> (1868)
90	D. Maria Umbelina dos Santos Castro	Música, piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 17 de junho de 1867, ed. 167, p. 3
91	D. Maria Domingas dos Reis Netto Valeriani	Música e piano, línguas portuguesa e italiana, bordados em ouro e prata, assim como todas as costuras e mais prendas que se exigem para uma boa educação	<i>Jornal do Commercio</i> , 26 de setembro de 1867, ed. 268, p. 3 <i>Jornal do Commercio</i> , 28 de julho de 1883, ed. 208, p. 7 <i>Laemmert</i> (1878)
92	Viúva do Dr. Cordeiro	Piano e canto	<i>Laemmert</i> (1867 e 1868)
93	Amelia A. da Silva Costa	Francês e piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 20 de abril de 1866, ed. 108, p. 3 <i>Laemmert</i> (1867 a 1878, 1881 a 1887, exceto 1885)
94	Mlle. Lucia Francioli	línguas francesa e italiana, geografia, história, aritmética, caligrafia, princípios de piano, canto e toda sorte de bordados	<i>Jornal do Commercio</i> , 28 de março de 1868, ed. 88, p. 3
95	D. Elvira Rosa Ferreira	piano e canto	<i>Laemmert</i> (1868 e 1869)
96	D. Maria Fausta Lopes de Faria	Piano	<i>Laemmert</i> (1868) <i>Jornal do Commercio</i> , 21 de setembro de 1869, ed. 262, p. 3 (segunda folha)
97	Mme. Luiza		<i>Laemmert</i> (1868)

98	D. Clara Cerrone	Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 25 de outubro de 1868, ed. 297, p. 2 (segunda folha) <i>Laemmert</i> (1869)
99	Marieta Polonio de Mirandola	Canto e piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 3 de fevereiro de 1869, ed. 34, p. 3 <i>Laemmert</i> (1869, 1875, 1877)
100	D. Barbara Rufina da Silva Gomes dos Santos Pereira	Música, piano, canto e as matérias de instrução primária	<i>Jornal do Commercio</i> , 23 de fevereiro de 1869, ed. 53, p. 4 <i>Laemmert</i> (1867, 1869, 1871 a 1886, exceto 1873 e 1877)
101	D. Francisca Xavier de Almeida Braga e Oliveira	piano e canto	<i>Jornal do Commercio</i> , 11 de fevereiro de 1870, ed.42, p.3 <i>Laemmert</i> (1870 a 1874)
102	D. Maria de Mello	Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 8 de dezembro de 1870, ed. 338, p. 3 <i>Laemmert</i> (1871, 1872 e 1874)
103	D. Clara Freese Tiberghien	Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 24 de janeiro de 1871, ed. 24, p. 3 <i>Laemmert</i> (1871 e 1872, 1875 como “Troose”)
104	Viúva Proença	Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 14 de fevereiro de 1871, ed. 45, p. 1 <i>Laemmert</i> (1874 e 1877)
105	Marie Castagner Ferrez	Português, francês, trabalhos de agulha e piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 7 de junho de 1871, ed. 157, p. 5
106	Elettoa S. de Pons	Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 14 de agosto de 1871, ed. 224, p. 4
107	D. Maria José de Albuquerque Camara	Piano (1883) / Piano e canto no seu colégio em S. Domingos, Niterói (1884 e 1885)	<i>Jornal do Commercio</i> , 27 de agosto de 1871, ed. 237, p. 8 <i>Laemmert</i> (1883 a 1886)
108	Mme. Viuva G. Humbert e sua filha	Piano, canto, português, francês e desenho	<i>Jornal do Commercio</i> , 8 de outubro de 1871, ed. 278, p. 1
109	Mme. Friedlein	Piano, canto e línguas	<i>Laemmert</i> (1871 e 1872) <i>O Mercantil</i> , 20 de janeiro de 1877, ed. 6, p. 3
110	Leonor Tolentino[a] de Castro Fazenda	Canto e piano / [professora do Conservatório de Música]	<i>Laemmert</i> (1871*3 e 1872, 1886 a 1889)
111	Maria S. de Mello Queiroz [verificar se é a mesma]	Piano e canto	<i>Jornal do Commercio</i> , 25 de fevereiro de 1872, ed. 56, p. 1
112	Mme. [Zenobia] Jackson	Piano, francês e inglês	<i>Jornal do Commercio</i> , 13 de junho de 1872, ed. 164, p. 6 <i>Laemmert</i> (1881 a 1885)

113	Mme. Prayon / Mme. Viúva Prayon	Francês, português, geografia, história, aritmética, piano e trabalhos de agulha / francês, português e princípios de piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 1 de dezembro de 1872, ed. 334, p. 8 <i>Jornal do Commercio</i> , 15 de julho de 1886, ed. 195, p. 7 <i>Laemmert</i> (1875 a 1887)
114	Francisca Romualda Corrêa [do Lago]		<i>Laemmert</i> (1872 e 1873, 1884 a 1886)
115	C. Rhene Montenegro	Música, piano e canto	<i>Jornal do Commercio</i> , 31 de julho de 1873, ed. 211, p. 8 <i>Gazeta de Noticias</i> , 8 de maio de 1877, ed. 125, p. 4 <i>Laemmert</i> (1874 a 1878)
116	Mlle Amélie Gassier	Francês, português e piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 22 de agosto de 1873, ed. 232, p. 5 <i>Laemmert</i> (1876)
117	Mme. Carlota Hassany	Canto, piano em francês, italiano e alemão	<i>Jornal do Commercio</i> , 13 de setembro de 1873, ed. 253, p. 5 <i>Laemmert</i> (1875 e 1876, 1880)
118	Eulalia Amelia Gonçalves		<i>Jornal do Commercio</i> , 19 de dezembro de 1873, ed. 350, p. 1 <i>Laemmert</i> (1876 e 1877)
119	Mme. Maria Luiza [Humbest]	Piano e canto	<i>Jornal do Commercio</i> , 19 de dezembro de 1873, ed. 350, p. 1 <i>Laemmert</i> (1875 e 1876)
120	D. Adelaide da Silva		<i>Laemmert</i> (1873)
121	D. Carolina Amalia de Almeida e Silva		<i>Laemmert</i> (1873) / (1881 a 1889)
122	Mme. Palisser	Piano, canto, inglês e francês	<i>Jornal do Commercio</i> , 18 de janeiro de 1874, p. 6, ed. 18 <i>Laemmert</i> (1874)
123	Mme. Layme	Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 31 de janeiro de 1874, ed. 31, p. 5 <i>Laemmert</i> (1874)
124	D. Carlota Villela	Canto e piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 13 de setembro de 1874, ed. 254, p. 5 <i>Laemmert</i> (1875 a 1877)
125	D. Maria Constança de Mesquita e Souza	Piano	<i>Laemmert</i> (1874 a 1878)
126	Sophia Selma Panum	Piano	<i>Laemmert</i> (1874 a 1876)
127	D. Isabel Maria de Araujo Sampaio	Português, francês, geografia, piano e canto	<i>Jornal do Commercio</i> , 18 de março de 1875, ed. 77, p. 6
128	Mme. Mathilde Glaussen	Línguas inglesa, francesa e alemã, piano, desenho e pintura a óleo	<i>Jornal do Commercio</i> , 15 de abril de 1875, ed. 104, p. 7 <i>Laemmert</i> (1876)

129	Mme. Lumay	Piano e canto	<i>Jornal do Commercio</i> , 13 de julho de 1875, ed. 192B, p. 3 <i>Laemmert</i> (1874 a 1876)
130	Mme. Rémy Gourmelin	Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 25 de setembro de 1875, ed. 266, p. 6 <i>Laemmert</i> (1876 a 1878)
131	D. Maria Philomena da Graça de Mello	Piano etc.	<i>Laemmert</i> (1875)
132	Paulina Tissol	Piano	<i>Laemmert</i> (1875, 1876)
133	Mme. Aline Morren	Professora de línguas, piano e princípios de desenho etc. / francês, inglês, piano, desenho e trabalhos de agulha (coroas, mortuárias de contas e flores)	<i>Jornal do Commercio</i> , 30 de julho de 1876, ed. 211, p. 6 <i>Jornal do Commercio</i> , 8 de maio de 1879, p. 7, ed. 127 <i>Laemmert</i> (1877, 1880)
134	Mme. Helena Ganz	Piano, desenho, pintura a óleo, e de língua alemã	<i>Jornal do Commercio</i> , 12 de setembro de 1876, ed. 254, p. 4
135	Thereza Meraldi	Adivinha. Serviços de consultas de cartomancia e magnetismo. Fala cinco idiomas e dá lições de piano [depois para de divulgar aulas de piano]	<i>Gazeta de Noticias</i> , 11 de outubro de 1876, ed. 281, p. 3
136	D. Maria Pascal Damiani	Canto e piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 19 de dezembro de 1876, ed. 352, p. 7 <i>Laemmert</i> (1877)
137	D. Adelaide Ramalho	Piano e canto	<i>Gazeta de Noticias</i> , 20 de junho de 1877, ed. 169, p. 3 <i>Laemmert</i> (1878)
138	Mme Lacosta	Piano, canto e francês	<i>Gazeta de Noticias</i> , 15 de setembro de 1877 ed. 255, p. 4
139	Herminia Eugenia Peixoto		<i>Laemmert</i> (1876, 1877)
140	Maria Joanna da Conceição Martins	Piano e canto	<i>Laemmert</i> (1876 a 1885)
141	D. Sophia Amalia Ramos Machado	Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 17 de julho de 1877, ed. 197, p. 5 <i>Laemmert</i> (1878)
142	D. Justiniana de Mello	Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 29 de julho de 1877, ed. 209, p. 7
143	Mme. S. Moussier	Francês, inglês, piano e canto	<i>Gazeta de Noticias</i> , 4 de outubro de 1877, ed. 274, p. 2
144	Mme. Gasparoni	Canto	<i>Gazeta de Noticias</i> , 20 de junho de 1878, ed. 168, p. 3 <i>Laemmert</i> (1879)
145	Glyceria Bibiana de Gouvea	[Professora adjunta da 1ª escola da Glória – tocou acompanhando alunas]	<i>Jornal do Commercio</i> , 25 de dezembro de 1878, ed. 359, p. 1 e 2

146	Mme. Personat Martins		<i>Laemmert</i> (1878)
147	Maria Francisca Teixeira de Sá Brito	Piano	<i>Gazeta de Noticias</i> , 7 de janeiro de 1879, ed. 7, p. 2
148	Mme. Mercurin	Piano, solfejo e canto	<i>Jornal do Commercio</i> , 11 de janeiro de 1879, ed. 11, p. 5 <i>Laemmert</i> (1879, 1881)
149	Mme. Dupray [Duprat]	Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 10 de março de 1879, ed. 69, p. 5 <i>Laemmert</i> (1879 a 1886)
150	[Mme. V. Tanière Heck]	Piano, canto e francês	<i>Jornal do Commercio</i> , 23 de maio de 1879, ed. 142, p. 5 <i>Laemmert</i> (1875 a 1878)
151	D. Philomena, Laudelina e Orlindina Jersey	Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 21 de dezembro de 1879, ed. 354, p. 3
152	Mme. Drummond Lisbôa	Piano	<i>Laemmert</i> (1879)
153	Francisca Gonzaga	Piano, canto, francês, geografia, história e português	<i>Gazeta de Noticias</i> , 13 de janeiro de 1880, ed. 13, p. 3
154	Guilhermina [Clara] Tollstadius	Desenho e piano no Colégio Tollstadius	<i>Jornal do Commercio</i> , 30 de maio de 1880, ed. 150, p. 5 <i>Jornal do Commercio</i> , 17 de julho de 1884, ed. 197, p. 6 <i>Laemmert</i> (1881 a 1888)
155	Mme. B. Chasbas	Piano	<i>Gazeta de Noticias</i> , 21 de maio de 1880, ed. 140, p. 4
156	Mlle. Rosalba Becci	Piano, canto, italiano e francês	<i>Jornal do Commercio</i> , 28 de setembro de 1880, ed. 270, p. 5 <i>Laemmert</i> (1881 a 1883)
157	Euphrosina Angelica de Castro		<i>Laemmert</i> (1880 a 1883)
158	D. Luiza Leonardo	Piano / Piano e canto	<i>Jornal do Commercio</i> , 13 de janeiro de 1881, ed. 13, p. 4 <i>Gazeta de Noticias</i> , 10 de janeiro de 1886, ed. 10, p. 5 <i>Laemmert</i> (1887)
159	A viúva Estephania Dausley, ex-aluna do Conservatório de Música	Piano e canto	<i>Gazeta de Noticias</i> , 14 de dezembro de 1881, ed. 346, p. 5 <i>Laemmert</i> (1882 a 1886)
160	D. Maria A. C. de A.	Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 21 de março de 1882, ed. 80, p. 7
161	D. Theresa Leopoldina de Araujo Jacobina	Francês, piano e música, e todos os trabalhos de agulha	<i>Jornal do Commercio</i> , 18 de abril de 1882, ed. 107, p. 5
162	Elisa Pinto de Miranda [aluna do Instituto de Cegos]	Piano no colégio particular dirigido por D. Rosa Maria Hayden	<i>Gazeta de Noticias</i> , 18 de julho de 1882, ed. 197, p. 2

163	Maria Brandão	Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 6 de dezembro de 1882, ed. 339, p. 5
164	Mme. C. Morel	Piano e canto	<i>Laemmert</i> (1882 a 1884)
165	Emilia Bonjour	Piano	<i>Laemmert</i> (1882 a 1887)
166	Francisca Bonjour	Piano	<i>Laemmert</i> (1882 a 1889)
167	Emilia Ferreira de Lima Coutinho	Piano e canto	<i>Laemmert</i> (1882 a 1889)
168	Maria Claudia Ferreira dos Santos		<i>Laemmert</i> (1882, 1883)
169	Maria Luiza Guimarães Santos		<i>Laemmert</i> (1882 a 1887)
170	Mme. Aline de Cohen		<i>Laemmert</i> (1883 a 1889)
171	Mlle. / Mme. Kohler	Línguas francesa, inglesa, e alemã, ensinando também piano, geografia e história / francês, inglês, português, piano, ginástica, higiene, desenho, geografia etc. / Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 29 de março de 1884, ed. 89, p. 5 <i>Jornal do Commercio</i> , 30 de janeiro de 1885, ed. 30, p. 5 <i>Laemmert</i> (1886 a 1888)
172	Maria E. L. Gabina	Português, francês, história, geografia, piano e canto	<i>Jornal do Commercio</i> , 29 de abril de 1884, ed. 119, p. 5
173	Justina Costa	Piano	<i>Gazeta de Noticias</i> , 6 de setembro de 1884, ed. 250, p. 4 <i>Jornal do Commercio</i> , 6 de setembro de 1884, ed. 249, p. 4
174	Miss Gertrude M. Moseley	English, French, German, music, drawing and painting in all styles / desenho, pintura a óleo e aquarela, e bem assim inglês, alemão, francês, música etc.	<i>Jornal do Commercio</i> , 20 de outubro de 1884, ed. 293, p. 5 <i>Jornal do Commercio</i> , 28 de fevereiro de 1886, ed. 59, p. 6
175	Francisca Romualda Correa do Lago	Canto	<i>Laemmert</i> (1884 a 1886)
176	Judith Gabriella Tavares		<i>Laemmert</i> (1884, 1885)
177	Mlle. Maria Luiza Vieira	Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 14 de janeiro de 1885, ed. 14, p. 5
178	Amelia Diniz	tocar piano em vinte lições	<i>Gazeta de Noticias</i> , 25 de janeiro de 1885, ed. 25, p. 5
179	Mme. Vincent	Francês, inglês, alemão, piano e canto, assim como as matérias do ensino primário e secundário. Prepara para os exames	<i>Gazeta de Noticias</i> , 15 de março de 1885, ed. 74, p. 5
180	Adelaide Wagner		<i>Gazeta de Noticias</i> , 10 de maio de 1885, ed. 136, p. 2

181	Judith Carvalho	Música, piano e canto / Tudo quanto consta do curso primário e secundário, como também música e piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 16 de junho de 1885, ed. 166, p. 5 <i>Jornal do Commercio</i> , 26 e 27 de abril de 1886, ed. 116, p. 5
182	Viúva S. Lyra da Silva / Mme. veuve Lyra da Silva	Francês, português, história, geografia, cosmografia, princípios de física, piano, etc. / Francês, português, história, geografia e cosmografia, aritmética, piano e canto	<i>Jornal do Commercio</i> , 13 de agosto de 1885, ed. 224, p. 5 <i>Gazeta de Noticias</i> , 24 de novembro de 1889, ed. 328, p. 5
183	Viúva D. Malvina Browne/ Viúva Brawne	Português, francês, inglês, piano etc. / Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 23 de setembro de 1885, ed. 265, p. 8 <i>Laemmert</i> (1889)
184	Viúva D. Clara Hasselmann	Português, francês e piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 8 de novembro de 1885, ed. 311, p. 7
185	Viúva D. Olympia da Costa Gonçalves Dias /Olympia da Costa Gonçalves Dias	Música, piano e primeiras letras. Faz leitura em português e francês, para as pessoas impossibilitadas de ler / Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 26 de dezembro de 1885, ed. 362, p. 5 <i>Laemmert</i> (1887 a 1889)
186	D. Amelia Augusta da Silveira Serpa	Piano	<i>Laemmert</i> (1885, 1886)
187	D. Emilia R. F. Dias	Curso-primário (1ª classe), música e piano no Liceu de S. Cristóvão	<i>Jornal do Commercio</i> , 5 de janeiro de 1886, ed. 5, p. 5
188	D. Nisia Baldraco Teixeira	Canto / Piano e canto	<i>Jornal do Commercio</i> , 29 de maio de 1886, ed. 141, p. 5 <i>Laemmert</i> (1886, 1887)
189	Mme. Clicquot	Piano, canto e solfejo	<i>Jornal do Commercio</i> , 28 de abril de 1886, ed. 117, p. 7
190	Jovina Dantas de Siqueira	Piano / piano e canto	<i>Gazeta de Noticias</i> , 8 de julho de 1886, ed. 189, p. 3 <i>Jornal do Commercio</i> , 8 de julho de 1886, ed. 188, p. 7
191	D. Maria Luiza Cassão	Piano	<i>Gazeta de Noticias</i> , 23 de agosto de 1886, ed. 235, p. 2
192	Mlle Idalie Lewiecka	Piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 2 de agosto de 1887, ed. 214, p. 3
193	D. Judith Ribas	Piano	<i>Gazeta de Noticias</i> , 25 de outubro de 1887, ed. 298, p. 1
194	D. Francisca Machado Dias	Piano, canto e solfejo, aprovada pelo Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro	<i>Jornal do Commercio</i> , 2 de fevereiro de 1887, ed. 33, p. 6 <i>Gazeta de Noticias</i> , 6 de novembro de 1887, ed. 310, p. 2
195	Anna Heredia	Piano	<i>Laemmert</i> (1887 a 1889)

196	Izabel Mathilde Gravenstein		<i>Laemmert</i> (1887)
197	Leocadia Augusta de Azevedo [pode ser a mesma, casada]	Piano	<i>Laemmert</i> (1887, 1888)
198	Maria Joanna Coutinho da Matta	Piano	<i>Laemmert</i> (1887 a 1889)
199	Maria Marques de Freitas	Piano e canto	<i>Laemmert</i> (1887 a 1889)
200	Elisa Carolina de Oliveira	Instrução primária para meninos e meninas, trabalhos de agulha, bordados em branco, ouro, desenho, piano, música e solfejo	<i>Gazeta de Noticias</i> , 6 de janeiro de 1888, ed. 6, p. 4
201	Viúva Miguez de Mello	Piano e canto	<i>Jornal do Commercio</i> , 15 de fevereiro de 1888 ed. 46, p. 4
202	Erminia Tecchi	Piano e canto	<i>Gazeta de Noticias</i> , 30 de maio de 1888, ed. 150, p. 4 <i>Jornal do Commercio</i> , 2 de março de 1888, ed. 62, p. 5 <i>Laemmert</i> (1889)
203	Emma Young	Inglês, francês, português, piano, canto e desenho	<i>Gazeta de Noticias</i> , 18 de julho de 1888, ed. 199, p. 4
204	Emilia Vieira de Castro	Professora de rudimentos e solfejo do Conservatório de Música	<i>Jornal do Commercio</i> , 29 de julho de 1888, ed. 210, p. 9 <i>Academia de Belas Artes</i> , 12 de julho de 1887, Notação 2323
205	Martina Kieffer	Canto e piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 24 de agosto de 1888, ed. 236, p. 5
206	Miss Hoschke	Piano, canto, desenho e pintura / Piano e canto, desenho e pintura (aquarela e a óleo) e bem assim do curso de humanidades	<i>Jornal do Commercio</i> , 10 de setembro de 1888, ed. 253, p. 6 <i>Jornal do Commercio</i> , 20 de junho de 1889, ed. 170, p. 4
207	Luiza Guido	Harpa e piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 12 de outubro de 1888, ed. 285, p. 7
208	Jorgeanna Brito	Música e piano	<i>Laemmert</i> (1888, 1889)
209	Carolina de Francken	Alemão, francês, inglês, piano, canto, história, geografia, aritmética e desenho	<i>Jornal do Commercio</i> , 12 de junho de 1889, ed. 162, p. 5
210	D. Emilia Roth	Piano	<i>Gazeta de Noticias</i> , 20 de outubro de 1889, ed. 293, p. 4
211	Germana Vieira	Canto e piano	<i>Jornal do Commercio</i> , 20 de novembro de 1889, ed. 323 p. 5

Fonte: ALMANAK LAEMMERT (1844 a 1889), DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, GAZETA DO RIO DE JANEIRO, DIÁRIO MERCANTIL, JORNAL DO COMMERCIO, BRASIL COMERCIAL, CORREIO MERCANTIL, A PATRIA, GAZETA DE NOTÍCIAS, O MERCANTIL, ACADEMIA DE BELAS ARTES

Obs: Os saberes oferecidos foram transcritos tal qual estavam redigidos nos anúncios, inclusive os trechos entre parêntesis. Acréscimos da autora entre colchetes. Nas referências, os parêntesis foram utilizados para indicar os anos de publicação no *Almanak Laemmert*. As professoras destacadas em cinza foram alunas do Conservatório de Música.

*1 Seu nome não integrava a lista de professores de música. Estes foram os anos em que seu nome constou no *Almanak* como professora do Imperial Instituto de Meninos Cegos.

*2 Era professora do colégio de órfãs da Sociedade Amante da Instrução

*3 Esta é a data em que seu nome aparece na lista de professores de música. Como professora do Conservatório de Música, seu nome aparece desde o ano de 1867.

ANEXO B. Administração da Sociedade Beneficência Musical (1834-1895)							
Cargos	Presidente	Vice-presidente	1º secretário	2º secretário	tesoureiro	fiscal	Distribuidor/esmoler
Ano							
1834	Manoel Joaquim Correia dos Santos	Padre Manoel Alves Carneiro	Francisco da Motta	Candido Ignacio da Silva	Francisco Manoel da Silva	Padre Firmino Rodrigues da Silva	José Jacintho Fernandes da Trindade
1835			Francisco da Motta / Claudino Joaquim de Castro				
1836			Claudino Joaquim de Castro				
1837			Padre Firmino Rodrigues da silva / Claudino Joaquim de Castro				
1840			Bento Fernandes das Mercês				
1841					José Martins Ferreira		
1843				Manoel Ferreira Guimarães			
1844			F[rancisco] D[uarte] Bracarense / Dionisio Vega		José Martins Ferreira	[Auguste] Baguet	
1845			Carlos [de] Castro Lobo				
1846			José Joaquim Goyano / Bento Fernandes das Mercês				
1847			José Joaquim Goyano				
1849 (p.219)	Francisco Manoel da Silva	Padre João Jacques	José Joaquim Goiano	Antonio Ferreira de Moraes	José [Martins] Ferreira	Mariano José Nunes	Francisco Maria Paixão
1850 (p.239)	Francisco Manoel da Silva	José Joaquim dos Reis	Antonio Luiz de Moura	Francisco Carlos Bosk	José Martins Ferreira	Marianno José Nunes	Francisco Maria Paixão
1851 (p.267)	Francisco Manoel da Silva	José Joaquim dos Reis	Antonio Luiz de Moura	Francisco Carlos Bosk	José Martins Ferreira	A. Baguet	José Francisco Martins
1852 (p.312)	Francisco Manoel da Silva	José Joaquim dos Reis	Antonio Luiz de Moura	João Pereira [da Silva]	José Martins Ferreira	A. Baguet	Elias Antonio

1853 (p.327)	Francisco Manoel da Silva	José Joaquim dos Reis	Antonio Luiz de Moura	João Pereira	José Martins Ferreira	A. Baguet	Elias Antonio
1854 (p.326)	Francisco Manoel da Silva	José Joaquim dos Reis	Antonio Luiz de Moura	João Pereira da Silva	José Martins Ferreira	A. Baguet	Elias Pereira de Souza Meirelles
1855 (p.350)	Francisco Manoel da Silva	José Joaquim dos Reis	Antonio Luiz de Moura	José Corrêa Monteiro	José Martins Ferreira	A. Baguet	Francisco da Paixão Lima e Silva
1856 (p.363)	Francisco Manoel da Silva	José Joaquim dos Reis	Antonio Luiz de Moura	José Corrêa Monteiro	José Martins Ferreira	A. Baguet	Francisco da Paixão Lima e Silva
1857 (p.385)	Antonio Severino da Costa	José Joaquim dos Reis	Amaro Ferreira de Mello *	João Pereira da Silva	José Martins Ferreira	Bento Fernandes das Mercês	Manoel Rodrigues de Souza Pinho
1858 (p.345)	José Joaquim dos Reis Junior	Bento Fernandes das Mercês	Amaro Ferreira de Mello	Joaquim José Maciel *	Antonio Severino da Costa	Martiniano Nunes Pereira da Costa	Antonio Alves de Mesquita
1859 (p.369)	José Joaquim dos Reis	Norberto Manoel de Normandia	Amaro Ferreira de Mello	Joaquim José Maciel	Antonio Severino da Costa	Martiniano Nunes Pereira da Costa	João Rodrigues Cortes *
1860 (p.375)	José Joaquim dos Reis	Norberto Manoel de Normandia	Joaquim José Maciel	Hygino José de Araújo *	Amaro Ferreira de Mello	Martiniano Nunes Pereira da Costa	João Rodrigues Cortes
1860 (p.254, supl.)	Dionysio Vega	Francisco Manoel da Silva	José Honorio da Costa Ramos	Hygino José de Araujo	João Theodoro de Aguiar *	Augusto Baguet	José Ignacio de Figueiredo
1861 (p.335)	Francisco Manoel da Silva	Antonio Severino da Costa	João Theodoro Aguiar	José Honório da Costa Ramos	Desiderio Dorisson	Augusto Baguet	José Ignacio de Figueiredo
1862 (p.345)	Francisco Manoel da Silva	Antonio Severino da Costa	João Rodrigues Corte[s]	João Theodoro de Aguiar	Desiderio Dorisson	Augusto Baguet	José Ignacio de Figueiredo
1863 (p.346)	José Ignacio de Figueiredo	José Joaquim Goyano	João Rodrigues Corte[s]	Antonio Dias Lopes	Hygino José de Araújo	Augusto Baguet	Manoel José da Silveira
1864 (p.357 e 358)	José Ignacio de Figueiredo	Fortunato Gomes de Andrade	Antonio Dias Lopes	Francisco José Ribeiro	José Joaquim de Araujo Braga	Augusto Baguet	Manoel José da Silveira
1865 (p.352)	Antonio Severino da Costa	Antonio Luiz de Moura	Martiniano Nunes Pereira	Domingos Miguel Rodrigues	Fortunato Gomes de Andrade	João Rodrigues Cortes	Manoel José da Silveira
1866 (p.344)	José Joaquim dos Reis	Salvador Fabregas	Bacharel José Joaquim dos Reis Filho	Amaro Ferreira de Mello	João Rodrigues Cortes	Antonio Luiz de Moura	Manoel José da Silveira

1867 (p.347)	José Joaquim dos Reis	Salvador Fabregas	José Joaquim dos Reis Filho	Amaro Ferreira de Mello	João Rodrigues Cortes	Antonio Luiz de Moura	Manoel José da Silveira
1868 (p.362)	José Joaquim dos Reis	Carlos Mazziotti	Joaquim José Maciel	Henrique da Silva Oliveira *	Bacharel José dos Reis Filho	João Rodrigues Cortes	Manoel José da Silveira
1869 (p.368)	José Joaquim dos Reis	Carlos Mazziotti	Joaquim José Maciel	Henrique da Silva Oliveira	Bacharel José dos Reis Filho	João Rodrigues Cortes	Manoel José da Silveira
1870 (p.364)	José Joaquim dos Reis	Antonio Severino da Costa	Joaquim José Maciel	Henrique da Silva Oliveira	Bacharel José dos Reis Filho	João Rodrigues Cortes	Manoel José da Silveira
1871 (p.348)	José Joaquim dos Reis	Antonio Severino da Costa	Joaquim José Maciel	Henrique da Silva Oliveira	Bacharel José dos Reis Filho	João Rodrigues Cortes	Manoel José da Silveira
1872 (p.369)	Monsenhor Felix Maria de Freitas e Albuquerque	Antonio Severino da Costa	Amaro Ferreira de Mello	Basilio Luiz dos Santos	Manoel José Madeira [da Silveira]	Domingos Alves da Silva*	José Maria Teixeira *
1874			C[arlos] G[onçalves] de Mattos				
1875					J[osé] M[aria] Teixeira / João Pereira da Silva		
1876			C[arlos] G[onçalves] de Mattos				
1877	João Rodrigues Cortes		C[arlos] G[onçalves] de Mattos		J[osé] Maria Teixeira		
			C[arlos] G[onçalves] de Mattos				
1880	João Rodrigues Cortes	Padre José Maria da Trindade	Carlos Gonçalves de Mattos	Norberto [Manoel] da Normandia	José Maria Teixeira	Amaro Ferreira de Mello	Antonio Bruno de Oliveira*
1880 (p.552)	João Rodrigues Cortes	Padre José Maria da Trindade	Carlos Gonçalves de Mattos	Miguel Pereira de Normandia	José Maria Teixeira	Amaro Ferreira de Mello	Antonio Bruno de Oliveira
1881 (p.559)	João Rodrigues Cortes	Padre José Maria da Trindade	Carlos Gonçalves de Mattos	Miguel Pereira de Normandia	José Maria Teixeira	Amaro Ferreira de Mello	Antonio Bruno de Oliveira
1882 (p.563)	João Rodrigues Cortes	Padre José Maria da Trindade	Carlos Gonçalves de Mattos	Miguel Pereira de Normandia	José Maria Teixeira	Amaro Ferreira de Mello	Antonio Bruno de Oliveira
1883 (p.1216)	João Rodrigues Cortes	Padre José Maria da Trindade	Carlos Gonçalves de Mattos	Miguel Pereira de Normandia	José Maria Teixeira	Amaro Ferreira de Mello	Antonio Bruno de Oliveira

1884 (p.1181)	João Rodrigues Cortes	Padre José Maria da Trindade	Carlos Gonçalves de Mattos	Miguel Pereira de Normandia	Amaro Ferreira de Mello	José Pereira Moreira	Antonio Bruno de Oliveira
1885* (p.1182)	João Rodrigues Cortes		Carlos Gonçalves de Mattos			Amaro Ferreira de Mello	
1886* (p.1516)	João Rodrigues Cortes		Carlos Gonçalves de Mattos/Antonio Bruno de Oliveira		Amaro Ferreira de Mello		
1887* (p.1512)	João Rodrigues Cortes		Antonio Bruno de Oliveira		Amaro Ferreira de Mello		
1888 (p.1519)			Antonio Bruno de Oliveira				
1889 (p.1518)			Antonio Bruno de Oliveira		Amaro Ferreira de Mello		
1895	Francisco Gomes de Carvalho*		A[ntonio] B[runo] de Oliveira/ Cesario [A. G.] Vilella		José Levrero*		

Fonte: ALMANAK LAEMMERT (1849 – 1887); Apêndice V de MEYER (2023, s. n.).

OBS: Os anos em que há indicação de página foram consultados no *Almanak Laemmert*. Os demais foram oriundos do Apêndice V da Tese de Anne Meyer (2023), com exceção dos anos marcados com asteriscos, cujas informações foram combinadas das duas fontes.

Os nomes marcados com asteriscos são de músicos que foram alunos do Conservatório de Música.

ANEXO C. Premiações dos alunos e alunas (1856-1873)

Legenda:

Grande medalha de ouro	Pequena medalha de ouro	Medalha de prata	Menção honrosa de 1º grau	Menção honrosa de 2º grau	Menção honrosa de 3º grau	Menção honrosa
------------------------	-------------------------	------------------	---------------------------	---------------------------	---------------------------	----------------

Aulas de rudimentos e canto			
Ano	Rudimentos e canto para o sexo masculino	Rudimentos e canto para o sexo feminino	Canto
1856	Domingos José Ferreira;	Maria das Dores	
	José Joaquim de Moura Telles	Julia Cecilia Ribeiro de Campos	
1857	Carlos Augusto de Novaes	Emilia Carolina Nunes	
	José Baptista Vieira	Anna Sampaio Nunes	
	Eloy José da Cunha	Maria Eugenia Pacifica do Amaral	
		Luiza Rosa Vieira	
		Maria José Vieira	
		Amelia Silva de Figueiredo	
		Maria da Glória	
1858 ¹	Eloy José da Cunha	Maria das Dores	
	Rufino José da Cunha	Maria Eugenia Pacifica do Amaral	
	Carlos Augusto de Novaes	Emilia Carolina Nunes	
	Antonio Bruno de Oliveira	Anna Sampaio Nunes	

¹ A partir do ano de 1858, os nomes dos alunos foram escritos com base nas atas da Academia de Belas Artes, e não como constam nos periódicos.

	Francisco Jose Ferreira Villaça	Rita Maria da Silveira	
		Maria Cherubina Ferreira	
		Luiza Rosa Vieira	
		Amelia da Silva Figueiredo	
		Maria da Gloria	
		Francisca Angelica	
		Maria Mathildes Dutra	
		Carlota Joaquina de Faria	
		Augusta Maria Presciliana	
1859	Rufino José da Cunha		
	Antonio Bruno de Oliveira		
	Pedro Luiz da Cunha		
	Eduardo Carlos Rodrigues		
	Francisco José Ferreira Villaça		
	Sebastião José de Miranda		
	Manoel Luiz de Moura		
	José Eduardo Moreira		
	Francisco Lourenço Borges de Araujo		
	Raymundo José Marques		
	Maximiano Zacharias do Rosário		
	Guilherme Augusto de Alvarenga		
1860	Pedro Luiz da Cunha		
	Rufino José da Cunha		
	Eduardo Carlos Rodrigues de Vasconcellos		
	Henrique da Silva Oliveira		
	José Eduardo Moreira		
1861	Henrique da Silva Oliveira		
	Eloy José da Cunha		
	Pedro Luiz da Cunha		

	Antonio Bruno de Oliveira		
	Rufino José da Cunha		
	Fernando Alves da Cunha		
	Ignacio José Ferreira		
	Arthur José Corrêa		
	Carlos Diogo Pereira Lima		
	Raymundo Pereira da Silva		
	Daniel Alves de Faria		
1862	Ignacio José Ferreira		
	Francisco José de Andrade		
	Eugenio Adolpho Luiz da Cunha		
	José Correa da Silva Moreira		
	José Manoel dos Passos		
	Anacleto Henriques Ramos		
	Alfredo Seelinger		
	João Rodrigues Seabra		
	Luiz Romulo Gomes		
	João Augusto Gomes		
	Raymundo Pereira da Silva		
	Innocencio Ennes de Carvalho		
	José Maria Gomes		
1863	Alfredo Seelinger		Francisca Braga
	Henrique Gomes Braga		Leonor de Castro
	Eugenio Adolpho Luiz da Cunha		Maria Eugenia
	Manoel Marcelino do Valle		Maria Izabel
	José Manoel Passos		Amelia de Figueiredo
	Innocencio Ennes de Carvalho		Francisca Nunes
	Joaquim Fernandes Lima		Henriqueta Arvellos
	Frederico Antonio Ferreira		Anna Josefina de Almeida
	Arthur José Correa		Elvira Rosa Ferreira

	Camillo José da Fonseca		Januaria Carolina da Silva
	Francisco de Carvalho		Deolinda Augusta dos Santos
	José Bernardo de Lima		Maria da Gloria
	João Paulo da Cunha		Feliciana Rosa Cordovil
			Felismina Carlota da Conceição
			Maria Rita da Costa Fausto
			Faustina Ramos
			Augusta Garcez Castellões
			Leopoldina Fortunata de Andrada
			Amelia Augusta de Oliveira
			Maria Porcina de Freitas
			Thereza Eugenia da Visitação
			Guilhermina Josepha da Silva
			Eugenia Fausta de Almeida
			Elidia da Silva
			Adelaide Augusta dos Santos
			Leopoldina de Andrade Silva
			Leonidia Porcina de Freitas
			Mariana Thomazia de Almeida
			Herminia Virginia de Almeida
			Rita Maria da Silveira
1864	Rufino José da Cunha	Augusta Garcez Castellões	Amelia Figueiredo
	Antonio Bruno de Oliveira	Maria Porcina de Freitas	Maria Eugenia
	Eugenio Adolpho Luiz da Cunha	Adelaide Augusta dos Santos	Anna Josephina de Almeida
	José Manoel dos Passos	Elidia da Silva	Elvira Roza Ferreira
	Henrique Gomes Braga	Guilhermina Josefa da Silva	Maria da Gloria
	Alfredo Jorge Eugenio Seelinger	Amelia Augusta de Oliveira	Maria Rita da Costa Fausto
	Manoel Marcelino do Valle	Candida Justina de Assumpção	Feliciana Roza Cordovil
	José Paula da Cunha	Mariana Thomasia de Almeida	Deolinda Augusta dos Santos
	José Bernardes Junior	Alexandrina Januaria do Sacramento	Januaria Carolina da Silva
	Virgilio Pinto da Silveira	Emilia Maria de Figueiredo	

	Joaquim Luiz dos Santos	Clara Maria da Fonseca	
	Bento Vellez Perdigão	Alexandrina Maigre Restier	
	Zefirino José da Silva	Laurentina Rosa Cordovil	
		Leonor Maria Marques	
		Francisca Carolina	
		Leopoldina da Costa	
		Thereza Virginia da Visitação	
1865			
1866	Bento Alipio Perdigão	Idalina Mariana do Carmo	Elvira Rosa Ferreira
	Gervasio Protasio da Luz	Guilhermina Ferreira Fontinha	Amelia da Silva Figueiredo
	André Ventura Pereira	Francisca Mariana do Carmo	Alfredo Jorge Eugenio Seelinger
	Manoel José de Bulhões	Leonidia Porcina de Freitas	Ignacio Jose Ferreira
	Antonio Luiz Taveira	Candida Justina dos Anjos Assumpção	Henrique Gomes Braga
		Emilia Maria de Figueiredo	Augusta Garcez Castellões
		Leonor Maria Marques	Maria Porcina de Freitas
		Glyceria Bibiana de Gouvea	Joanna Maria de Oliveira
		Etelvina Amelia Pereira de Magalhães	
1867		Etelvina Amelia Pereira de Magalhães	Elvira Rosa Ferreira
		Glyceria Bibiana de Gouveia	Joanna Maria de Oliveira
		Maria Amelia de Souza	Augusta Garcez Castellões
		Justina Luisa Vieira	Maria Porcina de Freitas
		Guilhermina Ferreira Fontinha	Henrique Gomes Braga
			Candida Justina dos Anjos Assumpção
			Alfredo Jorge Eugenio Seelinger
			Bento Alipio Vellez Perdigão
			Gervasio Protasio da Luz
			Idalina Mariana do Carmo
			Francisca Mariana do Carmo
			Leonidia Pereira de Freitas

1868	Columbano José Borges de Carvalho	Justina Luiza Vieira	Elvira Rosa Ferreira
	Antonio Ferreira Ayres da Costa	Feliciana Borges Esteves	Maria Porcina de Freitas
	José Alves Nogueira	Maria Umbelina Monteiro da Assumpção	Alfredo Jorge Eugenio Seellinger
	Jacinto Alves da Silva	Luiza Augusta da Silva	Candida Justina dos Anjos Assumpção
	Alexandre da Costa Coimbra	Bemvinda Maria Floresbella da Costa	Idalina Mariana do Carmo [Telles]
	Manoel Theodoro dos Santos	Bibiana Maria da Cunha	Etelvina Amelia Pereira de Magalhães
	Antonio Firmino Monteiro	Maria Luiza Vieira	Francisca Mariana do Carmo [Telles]
		Adelaide Guilhermina de Andrada Rangel	Maria Amelia de Souza
		Amalia Augusta de Almeida Chaves	Leonidia Porcina de Freitas
		Ermelinda Ferreira Fontinha	Gervasio Protasio da Luz
		Carolina Paula da Conceição	Bento Allipio Vellez Perdigão
			Claudino José de Araujo
1869	Columbano José Borges de Carvalho	Amelia das Dores Borges	Maria Porcina de Freitas
	Jacinto Alves da Silva	Carolina Paula da Conceição	Elidia da Silva Galhano
	Antonio Firmino Monteiro	Isabel Mathildes dos Santos Oliveira	Etelvina Amelia Pereira de Magalhães
	Joaquim Jose Rodrigues Vieira Junior	Maria Rosa de Castro	Candida Justina dos Anjos Assumpção
	Antonio Jose da Silveira	Maria Francisca Augusta	Idalina Mariana do Carmo [Telles]
	Henrique Bernardelli	Melania Ercilia Beltrão de Lima	Francisca Mariana do Carmo [Telles]
	Pretextado Fernandes Machado	Cecilia Romay de Jesus	Alfredo Jorge Eugenio Seelinger
	Emilio Pereira de Alvim	Angela Francisca Augusta	Maria Amelia de Souza
	Henrique Alves de Moreira	Bemvinda da Gloria Magalhães	Claudino José de Araujo
	Alfredo Carlos de Magalhães	Estephania Washington Hancock Borges	Glyceria Bibiana de Gouvea
	Pedro Nery da Rosa	Cacilda Rachel da Costa	Adelaide Guilhermina Ribeiro de Andrade Rangel
		Mariana Joaquina de Jesus Costa	Ermelinda Ferreira Fontinha
		Presciliana Maria do Refugio	Gervasio Protasio da Luz
		Constança Carolina Carvalho de Gouvea	Jose Bernardes de lima
		Alexina Elisa Pereira de Magalhães	Maria Luiza Vieira
		Elisia Hortencia Ribeiro de Andrade Rangel	Justina Luisa Vieira
		Henriqueta Augusta dos Santos	

		Victoria Rosalina da Conceição Silva	
		Ermelinda Francisca Augusta	
1870		Carolina Rosa Monteiro	Maria Rachel da Silva
		Maria da Gloria Monteiro	Etelvina Amelia Pereira de Magalhães
		Rosa Clara Monteiro	Amelia das Dores Borges
		Leopoldina Maria Monteiro	
		Candida Maria Monteiro	
1871		Luiza Emilia da Silva Aquino	Etelvina Amelia Pereira de Magalhães
		Amelia Quirina Meunier Gonçalves	Candida Justina dos Anjos Assumpção
		Luiza Carolina de Gouvea	Maria Roza de Castro
		Antonia Rodrigues do Valle	Carolina Paula da Conceição
		Maria da Conceição Silva Guimarães	Amelia das Dores Borges
			Maria Umbelina Monteiro da Assumpção
			Idalina Mariana Telles
			Francisca Mariana Telles
			Adelaide Guilhermina Ribeiro de Andrade Rangel
			Ermelinda Ferreira Fontinha
			Mariana Joaquina de Jesus Costa
1872	Luiz Pereira Gomes Pedrosa	Luiza Emilia da Silva Aquino	Maria Rosa de Castro
	Francisco Luiz da Silveira	Amelia Quirina Meunier Gonçalves	Candida Justina dos Anjos Assumpção
	Alberto Pinto Ribeiro	Luiza Carolina De Gouvea	Idalina Mariana Telles
		Francisca dos Anjos Brito Reis	Maria Umbelina Monteiro da Assumpção
		Amelia Delphina Rechim	Etelvina Amelia Pereira de Magalhães
		Virginia Rosa de Carvalho	Glyceria Bibiana de Gouvea
		Maria Carolina Dias da Costa	Adelaide Guilhermina Ribeiro de Andrade Rangel
		Olympia Emilia Guimarães	Carolina Paula da Conceição
		Leocadia Maria do Couto	Francisca Mariana Telles

		Emilia Paula de Figueiredo	Elisa Hortencia Ribeiro de Andrade Rangel
		Adriana Francisca de Almeida Neves	Angela Francisca Augusta
			Ermelinda Ferreira Fontinha
			Henriqueta Augusta dos Santos
			Joaquim José Rodrigues Vieira Junior
			Ermelinda Francisca Augusta
			Maria Francisca Augusta
			José Dias da Silva
1873	Alberto Pinto Ribeiro	Luiza Carolina Carvalho de Gouvea	Maria Rosa de Castro
	Luiz Pereira Gomes Pedroza	Luisa Emilia da Silva Aquino	Glyceria Bibiana de Gouvea
	Antonio Baptista Martins	Francisca dos Anjos Brito Reis	Carolina Paula da Conceição
			Idalina Mariana Telles
			Adelaide Candida Ribeiro de Andrade Rangel
			Maria Umbelina Monteiro de Assumpção
			Candida Justina dos Anjos Assumpção
			Francisca Mariana Telles
			Ermelinda Ferreira Fontinha
			Elisa Ribeiro de Andrade Rangel
			Maria Francisca Augusta
			Henriqueta Augusta dos Santos
			Angela Francisca Augusta
			Ermelinda Francisca Augusta
			Domingos Ourique Lusitano
			José Dias da Silva

1860	Antonio Carlos Gomes		Antonio José Ferreira				João Pedro de Carvalho
							Vicente Fernandes de Mello Junior
1861	Domingos José Ferreira		José Ferreira Leite		Manoel Joaquim Maria		Vicente [Fernandes] de Mello Junior
			Antonio José Ferreira				Joaquim Pedro de Carvalho
			Epiphania José dos Reis				
			Sebastião José de Miranda				
			João Baptista Martinho				
1862	Domingos José Ferreira		José Ferreira Leite		Manoel Joaquim Maria		
			Epiphania José dos Reis				
			Antonio José Ferreira				
			Joaquim Antonio da Silva Callado Junior				
			Francisco Gomes de Carvalho				
			João Baptista Martini				

1863						Manoel Marcellino do Valle	José Ignacio da Silva Tasso
							José Maria Teixeira
1864		Maria Eugenia	Jose Ferreira Leite	Aguinel Borges da Silva Pinto			José Ignacio da Silva Tasso
			Joaquim Antonio da Silva Callado				José Maria Teixeira
			Alfredo Jorge Eugenio Seelinger				Virgilio Pinto da Silveira
1865 [não localizado]							
1866			Francisco Gomes de Carvalho	Antonio José do Mysterio		João Hilário Xavier da Costa	José Ignacio da Silva Tasso
			Alfredo Jorge Eugenio Seelinger				Thomaz Ferreira de Carvalho
							José Maria Teixeira
1867			Francisco Gomes de Carvalho	Antonio José do Mysterio	Manoel Joaquim de Maria	Lucas Pinto da Fonceca	José Ignacio da Silva Tasso

			Guilherme Martins de Oliveira	Aguinel Borges da Silva Pinto			José Maria Teixeira
			Alfredo Jorge Eugenio Seelinger				
			Rodolpho Bernardelli				
1868 [premiações de violoncelo e contrabaixo juntas a partir deste ano]			Francisco Gomes de Carvalho	Antonio Jose do Mysterio	Manoel Joaquim Maria	Lucas Pinto da Fonseca	José Ignacio da Silva Tasso
			Guilherme Martins de Oliveira	Ricardo Pinto da Fonseca	Domingos Alves da Silva		José Maria Teixeira
			Alfredo Jorge Eugenio Seelinger				Francisco de Oliveira Duarte
			Rodolpho Bernardelli				
1869			Francisco Gomes de Carvalho	Ricardo Pinto da Fonseca	Manoel Joaquim Maria – diploma de professor	Francisco de Salles Galvão	José Maria Teixeira
			Alfredo Jorge Eugenio Seelinger		Domingos Alves da Silva	Antonio Ferreira Ayres da Costa	Francisco de Oliveira Duarte
			Andre Ventura Pereira				

1870			Francisco Gomes de Carvalho – diploma de professor		Domingos Alves da Silva		
			Guilherme Martins de Oliveira – diploma de professor				
1871			Vicente Cernicchiaro				
1872			Vicente Cernicchiaro - diploma de professor	Ricardo Pinto da Fonceca	José Levrero		José Maria Teixeira
			Vicente Martiniano da Silva Lorena	Aguinel Borges da Silva Pinto	Vicente Cernicchiaro		
			José Levrero				
1873			Vicente Martiniano da Silva Lorena	Guilherme Martins de Oliveira	Vicente Cernicchiaro		João Ricardo Ferreira Maria
			José Levrero		José Levrero		José Maria Teixeira
							Joaquim Firmino dos Santos

Fonte: BRASIL. Relatórios do Ministro de Estado dos Negócios de Estado (1848-1889); Relatórios dos Diretores do Conservatório de Música ao Ministro de Estado dos Negócios do Império (1856-1887); ACADEMIA DE BELAS ARTES. Conservatório de Música. Livro de Atas (1856-1874). Ata das sessões da presidência do diretor de 22 de dezembro de 1858, 15 de dezembro de 1859, 2 de janeiro de 1861, 18 de dezembro de 1861, 23 de fevereiro de 1863, 2 de dezembro de 1863, 26 de dezembro de 1864, 15 de

dezembro de 1866, Acervo Museu D. João VI. Notação: 6152. ACADEMIA DE BELAS ARTES. Conservatório de Música. Livro de Atas (1855-1869). Atas das sessões públicas de 28 de novembro de 1856, 24 de dezembro de 1857, 23 de dezembro de 1858, 16 de dezembro de 1859, 3 de fevereiro de 1861, 9 de junho de 1863, 6 de dezembro de 1863, 29 de dezembro de 1864, 17 de dezembro de 1865 (sem premiações de alunos e alunas do Conservatório), 17 de dezembro de 1866, 23 de dezembro de 1867, 5 de fevereiro de 1869, 30 de dezembro de 1869, notação 6163. BRASIL, relatório de 1870 publicado em 1871, p. 26.

CORREIO MERCANTIL, 29 de novembro de 1856, ed. 328, p. 1; JORNAL DO COMMERCIO, 25 de dezembro de 1857, ed. 354, p. 1; CORREIO MERCANTIL, 24 de dezembro de 1858, ed. 348, p.1; CORREIO MERCANTIL, 17 de dezembro de 1859, ed. 344, p. 1; CORREIO MERCANTIL, 20 de dezembro de 1861, ed. 336, p. 1; CORREIO MERCANTIL, 10 de junho de 1863, ed. 159, p. 1; CORREIO MERCANTIL, 7 de dezembro de 1863, ed. 336, p. 1 e 2; CORREIO MERCANTIL, 30 de dezembro de 1864, ed. 360, p. 1; CORREIO MERCANTIL, 18 de dezembro de 1866, ed. 349, p. 1; CORREIO MERCANTIL, 24 de dezembro de 1867, ed. 353, p. 2; JORNAL DO COMMERCIO, 6 de fevereiro de 1869, ed. 37, p. 1; JORNAL DO COMMERCIO, 31 de dezembro de 1869, ed. 362, p. 1; A REPUBLICA, 11 de janeiro de 1872, ed. 233, p. 2; JORNAL DO COMMERCIO, 24 de janeiro de 1875, ed. 24, p. 2.

Obs. Os prêmios dos alunos do Conservatório dos anos de 1870 e 1871 foram concedidos em 1872. A premiação de 1873 e 1874 foi realizada posteriormente, em 23 de janeiro de 1875.

ANEXO D. Premiações dos alunos e alunas (1874-1889)

Legenda:

Grande medalha de ouro	Pequena medalha de ouro	Medalha de prata	Menção honrosa de 1º grau	Menção honrosa de 2º grau	Menção honrosa de 3º grau	Menção honrosa	Título de habilitação
------------------------	-------------------------	------------------	---------------------------	---------------------------	---------------------------	----------------	-----------------------

Aulas de rudimentos e canto			
Ano	Rudimentos e canto para o sexo masculino	Rudimentos e canto para o sexo feminino	Canto
1874	Eduardo José da Costa Figueiredo	Antonia Rodrigues do Valle	Maria Umbelina Monteiro de Assumpção
	José Caetano da Silva Junior	Adelina Candida Teixeira	Ermelinda Ferreira Fontinha
		Francisca dos Anjos Brito Reis	
		Amelia Delfina Redon	
		Sophia Catharina da Costa	
		Francisca Alsina Gonçalves da Silva	
		Maria Elvira dos Guimarães Peixoto	
1875	José Caetano da Silva Junior		Maria Umbelina Monteiro de Assumpção
	Alfredo de Souza Pereira		Idalina Marianna Telles
			Francisca Marianna Telles
1876		Maria José de Souza	Glyceria Bibiana de Gouvea
		Maria Belarmina de Menezes Leal	Idalina Marianna Telles
		Adelina Candida Teixeira	Maria Umbelina Monteiro de Assumpção
		Francisca Alsina Gonçalves da Silva	Francisca Marianna Telles
		Anna Maria Pereira Fernandes	Candida Genelicia da Conceição
		Carolina Zearina de Sá Ferreira	Maria Elvira dos Guimarães Peixoto
		Maria da Gloria Mendes Medina	Luiz Pereira Gomes Pedroza
		Brasilina America de Carrazedo Campos	

		Maria Constança Garcia	
		Anna Pereira da Silva	
1877	Rodrigo Delfim Pereira	Anna Pereira da Silva	
	Belisario Americo Pinheiro de Andrade	Maria da Conceição do Nascimento	
	Domingos Xavier da Cunha	Adelina Maria Caparica	
	Francisco Alves de Castro	Philomena Maria de Jesus	
	Manoel José de Lima Pastrana	Idalina Pereira Guimarães	
	Julio Cesar Machado	Francisca Rosa Machado	
1878		Maria Paula da Cunha Bittencourt	Maria Umbelina Monteiro de Assumpção
		Brazilina America de Carrazedo Campos	Idalina Marianna Telles
		Antonia Rodrigues do Valle	Francisca Marianna Telles
		Antonia Maria Claro	Glyceria Bibiana de Gouveia
		Adelina Maria Caparica	Maria Belarmina de Menezes Leal
		Francisca Rosa Machado	Maria José de Souza
		Idalina Pereira Guimarães	
		Rita Ferreira Soares	
		Deolinda Ferreira Soares	
		Maria Catharina Gonçalves de Oliveira	
		Beatriz Laura de Bittencourt	
1879			Laurinda Rumbelsperger
			Anna Maria Pereira Fernandes
1880	Luiz Teixeira Pinto	Victoria de Figueiredo Coimbra	Laurinda Rumbelsperger
		Flausina de Paula Ferreira	Nizia Baldraco
		Idalina Pereira Guimarães	Herminia Barrouin
		Philomena Maria de Jesus	Anna Maria Pereira Ferreira
		Isabel Pinto de Campos	Maria Magdalena Vigier

		Leonor da Silva Sabre	
		Alice Joaquina de Jesus Silva	
		Leocadia Delphina Redon	
		Ambrosina do Amaral Correa	
		Beatriz Laura de Bittencourt	
		Ambrosina Koriger de Castro	
1881		Clara Martins de Andrade	Laurinda Rumbelsperger
		Maria Emilia da Silva Lins	Nizia Baldraco
		Clara Isabel Sholl	
		Augusta Elisabeth Cardoso	
1882 [não houve premição]			
1883	Arnaud Duarte Gouvea	Emilia Medina de Oliveira Lima	Nizia Baldraco [e grande medalha de ouro] Adelina Maria Caparica [e grande medalha de ouro]
1884	Henrique Rody Correa [3º ano]	Otilia Ramalho [1º ano] Emilia Medina de Oliveira Lima [3º ano]	Rosina Schröder dos Santos [3º ano]
1885		Erelina Deodato Dias	Herminia Christina Barrouin Goulart [e pequena medalha de ouro] Elisa Schröder dos Santos
1886		Anna de Magalhães Pereira [1º ano] Marieta Augusta Fernandes [1º ano] Maria Eliza Perdigão [1º ano] Joanna Carlota Martins de Castro [3º ano]	Alexandrina da Conceição Oliveira Emilia Vieira de Castro

1887		Julietta Fernandes da Cunha [1º ano]	Emilia Worms [2º ano]
		Alexandrina Thomazia Ferreira [1º ano]	Idalina Rocha [3º ano, medalha de prata]
		Joanna Amalia de Miranda Nunes [1º ano]	Joanna Ludgera Paranhos
		Maria Elisa Perdigão [2º ano]	Maria Victoria de Figueiredo Coimbra
		Maria Ribeiro Nunes [2º ano]	
		Esther de Brito [2º ano]	
1888		Olivia Joaquina da Cunha [1º ano]	Maria Eugenia da Silveira [3º ano, pequena medalha de ouro]
		Armerinda Roza Lucas [3º ano]	Carolina Amelia Ewnback
		Anna de Magalhães Pereira [3º ano]	
1889	Alipio de Souza Abalo [2º ano]	Amelia Nunes [1º ano]	
		Eugenia Riedel Pedroso [1º ano]	
		Maria Laura Homem [1º ano]	
		Alexandrina Thomazia Ferreira [3º ano]	
		Amelia Ribeiro Alves Casaes [3º ano]	

Ano	Regras de harmonia, Harmonia e acompanhamento práticos [1887]	regras de acompanhar e órgão	rabeça	piano	Violoncelo e contrabaixo	flauta	clarineta
1874		Francisco Gomes de Carvalho	Vicente Martiniano da Silva Lorena	Cacilda Rachel da Costa Francioni	Vicente Cernicchiaro		João Ricardo Ferreira Maia
		Alberto Pinto Ribeiro					Francisco de Oliveira Duarte
							Joaquim Firmino dos Santos

1875		Norberto Amancio de Carvalho	Felix Bernardelli		Henrique Bernardelli	Alfredo Machado de Azevedo e Silva	João Ricardo Ferreira Maia
		Fortunato Eduardo de Castro					
1876		Norberto Amancio de Carvalho	Pedro Alberto	Candida Genelicia da Conceição	José Loureiro	Alfredo Machado de Azevedo e Silva	João Ricardo Ferreira Maia
		Fortunato Eduardo de Castro	Paulo Alberto	Maria da Gloria Mendes Medina		Alfredo Alberto	
		Gervasio Protasio da Luz		Maria Elvira dos Guimarães Peixoto			
				Elvira de Souza			
				America Pahl			
1877			Pedro Alberto	Joaquina [Netto] Coelho		Alfredo Machado de Azevedo e Silva	João Ricardo Ferreira Maia
			Paulo Alberto			Alfredo Alberto	
			Felix Bernardelli				
1878		Guilherme			João Paulo	Alfredo	

		Martins de Barros			Carneiro Pinto	Machado de Azevedo e Silva	
		Fortunato Eduardo de Castro			Horacio da Silva Campos Fluminense		
1879		Alfredo de Souza Pereira	Felix Bernardelli	Joaquina Netto Coelho	João Paulo Carneiro Pinto	Alfredo Machado de Azevedo e Silva	João Ricardo Ferreira Maia
			Joaquim Ramos Mendes	Eugenia Candida da Silva Rocha	Horacio da Silva Campos Fluminense		José Francisco de Lima Coutinho
					Manoel Esteves Garcia		Raul Villa Lobos
1880			Francisco Miglinico	Jorgiana Brito	João Paulo Carneiro Pinto [e grande medalha de ouro]	Gregorio Inocencio de Castro	
		Norberto Amancio de Carvalho [e grande medalha de ouro]	Domingos Xavier da Cunha	Joaquina Netto Coelho	Horacio da Silva Campos Fluminense		
		Guilherme Martins de Barros		Emilia da Silva Lins			
		Alfredo de Souza Pereira					

1881			Felix Bernardelli	Jorgeana Brito	Francisco Antonio Borges de Faria	Gregorio Innocencio do Couto	Antonio de Sant'Anna Cardoso
			José Ferreira Martins Vianna	Joaquina Netto Coelho		Antonio Nogueira dos Reis	
				Maria Emilia da Silva Lins			
				Nizia Baldraco			
1882 [não houve premiação]							
1883			Felix Bernardelli [e grande medalha de ouro]	Jorgeana Brito [e grande medalha de ouro]		Gregorio Innocencio do Couto [e grande medalha de ouro]	José Francisco de Lima Coutinho [e pequena medalha de ouro]
1884			Augusto Lopes de Oliveira [3º ano]	Arnaud Duarte de Gouvea [2º ano – peças fáceis]	Manoel Esteves Garcia [3º ano]	Antonio de Oliveira Porto Junior [2º ano]	
			Antonio Carlos Martins Junior [3º ano]	Francisca Rosa Machado Dias [3º ano – peças difíceis]	Francisco Antonio Borges de Faria		
				Emilia da Silva Lins [2º ano – peças difíceis]			
1885			José Glicerio	Arnaud Duarte			Antonio

			de Mello	Gouvea [peças fáceis]			Francisco Braga
				Otilia Ramalho [peças fáceis]			
				Emilia da Silva Lins [peças difíceis, e pequena medalha de ouro]			
1886			Joaquim da Silva Junior [1º ano]	José Luiz Martins Penha [peças fáceis - 3º ano]		Antonio de Oliveira Porto Junior	
				Eulina Deodato Dias [peças fáceis - 3º ano]		Antonio de Oliveira Porto Junior	Anacleto Augusto de Medeiros
				Arnaud Duarte Gouvea [peças difíceis – 1º ano]			Antonio Francisco Braga
				Otilia Ramalho [peças difíceis – 1º ano]			
				Herminia Christina Barrouin Goulart [peças difíceis – 2º ano]			
1887	Othilia Ramalho [1º ano]		Joaquim Silva Junior [2º ano]	Luiza Mowerbeck [peças fáceis – 2º ano]			
	Maria Amelia Abalo [1º ano]			Maria Eugenia da Silveira [peças			

				fáceis – 2º ano]			
	Eulina Deodata Dias			Maria Amelia Abalo [peças fáceis – 3º ano]			
				Eulina Deodata Dias [peças díficeis – 1º ano]			
				Arnaud Duarte Gouvea [peças díficeis – 2º ano]			
				Othilia Ramalho [peças difíceis – 2º ano]			
				Herminia Christina Barrouin Goulart			
1888			Ernestino Machado Serpa [3º ano, grande medalha de ouro]	Emilia de Borja Reis [peças fáceis – 1º ano]			
			Jeronymo Silva Junior [3º ano, pequena medalha de ouro]	Luiza Mowerbeck [peças fáceis - 3º ano]			
				Maria Eugenia da Silveira [peças fáceis - 3º ano]			
				Othilia Ramalho			

				[peças difíceis – 3º ano, grande medalha de ouro]			
1889			Thereza Julia Bastos [3º ano, e grande medalha de ouro]	1ª aula de piano Ormezinda Rosa Lucas [peças fáceis – 1º ano]		Rita de Cassia Andrade [1º ano]	
				Corina Marieta Dias da Silva [peças fáceis – 3º ano]			
				Guilhermina Alves Torres [peças difíceis - 1º ano]			
				Elvira Marieta Dias Bello [peças difíceis - 2º ano]			
				Eulina Deodata Dias [peças difíceis – 3º ano, e pequena medalha de ouro]			

Premiações extras		
Ano	Prêmio	Aluna(o)
1883	Prêmio <i>Club Beethoven</i>	Jorgiana Brito
1885	Prêmio <i>Club Beethoven</i>	Emilia da Silva Lins [2ª aula de piano]
1887	Prêmio <i>Imprensa</i>	Julieta Fernandes da Cunha [1º ano de rudimentos e solfejos]
1887	Prêmio <i>D. Leonor de Castro</i>	Maria Amelia Abalo [3º ano da 1ª aula de piano]
1888	Prêmio <i>Nicolau Tolentino</i>	Emilia de Borja Reis [1º ano da 1ª aula de piano]
1888	Prêmio <i>Princesa Imperial</i>	Ernestino Machado Serpa
1889	Prêmio <i>Condessa d'Eu</i>	Thereza Julia Bastos

Fonte: BRASIL. Relatórios do Ministro de Estado dos Negócios de Estado (1848-1889); Relatórios dos Diretores do Conservatório de Música ao Ministro de Estado dos Negócios do Império (1856-1887); JORNAL DO COMMERCIO, 22 de dezembro de 1875, ed. 354, p. 3; GAZETA DE NOTICIAS, 30 de dezembro de 1876, ed. 360, p. 1; JORNAL DO COMMERCIO, 25 de dezembro de 1877, ed. 357, p. 1; GAZETA DE NOTICIAS, 5 de janeiro de 1879, ed. 5 p. 1; JORNAL DO COMMERCIO, 5 de janeiro de 1879, ed. 5, p. 2; JORNAL DO COMMERCIO, 10 de dezembro de 1879, ed. 343, p. 3; JORNAL DO COMMERCIO, 21 de dezembro de 1881, ed. 354, p. 1; GAZETA DE NOTICIAS, 18 de dezembro de 1882, ed. 351, p. 1 [sem premiados]; GAZETA DE NOTICIAS, 25 de dezembro de 1883, ed. 359, p. 2; JORNAL DO COMMERCIO, 29 de março de 1885, ed. 88, p. 2; GAZETA DE NOTICIAS, 21 de dezembro de 1886, ed. 355, p. 2; GAZETA DE NOTICIAS, 23 de dezembro de 1887, ed. 357, p. 1; JORNAL DO COMMERCIO, 29 de dezembro de 1889, ed. 362, p. 2; ACADEMIA DE BELAS ARTES. Conservatório de Música. Livro de Atas (1882-1889). Ata das sessões da presidência do diretor de 15 de dezembro de 1885, 19 de dezembro de 1886, 21 de dezembro de 1887, 14 de dezembro de 1888, 19 de dezembro de 1889, notação 6153.

ANEXO E. Alunas premiadas e anos de premiações (1856-1873)

	Nome	Anos das premiações (1856-1873) (medalha de ouro em negrito)	
		Rudimentos	Canto
1	Maria das Dores Castanheira	1856, 1858	
2	Julia Cecília Ribeiro de Campos	1856	
3	Emília Carolina Nunes	1857, 1858	
4	Anna Sampaio Nunes	1857, 1858	
5	Maria Eugenia Pacifica do Amaral	1857, 1858, 1863	1864
6	Luiza Rosa Vieira	1857	
7	Maria José Vieira	1857	
8	Amélia Silva de Figueiredo	1857, 1858, 1863	1864, 1866
9	Maria da Glória Castanheira	1857, 1858, 1863	1864
10	Rita Maria da Silveira	1858, 1863	
11	Maria Cherubina Ferreira	1858	
12	Luiza Rosa Vieira	1858	
13	Francisca Angélica	1858	
14	Maria Mathildes Dutra	1858	
15	Carlota Joaquina de Faria	1858	
16	Augusta Maria Presciliana	1858	
17	Francisca Xavier de Almeida Braga	1863	
18	Leonor de Castro	1863	
19	Maria Izabel Teixeira	1863	
20	Francisca Nunes	1863	
21	Henriqueta Arvellos	1863	
22	Anna Josefina de Almeida	1863	
23	Elvira Rosa Ferreira	1863	1864, 1866, 1867 , 1868
24	Januária Carolina da Silva	1863	1864
25	Deolinda Augusta dos Santos	1863	1864
26	Felíciana Rosa Cordovil	1863	1864
27	Felismina Carlota da Conceição	1863	
28	Maria Rita da Costa Fausto	1863	1864
29	Faustina Ramos	1863	
30	Augusta Garcez Castellões	1863, 1864	1866, 1867
31	Leopoldina Fortunata de Andrada	1863	
32	Amélia Augusta de Oliveira	1863, 1864	
33	Maria Porcina de Freitas	1863, 1864	1866, 1867 , 1868, 1869
34	Thereza Eugenia [ou Virginia] da Visitação	1863, 1864	
35	Guilhermina Josepha da Silva	1863, 1864	
36	Eugenia Fausta de Almeida	1863	
37	Elidia da Silva Galhano	1863, 1864	1869
38	Adelaide Augusta dos Santos	1863, 1864	
39	Leopoldina de Andrade Silva	1863	
40	Leonidia Porcina de Freitas	1863	
41	Mariana Thomazia de Almeida	1863, 1864	
42	Herminia Virginia de Almeida	1863	
43	Anna Josephina de Almeida		1864

44	Candida Justina dos Anjos Assumpção	1864, 1866	1867, 1868, 1869, 1871, 1872, 1873
45	Alexandrina Januaria do Sacramento	1864	
46	Emilia Maria de Figueiredo	1864, 1866	
47	Clara Maria da Fonseca		
48	Alexandrina Maigre Restier		
49	Laurentina Rosa Cordovil	1864	
50	Leonor Maria Marques	1864, 1866	
51	Francisca Carolina	1864	
52	Leopoldina da Costa		
53	Joanna Maria de Oliveira		1866, 1867
54	Idalina Mariana do Carmo [Telles]	1866	1867, 1868, 1869, 1871, 1872, 1873
55	Guilhermina Ferreira Fontinha	1866, 1867	
56	Francisca Mariana do Carmo [Telles]	1866	1867, 1868, 1869, 1871, 1872, 1873
57	Leonidia Porcina de Freitas	1866	1867, 1868
58	Glyceria Bibiana de Gouvea	1866, 1867	1869, 1872, 1873
59	Etelvina Amelia Pereira de Magalhães	1866, 1867	1868, 1869, 1870, 1871, 1872
60	Maria Amelia de Souza	1867	1868, 1869
61	Justina Luiza Vieira	1867, 1868	1869
62	Feliciana Borges Esteves	1868	
63	Maria Umbelina Monteiro da Assumpção	1868	1871, 1872, 1873
64	Luiza Augusta da Silva	1868	
65	Bemvinda Maria Florisbella da Costa	1868	
66	Bibiana Maria da Cunha	1868	
67	Maria Luiza Vieira	1868	1869
68	Adelaide Candida Ribeiro de Andrade Rangel	1868	1869, 1871, 1872, 1873
69	Amalia Augusta de Almeida Chaves	1868	
70	Ermelinda Ferreira Fontinha	1868	1869, 1871, 1872, 1873
71	Carolina Paula da Conceição	1868, 1869	1871, 1872, 1873
72	Amelia das Dores Borges	1869	1870, 1871
73	Isabel Mathildes dos Santos Oliveira	1869	
74	Maria Rosa de Castro	1869	1871, 1872, 1873
75	Maria Francisca Augusta	1869	1872, 1873
76	Melania Ercilia Beltrão de Lima	1869	
77	Cecilia Romay de Jesus	1869	
78	Angela Francisca Augusta	1869	1872, 1873
79	Bemvinda da Gloria Magalhães	1869	
80	Estephania Washington Hancock Borges	1869	
81	Cacilda Rachel da Costa	1869	
82	Mariana Joaquina de Jesus Costa	1869	1871
83	Presciliana Maria do Refugio	1869	
84	Constança Carolina Carvalho de Gouvea	1869	
85	Alexina Elisa Pereira de Magalhães	1869	
86	Elisa Hortencia Ribeiro de Andrade Rangel	1869	1872, 1873
87	Henriqueta Augusta dos Santos	1869	1872, 1873
88	Victoria Rosalina da Conceição Silva	1869	

89	Ermelinda Francisca Augusta	1869	1872, 1873
90	Maria Rachel da Silva		1870
91	Carolina Rosa Monteiro	1870	
92	Maria da Gloria Monteiro	1870	
93	Rosa Clara Monteiro	1870	
94	Leopoldina Maria Monteiro	1870	
95	Candida Maria Monteiro	1870	
96	Luiza Emilia da Silva Aquino	1871, 1872, 1873	
97	Amelia Quirina Meunier Gonçalves	1871	
98	Luiza Carolina Carvalho de Gouvea	1871, 1873	
99	Antonia Rodrigues do Valle	1871	
100	Maria da Conceição Silva Guimarães	1871	
101	Francisca dos Anjos Brito Reis	1872, 1873	
102	Amelia Delphina Rechim	1872	
103	Virginia Rosa de Carvalho	1872	
104	Maria Carolina Dias da Costa	1872	
105	Olympia Emilia Guimarães	1872	
106	Leocadia Maria do Couto	1872	
107	Emilia Paula de Figueiredo	1872	
108	Adriana Francisca de Almeida Neves	1872	

Fonte: BRASIL. Relatórios do Ministro de Estado dos Negócios de Estado (1848-1889); Relatórios dos Diretores do Conservatório de Música ao Ministro de Estado dos Negócios do Império (1856-1887); ACADEMIA DE BELAS ARTES. Conservatório de Música. Livro de Atas (1856-1874). Ata das sessões da presidência do diretor. Acervo Museu D. João VI. Notação: 6152, ACADEMIA DE BELAS ARTES. Conservatório de Música. Livro de Atas (1855/1869). Atas das sessões públicas, notação 6163. CORREIO MERCANTIL (1856-1868), JORNAL DO COMMERCIO (1856-1873), A REPUBLICA (1872)

**ANEXO F. Repertório dos concertos de alunos e alunas no Conservatório
(1856-1889)**

1856		
Obra	Compositor	Executante(s)
Cantata dedicada a Sua Majestade a Imperatriz	Francisco Manoel da Silva	aluno Hygino José de Araújo e coros
Dueto da <i>Beatrice di Tenda</i>	[Vincenzo] Bellini	Alunas D. Maria das Dores e D. Júlia Campos
<i>A Esperança [La Speranza]</i>	[Gioachino] Rossini	Coro de sopranos
Cavatina do [II] <i>Finto Stanisla[o]</i>	[Giuseppe] Verdi	D. Maria das Dores e coros
[La] <i>Muette d[e] Po[r]tici</i>	[Daniel-François-Esprit] Auber	Coro, somente a vozes
Cavatina <i>D. Papiro</i>	Decola [?]	D. Julia Campos e coros
A primeira de [As sete] <i>últimas palavras do Redentor na Cruz</i>	[Joseph] Haydn	Coro
Aria do <i>Stabat Mater</i>	[Gioachino] Rossini	aluno José Joaquim de Moura Telles
Dueto de <i>Torquato Tasso</i>	[Gaetano] Donizetti	D. Maria das Dores e Hygino José Nunes
<i>Hino das Artes</i> , só a vozes	poesia de Manoel de Araujo Porto-Alegre, música de Francisco Manoel da Silva	

Fonte: CORREIO MERCANTIL, 16 de março de 1856, ed. 75, p. 1

1857	
Obra	Compositor
Cantata sacra italiana oferecida a [Suas Majestades Imperiais]	J. Paccini, traduzido por L. V. De Simoni
Estudo de piano em lá menor	[Sigismund] Thalberg
<i>A sombra das Artes</i> – coro sem acompanhamento	Silva [?]
Cavatina da ópera <i>Adelia</i>	[Gaetano] Donizetti
<i>Um Deos Immenso</i> , coro sem acompanhamento	Wiken [?]
Dueto da Ópera <i>Giovanna d'Arco</i>	[Nicola] Vaccai
Última [de <i>As sete últimas</i>] <i>palavra[s] do redentor sobre a cruz</i> , seguida do <i>Terremoto</i> [da mesma obra]	J. Haydn
Aria da ópera <i>Dama do Lago</i> [La donna del lago] variada para clarineta	[Gioachino] Rossini
Aria final da ópera <i>La pazza per amor[e]</i>	[Pietro Antonio] Copp[o]la
<i>A ferosa mocidade</i> , coro sem acompanhamento [?]	[Christoph Willibald] Gluck
<i>Stabat Mater</i>	autor português clássico J[osé] J[oaquim] dos Santos

Fonte: CORREIO MERCANTIL, 17 de março de 1857, ed. 75, p. 1

1858		
Obra	Compositor	Executante(s)
Cantata dedicada a S[ua] M[ajestade] a Imperatriz	José de Souza Lobo	D. Maria Eugenia
Cavatina do <i>Carnaval de Veneza</i> [<i>Il carnevale di Venezia</i>]	[Errico] Petrella	D. Maria das Dores
<i>O Salutaris Hostia</i>	João Theodoro de Aguiar	Hygino José de Araujo
<i>Miserere</i>	[Saverio] Mercadante	Só a vozes, alunos de ambos os sexos
Cavatina	[Saverio] Mercadante	Maria Eugenia
<i>Stabat Mater</i>	[Giovanni Battista] Pergolesi	Solistas: D. Maria das Dores, D. Maria Eugenia, D. Anna Nunes, D. Luiza Vieira, D. Francisca Nunes, D. Augusta Presciliana, D. Amelia Figueiredo e D. Carlota de Faria Coro: as outras alunas
Variações de clarineta	Francisco da Cunha	
Após a saída do imperador:		
Dueto do <i>Conde de S Bonifacio</i> [<i>Conte di San Bonifacio</i>]	[Giuseppe] Verdi	D. Maria das Dores e José Joaquim de Moura Telles
Romance em português	aluno Jose de Souza Lobo	D. Maria das Dores
Variações sobre a <i>Sonambula</i> , sobre motivos do <i>Trovador</i>	[Sigismund] Thalberg	Jose de Souza Lobo
<i>Hino das Artes</i>	Poesia de Porto Alegre, música de Francisco Manoel da Silva	

Fonte: CORREIO MERCANTIL, 16 de março de 1858, ed. 72, p. 1

1859		
Obra	Compositor	Executante(s)
Cantata dedicada à Imperatriz	Poesia de [Antonio José de] Araujo, e música do aluno D[omingos José] Ferreira	Alunas D. Maria das Dores, D. Francisca Braga, aluno Moura Telles e coros
Trio de flautas	[Antoine Benoit Tranquille] Berbiguier	Alunos F. da Silva Reis, J. Ferreira e o professor F. da Motta
<i>Stabat Mater</i> 1- <i>Cujus animam</i> , aria de tenor 2- <i>Quis est homo</i> , dueto de soprano e contralto 3- <i>Pro peccatis</i> , aria de barítono 4- <i>E[j]a Mater</i>	[Gioachino] Rossini	1-P. da Cunha 2-E. Nunes e Maria Eugenia 3-Moura Telles 4-Coro a vozes 5- D. Anna S. Nunes, [Rita] M. da Silveira, João de Aguiar, e Henrique de P. Sequeira

5- <i>Sancta Mater</i> , quarteto 6- <i>Fac u[t] portem</i> , cavatina de soprano 7- <i>Inflam[m]atu[s]</i> , aria de soprano 8- <i>Quando corpus [moriatur]</i> , quarteto a vozes 9- <i>Amen</i>		6- D. Francisca Braga 7-D. Maria das Dores 8- D. Anna S. Nunes, D. Luiza Rosa, J. de Aguiar, e Hygino José de Araujo 9- Coro final
Após a saída do imperador:		
Rondó da <i>Fidanzata</i>	[?]	D. M. das Dores
Aria da <i>Linda de Chamoumix</i>	[Gaetano Donizetti]	D. E. Nunes
Variações de piano sobre uma marcha de <i>Guilherme Tell</i>	[Henri] Herz	Souza Lobo
Aria da <i>S[t]raniera</i>	[Vincenzo Bellini]	D. Rita da Silveira
Rondó – <i>[Ch]i dura vince</i>	[Luigi Ricci ?]	D. A. S. Nunes
Dois Romances nacionais		D. A[melia] Figueiredo e Noronha

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO, 16 de março de 1859, ed. 75, p. 1

1860		
Obra	Compositor	Executante(s)
<i>Hino das Artes</i>	[Francisco Manoel da Silva, letra de Manoel de Araujo Porto Alegre]	
<i>Cantata para a Imperatriz</i>	A. Carlos Gomes	
<i>As sete últimas palavras de Nosso Senhor Jesus Cristo na cruz</i>	[Saverio] Mercadante, versão de De Simoni	
Variações de piano sobre um tema de <i>Lucia de Lammermoor</i>	[?]	Ricardo Ferreira
Final do primeiro ato da ópera <i>O Cruzado no Egito [Il crociato in Egitto]</i>	[Giacomo] Meyerbeer	
Fantasia de rabeça sobre motivos do <i>Trovador</i>	Demetrio Rivero	José Ferreira Leite

Fonte: CORREIO MERCANTIL, 14 de março de 1860, ed. 73, p. 1; JORNAL DO COMMERCIO, 16 de março de 1860, ed. 75, p. 1

1861		
Obra	Compositor	Executante(s)
<i>Ouvertura</i>	Henrique Alves de Mesquita	
Cantata dedicada à S[ua] M[ajestade] a Imperatriz	Domingos José Ferreira	D. Maria da Gloria e coros
Fantasia de clarineta sobre motivos da <i>Sonambula</i>	Demetrio Rivero	Joaquim Pedro de Carvalho

Final da 1ª parte da <i>Criação do mundo</i> [<i>Die Schöpfung</i>]	J. Haydn	
Fantasia de harmônica		D. Rita Maria da Silveira
Moteto <i>Pie Jesu</i>	Basen [?]	D. Rita Maria da Silveira e por D. Maria Eugenia e coros
Final da 2ª parte da <i>Criação do Mundo</i> [<i>Die Schöpfung</i>]	J. Haydn	
Fantasia de rabeça sobre motivos do <i>Pirata</i>	Demetrio Rivero	José Ferreira Leite
<i>Te Deum Laudamus</i> executado em Mogúncia [Mainz] a 14 de agosto de 1837, por ocasião da inauguração [da estátua] de Gutemberg	[Sigismund Ritter von Neukomm]	

Fonte: CORREIO MERCANTIL, 8 de julho de 1861, ed. 185, p. 2

1863	
Obra	Compositor
<i>Hino das Artes</i>	[Francisco Manoel da Silva, letra de Manoel de Araujo Porto Alegre]
<i>Saudação à Sua Majestade a Imperatriz</i>	Poesia de Antonio José de Araújo, “música da jovem” D Francisca Braga
<i>O Salutaris Hostia</i> , a três sopranos	[Fabio] Campana
<i>Cantata Hino da Noite</i> [<i>Hymne de la Nuit</i> ; <i>Hochgesang von der Nacht</i> , op. 60]	Poesia de [Alphonse de] Lamartine traduzida por Antonio José de Araujo, música de [Sigismund Ritter von] Neukomm
[<i>O</i>] <i>Messias</i>	Oratóri[o] de Handel
Variações de violoncelo	[?]

Fonte: CORREIO MERCANTIL, 16 de março de 1863, ed. 74, p. 1

1864		
Obra	Compositor	Executante(s)
<i>Hino das Artes</i>	[Francisco Manoel da Silva, letra de Manoel de Araujo Porto Alegre]	Alunos do Conservatório
<i>Cantata</i> , obrigada a corne inglês, dedicada a S[ua] M[ajestade] a Imperatriz	Música de Maria Eugenia Pacifica do Amaral Boanova, poesia de Antonio José de Araujo	
<i>Ave-Maria</i> parafraseada, composta só para sopranos e oferecida a S[uas] A[ltezas] as princesas imperial e sereníssima	Francisco Manoel da Silva	

<i>A Primavera</i> para canto e orquestra [de <i>As Estações</i>]	Joseph Haydn	
<i>O outono</i> [de <i>As Estações</i>]	Joseph Haydn	
Variações de flauta sobre motivos da <i>Traviata</i>	[?]	Um aluno
variações de rabeca sobre motivos de <i>Marco Visconti</i>	[?]	
variações de clarineta sobre motivos do <i>Ernani</i>	[?]	Três alunos

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO, 6 de maio de 1864, ed. 126, p. 1

1866		
Obra	Compositor	Executante(s)
<i>Hino das Artes, a secco</i>	[Francisco Manoel da Silva, letra de Manoel de Araujo Porto Alegre]	
Variações de flauta, com acompanhamento do piano, sobre motivos de uma ária alemã	[?]	Manoel Marcelino do Valle
Variações de clarineta, com acompanhamento de piano, ária concertante sobre motivos do <i>Átila</i>	[?]	Thomas Ferreira de Carvalho e José Ignacio da Silva Tasso
Variações de violoncelo, com acompanhamento de orquestra, <i>Chant d'adieu</i> , Noturno [op. 35]	[Johann Valentin] Hamm	Manoel Joaquim Maria da Costa Ferreira
Variações de rabeca, com acompanhamento de piano, sobre motivos de uma ópera italiana	[?]	Guilherme Martins de Oliveira (foi substituído por Francisco Gomes de Carvalho)
Tema e variações de clarineta com acompanhamento de piano, sobre motivos da <i>Sonâmbula</i>	[?]	José Ignacio da Silva Tasso Henrique Gomes Braga ao piano
<i>Ouvertura</i> a grande orquestra <i>Il Zamp[ognaro Napol[e]tano</i>	Saverio Mercadante	(suprimida)
<i>Stabat Mater</i> 1º <i>Stabat Mater</i> 2º <i>Cujus animam</i> , solo de tenor 3º <i>O quam trist[i]s</i> , dueto de sopranos 4º <i>Quae moereb[at]</i> , solo de contralto. 5º <i>Quis est homo</i> , dueto de soprano e baixo	[Giovanni Battista] Pergolesi, com algumas partes arranjadas pelo professor Archangelo Fiorito	1º coro de tenores e baixos. 2º Pedro Luiz da Cunha (foi substituído por Amelia de Figueiredo) 3º D. Amélia da Silva Figueiredo e D. Augusta Garcez Castellões 4º D. Paula Theodora da Cunha

6° <i>Vidit suum</i> , solo de soprano 7° <i>E[j]a mater</i> 8° <i>Inflammatu[m] et [accensus]</i> , dueto de soprano e contralto 9° <i>Quando corpus</i> , dueto de soprano e contralto 10° <i>Fac ut anim[ae]</i>		5° D. Joanna Maria de Oliveira e Antônio Bruno de Oliveira 6° D. Elvira Rosa Ferreira 7° coro geral (arranjado pelo mestre Fiorito) 8° D. Augusta Garcez Castellões e D. Paula Theodora da Cunha 9° D. Elvira Rosa Ferreira e D. Maria Porcina de Freitas 10° Fuga: coro geral (arranjado pelo mestre Fiorito)
<i>Cristo no Monte [das Oliveiras; Christus am Ölberge</i> , op. 85], coro e terceto de soprano, tenor e baixo, com acompanhamento a grande orquestra	[Luigi van] Beethoven	D. Elvira Rosa Ferreira, Pedro Luiz da Cunha e Henrique da Silva Oliveira [Pedro Cunha foi substituído por Elvira Ferreira]
<i>Ave Maria</i> , peça concertante e coros, com acompanhamento a grande orquestra	[Francesco] Florimo, arranjada por Archangelo Fiorito	
<i>Tyrolese [Tyrolienne]</i> , da ópera <i>Guilherme Tell</i> [Guillaume Tell]	[Gioachino] Rossini	
<i>Grande hino do Papa Pio IX [Inno a Pio IX]</i> , coro geral com acompanhamento a grande orquestra	[Saverio] Mercadante	

Fonte: CORREIO MERCANTIL, 14 de julho de 1866, ed. 193, p. 2; CORREIO MERCANTIL, 16 de julho de 1866, ed.195, p. 2

Dezembro de 1866		
Obra	Compositor	Executante(s)
<i>Hino das Artes</i>	[Francisco Manoel da Silva, letra de Manoel de Araujo Porto Alegre]	alunos do Conservatório
<i>Ave Maria</i>	[Francesco] Florimo	
<i>Tyrolese [Tyrolienne]</i> , da ópera <i>Guilherme Tell</i> [Guillaume Tell]	[Gioachino] Rossini	Todos os alunos
Ária de <i>Roberto do Diabo</i>	[Giacomo Meyerbeer]	D. Augusta Garcez Castellões
Ária de <i>Roberto do Diabo</i>	[Giacomo Meyerbeer]	D. Maria Porcina de Freitas
Ária do <i>Atila</i>	[Giuseppe Verdi]	D. Elvira Rosa Ferreira
<i>Sonho [Il Sogno]</i>	[Saverio] Mercadante	D. Joanna Maria de Oliveira, com acompanhamento de piano e violoncelo

Fonte: ACADEMIA DE BELAS ARTES, Ata da Sessão de 17 de dezembro de 1866, notação 6152; CORREIO MERCANTIL, 18 de dezembro de 1866, ed. 349, p. 1

1867		
Obra	Compositor	Executante(s)
<i>Romance</i>	[?]	D. Maria Porcina de Freitas
Ária da ópera <i>Roberto do Diabo</i>	[Giacomo Meyerbeer]	D. Augusta Garcez Castellões
Ária da ópera <i>Roberto do Diabo</i>	[Giacomo Meyerbeer]	D. Joanna Maria de Oliveira
<i>Sonho [Il Sogno]</i>	[Saverio] Mercadante	D. Joanna Maria de Oliveira
Cavatina da ópera <i>Anna La Prie</i>	[Vincenzo Battista ?]	D. Elvira Rosa Ferreira
Coro da <i>Sonambula</i>	[Vincenzo Bellini]	Todos os alunos

Fonte: ACADEMIA DE BELAS ARTES, Ata da Sessão pública de 23 de dezembro de 1867, notação 6163

1868		
Obra	Compositor	Executante(s)
<i>Hino das Artes</i> , só a vozes	Francisco Manoel [da Silva], letra de Manoel de Araujo Porto Alegre	
Quarteto de instrumentos de cordas	música clássica do mestre [Alexander Ernst?] Fesca	Francisco Gomes de Carvalho, Guilherme Martins de Oliveira, Alfredo Jorge Eugenio Seelinger e Manoel Joaquim Maria
Grande <i>Kyrie</i> , em contraponto rigoroso, composto expressamente para exercício dos alunos do conservatório e dedicado a sua majestade o imperador Primeira palavra: <i>Kyrie</i> , quartettino a canone a Palestrina, com acompanhamento de harpa e timbales obrigado segunda palavra: <i>Criste</i> , cantabile, com acompanhamento de coros e trombones, também à Palestrina. Terceira palavra: <i>Kyrie</i> grande fuga tonal a genio, em contraponto florido: coro geral a grande orquestra.	Archangelo Fiorito	
Variações de clarineta		Pelo aluno da academia, Augusto Rodrigues Duarte
Introdução da ópera <i>Guilherme Tell [Guillaume Tell]</i>	[Gioachino] Rossini	coro geral e quarteto pelas alunas D. Candida Justiniana dos Anjos Assumpção e D. Benvinda da Costa.

Romance ópera <i>Guilherme Tell</i> [<i>Guillaume Tell</i>]	[Gioachino] Rossini	D. Augusta Garcez Castellões.
Coro geral do Hymeneo, ópera <i>Guilherme Tell</i>	[Gioachino] Rossini	
Terceto clássico, para piano, violino e violoncelo, composto e dedicado a S[ua] M[ajestade] I[mperial] o Sr. D. Pedro II	Berthold Dam[c]ke	Sr. Ricardo Ferreira de Carvalho, pelo professor Demetrio Rivero e pelo aluno Manoel Joaquim Maria
Coro dos caçadores e do sino, da ópera <i>Guilherme Tell</i> , e aria	[Gioachino] Rossini	D. Elvira Rosa Ferreira.
Terceto da ópera <i>Guilherme Tell</i>	[Gioachino] Rossini	D. Elvira Rosa Ferreira, D. Joanna Maria de Oliveira e D. Maria Porcina de Freitas
Oração da ópera <i>Guilherme Tell</i>	[Gioachino] Rossini	partes concertantes e coros de sopranos e contraltos por todas as alunas
<i>O anjo da harmonia</i> : serenata obrigada a harpa e trompa a solo	composta pelo professor do conservatório José Martins de Santa Rosa	executada pela sra. D. Maria Custódia de Miranda Lemos Magalhães
<i>Grande galope militar jocoso</i> , expressamente composto para esta festa, e dedicado ao Exm sr. conselheiro Dr. Thomaz Gomes dos Santos	Archangelo Fiorito	coro geral

Fonte: CORREIO MERCANTIL, 20 de setembro de 1868, ed. 259, p. 2

1869		
Obra	Compositor	Executante(s)
Introdução e três coros diversos da Ópera <i>Guilherme Tell</i>	[Gioachino] Rossini	Todos os alunos
Romance da ópera [<i>La Favorita</i>]	[Gaetano] Donizetti	D. Etelvina Amelia Pereira de Magalhães
<i>La Torre d[i] Bi[a]sone</i> , ária	[Gaetano] Donizetti	D. Idalina Mariana do Carmo e coros
<i>Casta Diva</i> da ópera <i>Norma</i>	[Vincenzo] Bellini	D. Elvira Rosa Ferreira e coros
<i>Hino da Vitória</i>	Archangelo Fiorito e letra de Luiz Zaluar	Todos os alunos

Fonte: ACADEMIA DE BELAS ARTES, Ata da sessão pública de 5 de fevereiro de 1869, notação 6163; JORNAL DO COMMERCIO, 6 de fevereiro de 1869, ed. 37, p. 1

1870		
Obra	Compositor	Executante(s)
<i>Hino das Artes</i>	[Francisco Manoel da Silva, poesia de Manoel de Araujo Porto Alegre]	
Fantasia para rabeça, sobre motivos do <i>Trovador</i>	[Jean Baptiste] Singelée	Francisco Gomes de Carvalho
Dueto concertante de duas clarinetas	[?]	José Maria Teixeira e José Ignacio da Silva Tasso
Variações de rabeça, <i>Souvenir de Bellini</i>	Artó [?]	Aluno amador Vicente Bellini
Grande fantasia de concerto para flauta, sobre motivos da ópera <i>Norma</i>	[?]	Professor Joaquim Antonio da Silva Callado
Sinfonia característica <i>La Parata Militare alla festa di l'edigrotte [?] in Napoli</i>	[?]	A. Fiorito [checar se era executante ou compositor]
<i>Missa Solene [Petite Messe Solennelle]</i> 1° <i>Kyrie</i> 2° <i>Gloria</i> <i>Laudamus</i> ; a cânone, quarteto 3° <i>Gratias</i> , terceto de contralto, tenor e baixo 4° <i>Domine Deus</i> , solo de tenor 5° <i>Qui Tollis</i> , dueto de soprano e contralto com acompanhamento de harpa e orquestra 6° <i>Quoniam</i> , solo de baixo 7° <i>O Salutaris</i> , solo de soprano 8° <i>Agnus Dei</i> , solo de contralto 9° <i>Sanctus</i> 10° <i>Cum Sancto Spiritu</i>	[Gioachino] Rossini	1° coro geral 2° coro geral quarteto pelas alunas D. Elidia da Silva Galhano, D. Maria Rachel e pelos Srs. Lima e Cerrone, e coros 3° Alunos D. Maria Rachel, Rufino José da Cunha e Antonio Bruno de Oliveira 4° Ex-aluno Pedro Luiz da Cunha 5° Alunas D. Idalina Mariana do Carmo e D. Maria Rachel 6° Sr. Cerrone 7° Aluna D. Elidia da Silva Galhano 8° Aluna D. Maria Rachel, e coros por todas as alunas 9° coro geral à Palestrina

Fonte: JORNAL DA TARDE, 27 de setembro de 1870, ed. 280, p. 1

1871		
Obra	Compositor	Executante(s)
<i>Ouvertura</i> , dedicada aos alunos do Conservatório	A. Fiorito	
<i>Hino das Artes</i>	Música de Francisco Manoel, letra de [M. A.] Porto Alegre	alunos atuais do Conservatório e por artistas que ali aprenderam
Trio para piano, rabeça e violoncelo	[?]	pelo ex-aluno deste conservatório, e ex-professor do conservatório de Paris, C. Severiano Cavalier, e pelos

		professores do conservatório Demetrio Rivero, e José Martini
<i>Ballata da ópera Il Guarany</i>	ex-aluno deste conservatório A. C. Gomes	cantada pela ex-aluna do mesmo D. Maria das Dores
Fantasia para violino sobre motivos da <i>Traviata</i>	[Jean-Delphin ?] Allard	pelo aluno Vicente Cernicchiaro
Dueto para soprano e tenor da ópera <i>O Vagabundo</i>	ex-aluno deste Conservatório Henrique A. de Mesquita	pelos artistas Mme. Pasi e Dupont
Final da sonata para piano	[Carl Maria von ?] Weber	C. Severiano Cavalier
Grande hino	[Saverio] Mercadante	todos os alunos

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO, 9 de janeiro de 1872, ed. 9, p. 3

1873		
Obra	Compositor	Executante(s)
Quarteto a <i>secco</i> com coros seguido de recitativo e coros a orquestra plena da ópera <i>Moisés no Egito</i> [<i>Mosè em Egitto</i>]	[Gioachino] Rossini	coro
Romance de <i>Otel</i> [<i>Io</i>] com acompanhamento de harpa	[Gioachino] Rossini	D. Etelvina Amelia Pereira de Magalhães
<i>De profundis</i> , música acadêmica, coro e orquestra plena	[Saverio] Mercadante	coro
Solo de rabeça	Hytte [J. White ?]	Vicente Cernicchiaro
<i>Pregheira de Moisés no Egito</i>	[Gioachino] Rossini	Vozes concertantes, coro, harpa e orquestra
Última de [<i>As sete últimas</i>] palavra[s] de Cristo. <i>Terremoto</i>	[Joseph] Haydn	Coro e orquestra
Introdução do 2º ato de <i>Moisés no Egito</i> Recitativo, invocação, quinteto com harpa, e <i>Stretta</i> final	[Gioachino] Rossini	Partes concertantes e coros, à orquestra plena

Fonte: A NAÇÃO, 2 de janeiro de 1873, ed. 1, p. 1

1875		
Obra	Compositor	Executante(s)
Variações de clarineta sobre motivos da ópera <i>Ruy Blas</i>	[?]	
<i>Ave-Maria</i> : coro de sopranos	[Gaetano] Donizetti	
Fantasia para flauta sobre a <i>Traviata</i>	[Jean Baptiste] Sing[e]llé[e]	
<i>Oh Salutaris!</i>	A Fiorito	Coro geral
<i>Hino das artes</i>	Francisco Manuel da Silva	grande coro

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO, 22 de dezembro de 1875, ed. 354, p. 3

1877		
Obra/	Compositor	Executante(s)
<i>Hino das Artes</i>	[Francisco Manoel da Silva e letra de Manoel de Araujo Porto alegre]	Os alunos
Dueto dos <i>Puritanos</i> [<i>I Puritani</i>] com coros	[Vincenzo Bellini]	D. Maria Umbelina Monteiro de Assumpção e D. Candida Genelicia da Conceição
Variações de rabeça / 7º estudo	[?] / [Charles Auguste de] Bériot	Pedro Alberto
Romance de <i>Roberto do Diabo</i>	[Giacomo Meyerbeer]	D. Candida Genelicia da Conceição
Fantasia de flauta sobre motivo da ópera <i>Vésperas Sicilianas</i>	[?]	Alfredo Machado de Azevedo e Silva
Coro da <i>Sonambula</i>	[Vincenzo Bellini]	todos os alunos

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO, 25 de dezembro de 1877, ed. 357, p. 1

1879		
Obra	Compositor	Executante(s)
<i>Sonata Patética</i> para piano [Sonata para piano em dó menor n. 8]	[Luigi van] Beethoven	D. Joaquina [Netto] Coelho
Fantasia para violoncelo sobre motivos da ópera <i>Fausto</i>	[Adrien-François] Servais	Horacio da Silva Campos Fluminense
Fantasia sobre <i>Ballet</i> para violino	[Charles Auguste de] Bériot	Felix Bernardelli
<i>Fuga</i>	expressamente composta pelo professor Fiorito	todas as alunas

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO, 5 de janeiro de 1879, ed. 5, p. 2

Dezembro de 1879		
Obra	Compositor	Executante(s)
Grande sonata para piano	[Johann Nepomuk] Hummel	D. Joaquina Netto Coelho
Fantasia para flauta <i>Carnaval Suíço</i>	[Adolf] Terschak	Alfredo Machado de Azevedo e Silva
Fantasia para violoncelo sobre a ópera <i>Aida</i>	G. Verdi	Horacio da Silva Campos Fluminense
Fantasia para clarineta, sobre a opera <i>Mártires</i>		José Francisco de Lima Coutinho
Fantasia para rabeça, sobre a ópera <i>Baile de Máscaras</i>	[Jean-Delphin ?] Allard	Felix Bernardelli

Aria final, com coros da ópera <i>Beatrice di Tenda</i>	[Vincenzo] Bellini	D. Laurinda Rumbelsperger
---	--------------------	---------------------------

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO, 10 de dezembro de 1879, ed. 343, p. 3

1881		
Obra	Compositor	Executante(s)
Aria da ópera <i>Semirami[de]</i>	[Gioachino Rossini]	D. Laurinda Rumbelsperger
Concerto n.9 para violino	[Charles Auguste de] Bériot	Felix Bernardelli, com acompanhamento de piano pela aluna D. Jorgeana Brito
Grande sonata em fá menor para piano [Op. 2, n.1 ?]	[Luigi van] Beethoven	D. Joaquina Neto Coelho
Grande fantasia de flauta	[?]	Gregorio Innocencio do Couto com acompanhamento de piano pela aluna D. Jorgeana Brito
Ária da ópera <i>Torquato Tasso</i>	[Gaetano Donizetti]	D. Nizia Baldraco

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO, 21 de dezembro de 1881, ed. 354, p. 1

1882		
Obra	Compositor	Executante(s)
Sinfonia concertante para duas rabecas com acompanhamento de piano	C[harles] Dancla	Antonio Carlos Martins Junior, Augusto Lopes de Oliveira e D. Francisca Rosa Machado
Ária da ópera <i>Cenerentola</i>	[Gioachino] Rossini	D. Laurinda Rumbelsperger, com coros
Grande sonata para flauta	[Friedrich] Kuhla[u]	Gregorio Innocencio do Couto
Coro da ópera <i>Sonambula</i>	[Vincenzo] Bellini	pelas alunas
Sonata em si bemol maior, para piano	[Jan Ladislav] Dussek	D. Jorgiana Brito
Ária da ópera <i>Norma</i>	[Vincenzo] Bellini	D. Nisia Baldraco, com coros

Fonte: GAZETA DE NOTICIAS, 18 de dezembro de 1882, ed. 351, p. 1

1883		
Obra		Executante(s)
Ária da ópera <i>Torquato Tasso</i>	[Gaetano Donizetti]	D. Adelina Maria Caparica
<i>Rondo Capriccioso</i> para piano [op. 14]	[Félix] Mendelssohn [Bartholdy]	D. Jorgeanna Brito
Grande ária final, com coros da ópera <i>Sonambula</i>	[Vincenzo] Bellini	D. Nisia Baldraco

Fonte: GAZETA DE NOTÍCIAS, 25 de dezembro de 1883, ed. 359, p. 2

1885	
Obra	Compositor
<i>Hino das Artes</i>	[Francisco Manoel da Silva, letra de Manoel de Araujo Porto Alegre]
Andante concertante para trompa, oboé, harpa e piano	[Archangelo] Fiorito
solo de baixo do <i>Miserere</i> com acompanhamento concertante de corne inglês e harpa	[Saverio] Mercadante
<i>Septuor</i> entre piano, flauta, violino, oboé, trompa, violoncelo e contrabaixo	[Johann Nepomuk] Hummel
Solo de soprano do <i>Miserere</i> com acompanhamento concertante de violoncelo e harpa	[Saverio] Mercadante
Grande concerto de violino em si menor: <i>allegro giusto</i> ; <i>andante assai sostenuto</i> ; <i>rondó final</i>	V. Cernicchiaro

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO, 29 de março de 1885, ed. 88, p. 2

1885		
Obra	Compositor	Executante(s)
Ária de Climene, da ópera <i>Sapho</i>	[Giovanni] Pacini	D. Herminia Christina Barrouin Goulart
Sonata para piano, <i>Mouvement perpétuel</i>	[?]	D. Emilia da Silva Lins
Concerto n.3 para flauta	[Wilhelm] Popp	Antonio de Oliveira Porto Junior
Fantasia para violino	[Charles Auguste de] Bériot	Jeronymo Silva Junior
Coro da ópera <i>Juramento</i> [<i>Il Giuramento</i>]	[Saverio] Mercadante	Alunas da aula de canto

Fonte: GAZETA DE NOTICIAS, 21 de dezembro de 1886, ed. 355, p. 2

1887		
Obra	Compositor	Executante(s)
Ouvertura <i>Poète e[t] Paysan</i>	F[rantz von] Suppé	orquestra
Primeira parte da Sonata em Dó menor	[Wolfgang Amadeus] Mozart	Arnaud Duarte de Gouvea
Aria para soprano da ópera <i>Favorita</i>	[Gaetano] Donizetti	D. Idalina Rocha
Solo de flauta	[Wilhelm] Popp	ex-aluno Antonio de Oliveira Porto Junior
Primeira parte da sonata <i>Pathetique</i>	[Luigi van] Beethoven	D. Herminia Christina Barrouin Goulart
Aria para soprano da ópera <i>Guilherme Tell</i>	[Gioachino] Rossini	D. Emilia Worms
Fantasia <i>suedoise</i> , para rabeça	[Hubert] Léonard	Jeronymo da Silva Junior

Fonte: GAZETA DE NOTICIAS, 23 de dezembro de 1887, ed. 357, p. 1

1889		
Obra	Compositor	Executante(s)
Andante cantabile com variações e prestíssimo final, do Trio em dó menor para piano, violino e violoncelo	[Luigi van] Beethoven	D. Thereza Bastos, D. Elvira Bello e J. Martini
<i>Fausto</i> , ária para tenor	[Charles] Gounod	aluno do primeiro ano da aula de canto M. Soares
<i>Concerto sueco</i> , para flauta [Schwedisches Concert, op. 266]	[Wilhelm] Popp	aluna do primeiro ano de flauta R. Andrade, acompanhada ao piano pela aluna E. Bello
<i>Lo Schiavo</i> , ária para barítono (<i>Sogni d'amore</i>)	[Antonio] C[arlos] Gomes	aluno do primeiro ano da aula de canto, F. D. Machado Junior
<i>Presto</i> em fá suspenido	[Félix] Mendelssohn [Bartholdy]	aluna do último ano da aula de piano, Eulina Dias
<i>Fantaisie-caprice</i> [op. 11]	[Henri] Vieuxtemps	aluna do último ano da aula de violino, T. Bastos
<i>Giovinetta</i> , [nello] sguardo do 3º ato de [II] <i>Guarany</i> , dueto para baixo e soprano	[Antonio] C[arlos] Gomes	alunos do primeiro ano da aula de canto, D. E. Nunes e Angelo Rossi, acompanhamento do sr. Wagner

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO, 29 de dezembro de 1889, ed. 362, p. 2; GAZETA DE NOTICIAS, 30 de dezembro de 1889, ed. 364, p. 2

ANEXO G. Participações de (ex)alunos e (ex)alunas em festividades religiosas (1851-1914)						
Data da Festividade / referência	Irmandade	Festa	Local	Diretor da música / regente	Repertório	Cantores
1850 a 1859						
16 de abril de 1851 <i>Correio Mercantil</i> , 20 de abril de 1851, ed. 95, p. 1		Ofício de trevas	Capela Imperial		<i>Miserere</i> de Francisco Manoel da Silva	Alunos do colégio do monsenhor José Antonio Marinho e do Conservatório de Música
28 de setembro de 1851 <i>Correio Mercantil</i> , 30 de setembro de 1851, ed. 233, p. 1	Venerável Irmandade de Santo Antônio dos Pobres e Nossa Senhora dos Prazeres	Nossa Senhora das Dores	Igreja de Santo Antônio dos Pobres [dos Barbadinhos]	[Francisco da] Luz [Pinto]	Missa de [Fortunato] Mazzioti / <i>Te Deum</i> de P. Jose Mauricio	Discípulos do conservatório
5 de outubro de 1851 <i>Correio Mercantil</i> , 13 de outubro de 1851, ed. 246, p. 1		Arcanjo São Miguel	Matriz do Santíssimo Sacramento	Jose Ignacio de Figueiredo	Missa nova composição de Henrique Alves de Mesquita / <i>Te Deum</i> de Francisco Manoel da Silva	<i>Quoniam</i> (solo de baixo) por [Hygino de] Araujo o <i>Laudamus</i> por Mme. Candiani. Sr Martiniano - variações (de sua composição) no fagote, Mme. Pepe no <i>Te Ergo</i> (do <i>Te Deum</i>)
19 de setembro de 1852 <i>Correio Mercantil</i> , 22 de setembro de 1852, ed. 265, p. 1		Nossa Senhora do Monte do Carmo	Santa Luzia	[Francisco da] Luz [Pinto]	Padre José Mauricio	Discípulos e cantores do conservatório
6 e 7 de fevereiro de 1854 <i>Correio Mercantil</i> , 12 de fevereiro de 1854, ed. 43, p. 1		Exéquias solenes pelo eterno repouso de S. M. a Rainha de Portugal	Capela Imperial	Francisco Manoel da Silva	<i>Sinfonia Fúnebre</i> e <i>Ofício de Defuntos</i> de P. José Mauricio / Missa fúnebre de Alamanno B[i]agi [1847] e sinfonia do oratório <i>As sete palavras de Cristo</i> de J. Haydn	Alunos do conservatório, ensaiados por Dionysio Vega / 80 artistas: 20 alunos do conservatório Solos e partes concertadas por Tati filho; por Bulhões, Vieira, Maciel, João Theodoro e Hygino, alunos do conservatório; Mello

						[aluno de Goyanno] e Julio, alunos do colégio Marinho
4 de março de 1854 <i>Correio Mercantil</i> , 6 de março ed. 65, p. 1		Últimas exéquias da rainha de Portugal	Igreja de S. Francisco de Paula	Francisco Manoel da Silva e [G.] Giannini	Missa de Santucci instrumentada por Giannini, ofício de P. José Mauricio com Solos ampliados e alguns novos de Francisco Manoel [da Silva]	Mais de 100 artistas nacionais e estrangeiros
27 de março de 1854 <i>Correio Mercantil</i> , 28 de março de 1854, ed. 86, p. 1	Irmandade da Santa Casa de Misericórdia	Ofício fúnebre do conselheiro José Clemente Pereira, provedor daquela Irmandade	Igreja da Misericórdia	Francisco Manoel da Silva		Uma menina de 9 anos, aluna do nosso conservatório
<i>Correio Mercantil</i> , 7 de abril de 1854, ed. 96, p. 1	Ordem dos mínimos	Procissão do enterro do Senhor		Francisco Manoel da Silva		Anjo cantor acompanhado de um coro de virgens tiradas das alunas do nosso conservatório
27 de março de 1854 <i>Correio Mercantil</i> , 7 de abril de 1854, ed. 96, p. 1	Santa Casa de Misericórdia	Exéquias do conselheiro José Clemente Pereira		Francisco Manoel da Silva		Foi uma destas alunas [do conservatório] escolhida para cantar um solo
7 de abril de 1854 <i>Correio Mercantil</i> , 7 de abril de 1854, ed. 96, p. 1		Dores de Nossa Senhora	Igreja da Candelária	Francisco Manoel da Silva	Missa nova, invitatório de Francisco Manoel da Silva, <i>Stabat Mater</i> de Rossini	Artistas, diversos amadores, entre os quais nove senhoras
28 de setembro de 1855 <i>Correio Mercantil</i> , 29 de setembro de 1855, ed. 269, p. 1	Os militares	Senhor do Desagravo	Igreja de Santa Cruz dos Militares	Francisco Manoel da Silva		Amelia Fernandina da Silva, Maria Costa e uma discípula do conservatório, Maria das Dores

5 de outubro de 1855 <i>Jornal do Commercio</i> , 5 de outubro de 1855, ed 274, p. 1	Irmandade de Santa Cruz dos Militares		Igreja Santa Cruz dos Militares	Francisco Manoel da Silva	Cantos sacros de Francisco Manoel [da Silva]	Meninas do conservatório e algumas senhoras
12 de outubro de 1855 <i>Jornal do Commercio</i> , 12 de outubro de 1855, ed. 281, p. 2 <i>Jornal do Commercio</i> , 14 de outubro de 1855, ed. 283, p. 1	Nossa Senhora da Piedade		Igreja Santa Cruz dos Militares		Cânticos e hinos sagrados dedicados a S. M. a Imperatriz, de Francisco Manoel	Meninas do conservatório em número de 35 e muitas senhoras de famílias notáveis
19 de outubro de 1855 <i>O Correio da Tarde</i> , 18 de outubro de 1855, ed. 60, p. 4	Nossa Senhora da Piedade	Preces	Igreja Santa Cruz dos Militares		Hinos Sagrados de Francisco Manoel, dedicados à imperatriz	As meninas do conservatório, e muitas outras senhoras
26 de outubro de 1855 <i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 26 de outubro de 1855, p. 1, ed. 21	Nossa Senhora da Piedade		Igreja Santa Cruz dos Militares		Hinos à Virgem, dedicados à S. M. a Imperatriz por Francisco Manoel, <i>Stabat Mater</i> de Rossini, e a <i>Fé Esperança e Caridade</i>	Algumas senhoras conjuntamente com as discípulas do conservatório
9 de novembro de 1855 <i>Correio Mercantil</i> , 9 de novembro de 1855, ed. 309, p. 1	Devoção de Nossa Senhora da Piedade	Preces, sermão e cânticos, com presença do Exm. bispo	Igreja Santa Cruz dos Militares	Francisco Manoel da Silva	Cânticos sacros dedicados a S. M. e algumas outras músicas religiosas	Meninas do conservatório, algumas outras senhoras
31 de dezembro de 1855 <i>Correio Mercantil</i> , 31 de dezembro de 1855, ed. 359, p. 1 e 2		<i>Te Deum</i> com Presença de SS. MM. II.	Capela Imperial		“ <i>Te Deum</i> composto pelos alunos do Imperial Conservatório de Música da classe de contraponto, a cargo de Giannini”	Tati, Sicuro e Capurri
Sábados às 9h <i>O Correio da Tarde</i> , 25 de julho de 1856, ed. 171, ed. 173, p. 3	Devoção de Nossa Senhora da Piedade		Igreja Santa Cruz dos Militares			Meninas do conservatório
23 de agosto de 1856 <i>Correio Mercantil</i> , 23 de agosto de 1856, p. 3, ed. 232	Devoção de Nossa Senhora da Piedade	Missas às 9h	Igreja Santa Cruz dos Militares	Francisco Manoel da Silva		Cânticos das discípulas do conservatório

Sábados às 9h <i>Correio Mercantil</i> , 29 de agosto de 1856, ed. 238, p. 3	Devoção de Nossa Senhora da Piedade	Missas às 9h	Igreja Santa Cruz dos Militares	Francisco Manoel da Silva	Música de composição de Francisco Manoel da Silva	Meninas do conservatório musical
5 de outubro de 1856 <i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 6 de outubro de 1856, ed. 277, p. 1		Senhora do Terço	Igreja do Senhor dos Passos			Tati, Ribas e a distinta discípula do nosso conservatório de música, Maria das Dores
23 de novembro de 1856 <i>Correio Mercantil</i> , 23 de novembro de 1856, ed. 322, p. 1	Classe musical	Festa de Santa Cecília	Igreja do Parto		Missa de Henrique Alves de Mesquita	
28 de dezembro de 1856 <i>Correio Mercantil</i> , 28 de dezembro de 1856, p. 1, ed. 355	Venerável Ordem Terceira da Imaculada Conceição	Sua padroeira		Dionysio Vega	Grande Missa de Canessa	Maria Costa e Maria das Dores, e Ribas, Gentile e Walter
Todos os sábados às 9h <i>Almanak Laemmert</i> , 1857, p. 375	Devoção de Nossa Senhora da Piedade	Missas	Igreja de Santa Cruz dos Militares			Devotas e meninas do conservatório
3 de abril de 1857 <i>Correio Mercantil</i> , 3 de abril de 1857, ed. 91, p. 1		Dores de Nossa Senhora	Igreja da Candelária		Composições sacras de Schubert e Angelo Mariani, <i>Te Deum</i>	Uma senhora e uma discípula do Conservatório / “uma sra. das melhores discípulas do conservatório, a menina que por devoção tem cantado nos septenários deste ano”
23 de maio de 1857 <i>Correio Mercantil</i> , 23 de maio de 1857, ed. 140, p. 1	Devoção de Nossa Senhora da Piedade	Sete sábados de Nossa Senhora da Piedade	Igreja da Santa Cruz dos Militares		Música nova de Francisco Manoel da Silva	Devotas e meninas do conservatório
12 de julho de 1857 <i>Correio Mercantil</i> , 13 de julho de 1857, ed. 190, p. 1	Devoção de Nossa Senhora da Piedade	Festa de Nossa Senhora da Piedade	Igreja da Santa Cruz dos Militares	Francisco Manoel da Silva	Missa de D. Pedro I	Alunas do conservatório
21 de setembro de 1857 <i>Jornal do Commercio</i> , 22 de setembro de 1857, ed. 261, p. 1	Irmandade da Cruz dos Militares	Festa da Exaltação de Santa Cruz	Igreja Santa Cruz dos Militares	Francisco Manoel da Silva	Composição de Costa	Algumas senhoras discípulas do mesmo senhor
5 de junho de 1858 <i>O Correio da Tarde</i> , 5 de junho de 1858, ed. 122, p. 3	Devoção de Nossa Senhora da Piedade	Sete noites de Nossa Senhora da Piedade	Igreja da Santa Cruz dos Militares		Cânticos sagrados	Numerosas senhoras, as meninas do conservatório

17 de julho de 1858 <i>Jornal do Commercio</i> , 17 de julho de 1858, ed. 194, p. 2	Devoção de Nossa Senhora da Piedade	7º sábado da Piedade de Maria	[Igreja da Santa Cruz dos Militares]	Francisco Manoel da Silva		Meninas do conservatório
8 de setembro de 1858 <i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 10 de setembro de 1858, ed. 244, p. 3	Confraria de Nossa Senhora da Lampadosa	Missa conventual no dia 8 do corrente		Francisco Manoel da Silva		Maria Eugenia, Luiza Vieira e Amelia de Figueiredo
21 de setembro de 1858 <i>Jornal do Commercio</i> , 24 de setembro de 1858, ed. 263, p. 2		Festa da Santa Cruz	Igreja da Cruz dos Militares	Francisco Manoel da Silva	Missa de Henrique Alves de Mesquita	
10 de outubro de 1858 <i>Correio Mercantil</i> , 10 de outubro de 1858, ed. 275, p. 2	Irmandade de S. Miguel e Almas	Glorioso padroeiro	Freguesia de S. José	[José Joaquim] Goiano	Primeira Missa de Henrique [Alves de Mesquita]	Maria Eugenia e Maria das Dores
14 de novembro de 1858 <i>Correio Mercantil</i> , 13 de novembro de 1858, ed. 307, p. 2	Irmandade de Nossa Senhora do Amparo	Sua padroeira	Matriz de S José	José Joaquim Goyano (Festa e <i>Te Deum</i>); Francisco Manoel da Silva e Gianini (Gloria)	Missa de Henrique Alves de Mesquita	Carlota Milliet, Emmy La Grua, Maria das Dores e duas discípulas de F. M. da Silva
22 de novembro de 1858 <i>O Correio da Tarde</i> , 25 de novembro de 1858, ed. 265, p. 2		Festa de Santa Cecilia	[Igreja do Parto]	Goyano, Hygino, João Theodoro e Maciel; João Theodoro (regeu sua composição)	Grande <i>ouverture</i> , Missa nova de João Theodoro de Aguiar, <i>Te Deum</i> de Pedro Teixeira	Músicos da Irmandade, da sociedade de música, estrangeiros, convidados por Francisco Manoel da Silva, Dionisio Vega e José Joaquim Goyano. Hygino solou <i>Laudamus</i> ; Maria Costa solou <i>Qui sedes</i> , e Amat solou ao pregador. Sesta – ricas e grandes <i>ouverturas</i> , hinos religiosos pelos discípulos do Conservatório, dueto de canto e flauta por Maria das Dores e [Francisco da] Motta. José Joaquim dos Reis - harmonia religiosa na

						rabeça pelo sistema de arco frouxo. Uma discípula do conservatório cantou um solo ao pregador
19 de dezembro de 1858 <i>Jornal do Commercio</i> , 15 de dezembro de 1858, ed. 344, p. 2	Irmandade de Nossa Senhora da Conceição	Sua padroeira	Igreja a rua de S. Januário, em S. Cristóvão	Bento Fernandes das Mercês		Maria das Dôres e Maria Eugenia
24 de dezembro de 1858 <i>Correio Mercantil</i> , 24 de dezembro de 1858, ed. 348, p. 1			Igreja de S. Pedro	Francisco Manoel da Silva		Música da Missa a órgão, jovens discípulas do conservatório
9 de janeiro de 1859 <i>O Correio da Tarde</i> , 4 de janeiro de 1859, ed. 2, p. 3	Antiga Devoção de Nossa Senhora da Conceição	A virgem imaculada	Rua de S. Januário	Bento Fernandes das Mercês		Solo por Maria das Dores
2 de fevereiro de 1859 <i>Correio Mercantil</i> , 2 de fevereiro de 1859, ed. 33, p. 1		Senhora da Candelária	Igreja da Candelária	José Joaquim Goyano		Trindade, Angla e sua senhora, Amat, Maria das Dores etc.
6 de fevereiro de 1859 <i>Jornal do Commercio</i> , 30 de janeiro de 1859, ed. 30, p. 2	Devoção de Nossa Senhora da Conceição	Festa da mesma santíssima virgem	Capela de S. Francisco da Prainha	Bento Fernandes das Mercês		Solo por Maria das Dores
13 de fevereiro de 1859 <i>Jornal do Commercio</i> , 9 de fevereiro de 1859, ed. 40, p. 2	Devoção de Nossa Senhora dos Navegantes	Festa de Nossa Senhora dos Navegantes	Capela de S. Francisco da Prainha	Bento Fernandes das Mercês		Solo por Maria das Dores
28 de maio de 1859 <i>Correio Mercantil</i> , 28 de maio de 1859, ed. 146, p. 1		Sete sábados, Festas da Piedade	Igreja da Santa Cruz dos Militares	Francisco Manoel da Silva	Missa de Giannini	Ilustres senhoras e as meninas do conservatório
7 de agosto de 1859 <i>Correio Mercantil</i> , 6 de agosto de 1859, ed. 215, p. 2	Irmandade do Santíssimo Sacramento	Festa de <i>Corpus Christi</i>	Freguesia de Santa Rita	Dionysio Vega	Segunda Missa de Gambini	De la Grange, Maria das Dores, Reina. Solo de harpa por Tronconi
20 de agosto de 1859 <i>O Correio da Tarde</i> , ed. 190, 20 de agosto de 1859, p. 2 e 3		1º dia matinas, 2º dia Missa pontifical das Exéquias de S. M. o rei D. Fernando, Missa pontifical	Capela Imperial	Francisco Manoel da Silva (matinas e absolvições) Giannini (Missa)	Matinas e Absolvições do padre José Mauricio Nunes Garcia; Missa de <i>Réquiem</i> de G. Biagi	Mirate, Archangelo Fiorito Amat, Hygino, Trindade, Ribeiro e o aluno do Conservatório de Música Pedro Luiz da Cunha Filho Mais de oitenta professores

28 de agosto de 1859 <i>Correio Mercantil</i> , 29 de agosto de 1859, ed. 237, p. 1	Devoção da Piedade	A Festa de Nossa Senhora da Piedade	Igreja de Santa Cruz dos Militares		Composição de Giannini	“Nunca foi ouvida no Rio de Janeiro a execução de uma Missa com artistas da ordem de La-Grande, Medori e Mirate. D. Maria Costa, D. Maria das Dores, e D. Maria Eugenia cantaram a par destas exímias artistas excederam tudo quanto era possível esperar: tanto é certo que todos se engrandecem junto dos grandes”
25 de setembro de 1859 <i>Correio Mercantil</i> , 25 de setembro de 1859, ed. 262, p. 2	Devoção de S. Miguel e Almas		Freguesia do Engenho Velho	Bento das Mercês		Maria das Dôres
30 de setembro de 1859 <i>Correio Mercantil</i> , 1 de outubro de 1859, ed. 268, p. 1	Irmandade de Santa Cruz dos Militares	Desagravo do Senhor	Igreja da Santa Cruz dos Militares	Francisco Manoel da Silva	Missa do “sr. Henriques”	Solos de Amelia Fernandina da Silva, Sabina Leocadia de Moraes, Maria Eugenia, Maria Costa, Francisca Braga, Firmina Braga, Luiza Rosa [Vieira] e Amelia de Figueiredo. Coro de meninas, na orquestra os professores mais distintos desta capital
9 de outubro de 1859 <i>Correio Mercantil</i> , 9 de outubro de 1859, ed. 276, p. 2	Irmandade de S. Miguel e Almas		Matriz de S. José	Dionisio Vega	Missa de Canessa, <i>Te Deum</i> de Baldi	Maria das Dôres, flauta por Arnaud
16 de outubro de 1859 <i>Correio Mercantil</i> , 15 de outubro de 1859, ed. 282, p. 2	Irmandade de S. Miguel e Almas	Glorioso Arcanjo S. Miguel e Almas	Freguesia do Sacramento da Sé	Dionisio Vega	Missa de Canessa	Maria das Dores e Carlota Milliet
16 de outubro de 1859 <i>Correio Mercantil</i> , 14 de outubro, ed. 281, p. 2	Episcopal Ordem Terceira de Nossa Senhora do Terço	Santíssima Virgem Senhora do Socorro		Dionysio Vega	Missa de Bertini, <i>Te Deum</i> de Baldi	Maria das Dôres e Bolgiani, e Maria Costa “que a isto se presta por muito especial obsequio”

30 de outubro de 1859 <i>Correio Mercantil</i> , 26 de outubro de 1859, p. 2	Irmandade de S. Miguel e Almas	Glorioso arcanjo S. Miguel e Almas	Freguesia de Santa Rita	Dionisio Vega	Missa de Canessa, <i>Te Deum</i> de Baldi	Maria das Dores e G. Arnaud
24 de dezembro de 1859 <i>Correio Mercantil</i> , 24 de dezembro de 1859, ed. 351, p. 2	Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo	Nascimento do Menino Deus, na noite de Natal		Dionisio Vega		Algumas meninas do conservatório
1860 a 1869						
20 de janeiro de 1860 <i>Jornal do Commercio</i> , 18 de janeiro de 1860, ed. 18, p. 1		Festa de S. Sebastião, padroeiro desta cidade	Igreja do Sacramento	Dionysio Vega	Missa de Bertini; <i>Te Deum</i> de João Theodoro de Aguiar	Maria das Dores, Carlota Milliet, Ribas e Bolgiani. <i>Te Deum</i> por Carlota Milliet, Maria das Dores e o Sr. Hygino
23 de janeiro, 1º e 2 de fevereiro de 1860 <i>Jornal do Commercio</i> , 22 de janeiro de 1860, ed. 22, p. 2		Nossa Senhora da Candelária, santíssima padroeira	[Igreja de Nossa Senhora da Candelária]	Dionysio Vega	Música composta expressamente [dia 23], Missa a grande orquestra, <i>Te Deum</i> [dia 2], G. Giannini [dia 23], maestro Bertini, Giannini [dia 2]	oração ao pregador e <i>Te Deum</i> cantados por Maria das Dores, Carlota Milliet, e E. Ribas
22 de abril de 1860 <i>Correio Mercantil</i> , 19 de abril de 1860, ed. 108, p. 2	Irmandade do Santíssimo Sacramento da Antiga Sé	A Festividade do orago		Dionisio Vega	“Missa a grande orquestra do compositor portuense Hippolyto de Medina Ribas” [1ª execução], <i>Te Deum</i> “recentemente composto” por G. Giannini	Solos e peças concertantes por Carlota Milliet, condessa Maffei, Maria das Dores, algumas senhoras particulares e E[duardo Medina] Ribas
12 de maio de 1860 <i>Correio Mercantil</i> , 12 de maio de 1860, ed. 131, p. 3	Irmandade de Nossa Senhora Mãe dos Homens	Festa de Santa Anna e S. Joaquim	Na sua igreja	Dionysio Vega	Segunda Missa do maestro Gambini <i>Te Deum</i> ultimamente composto por João Theodoro de Aguiar, “pelo regresso de SS. MM. Imperiais”	Solo da Missa e oração ao pregador por Maria das Dores, acompanhamento de flauta concertante

20 de maio de 1860 <i>Correio Mercantil</i> , 18 de maio de 1860, ed. 137, p. 2	Irmandade do Santo Cristo dos Milagres	Festa do Senhor Santo Cristo dos Milagres		Dionisio Vega		“Cantando por promessa a Ilma. sra. D. Maria da Costa, prestando-se também a cantar a irmã aia do Senhor a Ilma. Sra. D. Maria das Dores e mais algumas senhoras, todas por obséquio”.
10 de junho de 1860 <i>Correio Mercantil</i> , 8 de junho de 1860, ed. 158, p. 3 [transferida para dia 17]	Irmandade do Santíssimo Sacramento	Solenidade de <i>Corpus Christi</i>	Matriz de S. José	Dionysio Vega	Missa de Ribas, <i>Credo</i> de Ribas [1ª execução]	“Além de alguns cantores do teatro lírico e da Ilma. Sra. D. Maria da Dôres, cantará uma senhora distinta, que por especial obséquio se presta”
16 de junho de 1860 <i>Correio Mercantil</i> , 15 de junho de 1860, ed. 165, p. 1	Devoção da Piedade	Início do septenário	Igreja da Santa Cruz dos Militares		Grande solo e nova ladainha de Francisco Manoel [da Silva], “ <i>Tantum ergo</i> obrigado a flauta composto pela Ilma. D. Francisca Xavier de Almeida Braga”	Grande solo por uma devota / “Essa peça [<i>Tantum ergo</i>] será executada por senhoras e alunas do conservatório de música”
17 de junho de 1860 <i>Correio Mercantil</i> , 16 de junho de 1860, ed. 166, p. 1		Festa do Santíssimo Sacramento	Freguesia de S. José	Dionysio Vega	Música de Ribas / <i>Te Deum</i> de Giannini	Arnaud, alguns cantores da companhia lírica, Maria das Dôres e outras discípulas do conservatório, “além de uma senhora que por obséquio à administração presta-se a acompanhá-las”
17 de junho de 1860 <i>O Correio da Tarde</i> , 16 de junho de 1860, ed. 133, p. 3 <i>O Correio da Tarde</i> , 18 de junho de 1860, ed. 134, p. 2		<i>Te Deum</i> pelo restabelecimento do sr. Visconde de Jequitinhonha		Dionisio Vega	<i>Te Deum</i> de Domingos José Ferreira	Hino religioso - discípulas do conservatório de música e do Colégio Santa Margarida, alguns Solos - cantoras Medori [foi substituída por Maria das Dores], Tosi, Mirate

<p>14 de julho de 1860 <i>O Correio da Tarde</i>, 13 de julho de 1860, ed. 155, p. 3</p>	<p>Devoção da Piedade</p>				<p>“Solo composto por uma discípula do sr. Francisco Manoel da Silva, a qual já tem composto outras obras preciosas”, ladainha de Marcos Portugal</p>	<p>Um talento prematuro também se fará ouvir em um grande solo</p>
<p>26 de agosto de 1860 <i>Diario do Rio de Janeiro</i>, 24 de agosto de 1860, ed. 151, p. 1 <i>Correio Mercantil</i>, 27 de agosto de 1860, ed. 238, p. 1 <i>Diario do Rio de Janeiro</i>, 27 de agosto de 1860, ed. 154, p. 1 <i>Revista Popular Tomo VII</i>, Cronica da Quinzena, 26 de agosto de 1860, p. 316 e 317</p>	<p>Devoção da Piedade</p>	<p>Festa da Piedade, com assistência de SS. MM. II.</p>	<p>Igreja Santa Cruz dos Militares</p>	<p>“Mestre da capela Imperial e do coro da Piedade, o Sr. Francisco Manoel da Silva”.</p>	<p>Oratória <i>A última hora do Calvário</i>, oferecida à devoção da Piedade, por Antonio Carlos Gomes, “discípulo dos srs. Giannini e Francisco Manoel”, Missa de Henrique de Mesquita, Solos do <i>Stabat Mater</i> de Rossini, <i>Ave Maria</i> de Schubert e <i>Credo</i> de Cosia acrescidos por Francisco Manoel da Silva</p>	<p>“Execução das mais difíceis músicas, por senhoras de elevada posição e diletantes distintíssimas. As meninas do conservatório de música têm de executar nessa grande Festa algumas músicas já por elas compostas”. Na Missa: Henriqueta dos Santos Areas [esposa de José Carlos de Almeida Areas] Mathilde Velho da Veiga Machado, [esposa do deputado Antonio José Machado], Maria dos Anjos Souza Leão [esposa do deputado Souza Leão], Senhorinha Ribeiro de Mello, [esposa de Manoel Antonio Gonçalves de Mello], discípulas de Francisco Manoel da Silva Sabina Leocadia de Moraes; Maria das Dores, Firmina Violante de Almeida Braga, Francisca Xavier de Almeida Braga. Na oratória: Amelia Fernandina da Silva [filha de Francisco Manoel], Augusto Weguelin.</p>

						e as discipulas do conservatório Luiza Rosa Vieira, Maria Eugenia, Amelia da Silva Figueiredo, Maria da Gloria e Feliciano Cordovil Reichert na flauta, Tronconi na harpa
30 de setembro de 1860 <i>Jornal do Commercio</i> , 26 de setembro de 1860, ed. 267, p. 2	Glorioso Arcanjo S. Miguel e Almas	Seu orago	Matriz do Sacramento da antiga Sé	Dionysio Vega	Missa de Paganini, <i>Te Deum</i> de Baldi	Solos por Carlota Milliet e Maria das Dores
30 de setembro de 1860 <i>Correio Mercantil</i> , 20 de setembro de 1860, ed. 261, p. 3	Devoção de Nossa Senhora das Neves	Benção da capela	Morro do Neves, em Paula Mattos, tendo concluído a construção de sua capela provisória	Dionysio Vega	<i>Te Deum</i> de Baldi	Solos por Maria das Dôres
7 de outubro de 1860 <i>Correio Mercantil</i> , 5 de outubro de 1860, ed. 276, p. 3		Seu orago	Matriz de S. José	Dionysio Vega	Missa a grande orquestra do maestro Canessa, <i>Te Deum</i> de Baldi	Solos por Maria das Dores e Ribas
21 de outubro de 1860 <i>Correio Mercantil</i> , 21 de outubro de 1860, ed. 292, p. 1	Irmandade do Arcanjo S. Miguel e Almas menino do coro	Santo Antônio	Igreja do Sacramento	Dionysio Vega		Carlota Milliet, “cujo talento artístico já é bem conhecido do nosso público; bem como uma senhora que é uma das flores da coroa de glória do sr. Francisco Manoel da Silva, de quem foi discípula”
11 de novembro de 1860 <i>Correio Mercantil</i> , 11 de novembro de 1860, ed. 313, p. 3	Irmandade de Nossa Senhora do Amparo	Sua padroeira	Matriz de S. José	José Joaquim Goyano	Missa do “bem conhecido professor Mesquita”	Carlota Milliet e Maria das Dores
18 de novembro de 1860 <i>Correio Mercantil</i> , 14 de novembro de 1860, ed. 316, p. 2		Festa de <i>Corpus Christi</i>	Igreja Matriz da freguesia de Sant’Anna	[José Joaquim] Goyano	Missa de Pacini	Carlota Milliet, Julia Milans e Maria das Dores, Hygino e Trindade

18 de novembro de 1860 <i>Jornal do Commercio</i> , 17 de novembro de 1860, ed. 318, p. 2	Confraria de N. S. da Lampadosa	Sua padroeira				“Cantam por obséquio” Maria das Dores e Amelia de Figueiredo
8 de dezembro de 1860 <i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 6 de dezembro de 1860, ed. 252, p. 2	Devoção de Nossa Senhora da Conceição	Crisma. Culto divino da sua padroeira	Ex-ereta na casa n.78 na rua do Senhor dos Passos/ Igreja da confraria de Nossa Senhora da Lampadosa	Francisco Manoel da Silva	Missa cantada e <i>Te Deum</i>	“Cantando por estas ocasiões, por especial obséquio à devoção”, Maria das Dores e Amelia da Silva Figueiredo
13 de dezembro de 1860 <i>Jornal do Commercio</i> , 13 de dezembro de 1860, p. 2, ed. 344		Festa da Virgem Mártir Santa Luzia	[Praia de Santa Luzia]	[José Joaquim] Goyano	Missa de Marcos Portugal	Maria das Dores e Carlota Milliet, e Hygino Jose de Araujo, José Amat e Trindade.
23 de dezembro de 1860 <i>Jornal do Commercio</i> , 21 de dezembro de 1860, ed. 352, p. 2		Festa da antiga devoção de Nossa Senhora da Conceição		João Theodoro de Aguiar	Música de Canessa, <i>Te Deum</i> de Bald[i]	Maria das Dores, Trindade, Marina e Hygino
23 de dezembro de 1860 <i>Jornal do Commercio</i> , 23 de dezembro de 1860, ed. 354, p. 2	Devoção de Nossa Senhora da Conceição		Confraria de Nossa Senhora do Socorro	[Antonio Luiz de] Moura	Missa cantada e <i>Te Deum</i>	Cantando no Glória Maria das Dores, Trindade, Marina e Hygino
30 de dezembro de 1860 <i>Correio Mercantil</i> , 28 de dezembro de 1860, ed. 360, p. 2	Venerável Ordem Terceira da Imaculada Conceição	Santíssima virgem sua padroeira		Francisco Manoel da Silva	Missa de Belini [1ª execução], <i>Credo</i> de Canessa, <i>Te Deum</i> de João Theodoro de Aguiar	Solos da condessa Maffei, Maria das Dores, Maria Costa, Amat e sr. Mary; cantarão também algumas senhoras
21 de abril de 1861 <i>Correio Mercantil</i> , 19 de abril de 1861, ed. B00104, p. 2	Venerável Ordem Terceira do Senhor Bom Jesus do Calvário e Via-Sacra	Seu orago		João Theodoro de Aguiar e José Ignacio de Figueiredo	Missa de Genaro Bertholini, <i>Te Deum</i> de João Theodoro de Aguiar	“Tomando parte no Glória além de algumas senhoras que por especial obséquio a isso se prestam, as sras. D. Maria da Gloria e condessa de Maffei e os srs. Amat e Gianelle”

9 de maio de 1861 <i>Correio Mercantil</i> , 7 de maio de 1861, ed. 124, p. 3	Confraria de Nossa Senhora da Lampadosa	Missa ao Senhor Bom Jesus do Cálix				“por obséquio cantarão as discípulas do conservatório de música”
10 de maio de 1861 <i>O Correio da Tarde</i> , 10 de maio de 1861, ed. 102, p. 2	Igreja da Santa Cruz dos Militares			Francisco Manoel da Silva	Nova Missa com <i>Libera me</i> composta para as exéquias do Marquês de Paraná, depois da Missa por alma da devota da Piedade D. Carolina Amalia de Barros Araujo	Meninas do conservatório
12 de maio de 1861 <i>Correio Mercantil</i> , 9 de maio de 1861, ed. 126, p. 3	Irmandade do Senhor Santo Cristo dos Milagres	Festa do Senhor Santo Cristo dos Milagres		João Theodoro [de Aguiar]	Missa de Canessa	“Cantando por devoção os solos da missa as irmãs zeladoras e aias do Senhor as Exmas. Sras. D Maria da Costa, D. Maria das Dores, D. Firmina Violante de Almeida Braga e sua irmã D. Francisca Xavier de Almeida Braga e mais senhoras”
12 de maio de 1861 <i>Correio Mercantil</i> , 10 de maio de 1861, ed. 127, p. 3	Irmandade de Nossa Senhora Mãe dos Homens	Festa da Senhora Sant’Anna e S. Joaquim		[José Ignacio de] Figueiredo e João Theodoro [Aguiar]	Missa de Antonio Lapierre Badone [1ª execução]	Solos por Maria das Dôres e algumas meninas
2 de junho de 1861 <i>Correio Mercantil</i> , 2 de junho de 1861, ed. 150, p. 2		Festa do Santíssimo Sacramento. Festa e procissão de <i>Corpus Christi</i>	Freguesia de S. José	João Theodoro Aguiar e José Ignacio de Figueiredo	Grande Missa do maestro Canessa, <i>Te Deum</i> , de J. Theodoro de Aguiar	Solos por sra. Brucceoni e Carlota Milliet, <i>Te Deum</i> com grande solo por Maria das Dores
24 de junho de 1861 <i>Jornal do Commercio</i> , 21 de junho de 1861, ed. 170, p. 2	Irmandade de S. João Baptista	Seu orago / Missa cantada com exposição do santíssimo sacramento	Niterói	João Theodoro de Aguiar e José Ignacio de Figueiredo	Música de Canessa	Solos por Maria das Dôres, sr. Mary e Trindade, “concertando os srs. Cavalli e R[e]ichert”

18 de agosto de 1861 <i>Correio Mercantil</i> , 15 de agosto de 1861, ed. B00213, p. 3	Irmandade de S. Lourenço e Nossa Senhora da Piedade	Festa da Santíssima Virgem Senhora da Piedade	Niterói	[José Joaquim] Goiano		Vários Solos por Maria das Dores e mais outra distinta senhora / Vários Solos por Julia de Castro e mais outra distinta senhora
15 de agosto de 1861 <i>Jornal do Commercio</i> , 14 de setembro de 1861, ed. 251, p. 2		Festa de Nossa Senhora do Socorro	S. Cristóvão	[Augusto] Baguet		Maria das Dores
29 de setembro de 1861 <i>Jornal do Commercio</i> , 28 de setembro de 1861, ed. 268, p. 2		Glorioso arcanjo S. Miguel e Almas	Matriz do Sacramento da antiga Sé	João Theodoro de Aguiar	Missa de Canessa	Solos por Carlota Milliet e Maria das Dôres
6 de outubro de 1861 <i>Correio Mercantil</i> , 3 de outubro de 1861, ed. 259, p. 3	Venerável e Episcopal Ordem Terceira de Nossa Senhora do Terço	Sua excelsa padroeira		José Ignacio de Figueiredo	Missa de Bertholini, <i>Te Deum</i> de João Theodoro de Aguiar	Maria das Dores, Carlota Milliet, Maria Costa “e outras senhoras”
13 de outubro de 1861 <i>Correio Mercantil</i> , 13 de outubro de 1861, ed. A00296, p. 1	Irmandade do glorioso Arcanjo S. Miguel e Almas	O seu orago	Matriz de S. José	João Theodoro de Aguiar e José Ignacio de Figueiredo	Missa do maestro Germano Bertholine [Bertholini]	Solos por Maria das Dores, [e] aluna[s] do conservatório, e pelos srs. Hygino, Marchetti / Solos cantados pelas sras. D. Maria das Dores e alunas do conservatório
13 de outubro de 1861 <i>Jornal do Commercio</i> , 11 de outubro de 1861, ed. 281, p. 2	Venerável e Episcopal Ordem Terceira de Nossa Senhora do Terço – O sacristão-mor, José Ignacio de Figueiredo.	Santíssima Virgem Senhora do Socorro	Capela da mesma ordem	João Theodoro [de Aguiar]	Missa de Badone, <i>Te Deum</i> de Francisco Manoel	“Tomam parte por especial obséquio” Maria das Dôres, Maria da Gloria e Amelia de Figueiredo
10 de novembro de 1861 <i>Correio Mercantil</i> , 10 de novembro, ed. B00296, p. 1	Irmandade de N. S. do Amparo	Sua excelsa padroeira	Matriz de S. José	José Joaquim Goyano	Missa nova de Henrique Alves de Mesquita	Solos por Carlota Milliet e Maria das Dôres
17 de novembro de 1861 <i>Correio Mercantil</i> , 16 de novembro de 1861, ed. 302, p. 3	Devoção do glorioso Santo	O mesmo glorioso Santo	Igreja do Santíssimo	João Theodoro de Aguiar e José Ignacio de Figueiredo		Carlota Milliet e Amelia da Silva Figueiredo

	Antônio em Menino do Coro		Sacramento da antiga Sé			
22 de novembro de 1861 <i>Correio Mercantil</i> , 22 de novembro de 1861, ed. 308, p. 1, 2 e 3		Festa da Virgem Mártir Santa Cecília	Igreja do Parto	José Ignacio de Figueiredo e Augusto Baguet [diretores nomeados pela Sociedade Musical de Beneficência]	Missa “que veio da Europa, dedicada ao distinto maestro Francisco Manoel da Silva, pelo professor Henrique Alves de Mesquita”, <i>Te Deum</i> de Pedro Teixeira	Solos por Carlota Milliet e Maria das Dores, alunas do conservatório de música e mais pessoas distintas
22 de dezembro de 1861 <i>Jornal do Commercio</i> , 21 de dezembro de 1861, ed. 351, p. 3		Festa de Nossa Senhora da Lampadosa		João Theodoro [de Aguiar] e [José Ignacio de] Figueiredo	Grande Missa, música de Pedro Teixeira	“Cantam por obséquio” Amelia de Figueiredo e Feliciano Cordovil
29 de dezembro de 1861 <i>Correio Mercantil</i> , 29 de dezembro de 1861, ed. 344, p. 2	Venerável Ordem Terceira da Imaculada Conceição	Santíssima virgem a padroeira		João Theodoro de Aguiar e José Ignacio de Figueiredo	Missa do maestro Gianini	Maria das Dôres, Carlota Milliet, Higino, Marcheti, e algumas alunas do conservatório de música
1º de janeiro de 1862 <i>Correio Mercantil</i> , 29 de dezembro de 1861, ed. 344, p. 2	Da antiga devoção	Festa de nossa Senhora da Conceição	Capela de Nossa Senhora do Socorro em S. Cristóvão	João Teodoro de Aguiar	Missa de Bertini e <i>Te Deum</i> de João Theodoro de Aguiar	Solos por Maria das Dores, Carlota Milliet e sra. Guillemet, Trindade, Eugenio, Marchet, Gentil, e as alunas do conservatório de música e mais pessoas; solo de flauta acompanhado pelo sr. Reichert
29 de maio de 1862 <i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 28 de maio de 1862, ed. 146, p. 2 e 3	Devoção do Senhor Bom Jesus do Cálix	O mesmo Senhor	Igreja de Nossa Senhora da Lampadosa	Francisco Manoel da Silva (por obséquio)	Música de Francisco Manoel da Silva	“Suas alunas do conservatório” Maria das Dôres, Amelia de Figueiredo, Leonor, Maria Eugenia, Maria da Gloria, Felicianna, Henriqueta, Emilia e Januaría
1º de junho de 1862 <i>Correio Mercantil</i> , 30 de maio de 1862, ed. 148, p. 3	Irmandade do Senhor Santo	Festa do Senhor Santo Cristo dos Milagres	Matriz de Santa Rita	Bento Fernandes das Mercês [mestre da imperial capela]	Missa <i>da Aclamação</i>	“Cantam por obséquio os Solos as exmas. Sras. irmãs zeladoras, D. Maria da Costa,

	Cristo dos Milagres					D. Maria das Dores e D. Thereza Pinto”
13 de junho de 1862 <i>Correio Mercantil</i> , 10 de junho de 1862, ed. 159, p. 3	Devoção de Santo Antônio	Festa de Santo Antônio	Freguesia de S. João Baptista de Niterói	João Theodoro de Aguiar		Solos por Maria das Dores, Reichert e Eduardo Ribas, “que se presta obsequiosamente”
24 de junho de 1862 <i>Jornal do Commercio</i> , 20 de junho de 1862, ed. 169, p. 5	Irmandade de São João Batista de Niterói	Seu orago e padroeiro		João Theodoro de Aguiar	Música de Canessa	Solos por Maria das Dores, Marchetti, Reichert e Trindade
10 de agosto de 1862 <i>Jornal do Commercio</i> , 11 de agosto de 1862, ed. 221, p. 2	Devoção da Piedade	Festa da Piedade	Igreja da Santa Cruz dos Militares	Francisco Manoel da Silva	Oratória de Carlos Gomes, Missa de Marcos Portugal	Oratória: Jacinta Gamboa Terreão e Augusto Weguelin, Missa: Angelica Maria Calazans Rodrigues, Jacintha Gamboa Terreão, Francisca Carolina Garcia Redondo, Senhorinha de Mello, Maria Rosa Xavier de Barros Araujo, Abigail Maria Leonor do Carmo, Maria das Dores, Maria Eugenia Pacifica do Amaral Boa-Nova, e José Amat, coros com “muitas outras senhoras”
28 de setembro de 1862 <i>Correio Mercantil</i> , 28 de setembro de 1862, ed. 268, p. 3	Irmandade do Santíssimo Sacramento		Freguesia de Sant’Anna	João Theodoro de Aguiar	Missa de Bertini, <i>Te Deum</i> de João Theodoro	Solos por Maria das Dores, Carlota Milliet, e mais uma distinta senhora, e Briani, Hygino e Trindade
9 de novembro de 1862 <i>Correio Mercantil</i> , 10 de novembro de 1862, ed. 310, p. 1	Diretorias de algumas sociedades portuguesas estabelecidas nesta corte	“Consórcio do sr. D. Luiz I com a sereníssima princesa D. Maria de Saboya”	Igreja do Sacramento	João Theodoro de Aguiar	<i>Ouvertura Le Serment</i> de Auber, Solo composto para esta solenidade por Arthur Napoleão, <i>Te Deum</i> de Giannini	Solo de Arthur Napoleão: Senhorinha de Mello acompanhada no <i>harmonium</i> por Miguel Angelo <i>Te Deum</i> : Mlle A. Vagneri, Carlota Milliet, Julia Milans, Maria das Dores, e Br[i]ani e

						Bolgiani. Tocaram os principais Solos os srs. A. Reichert e Pitanga. As alunas do conservatório faziam parte do coro
12 de abril de 1863 <i>Jornal do Commercio</i> , 11 de abril de 1863, ed. 99, p. 2	Irmandade do Santíssimo Sacramento	Festividade da Santíssima Virgem Nossa Senhora das Dores	Matriz da freguesia de S. João Batista de Niterói	João Theodoro de Aguiar		“A insigne artista a Sra. D. Maria das Dôres”
17 de maio de 1863 <i>Jornal do Commercio</i> , 16 de maio de 1863, ed. 134, p. 2	Irmandade do Senhor Cristo dos Milagres	Festa de seu orago	Matriz de Santa Rita	Jose da Silva Ramos	Missa de Jose da Silva Ramos	“Se prestam a cantar as irmãs zeladoras D. Maria da Costa, D. Maria das Dôres e mais irmãs”
14 de junho de 1863 <i>Jornal do Commercio</i> , 11 de junho de 1863, ed. 160, p. 2 transferida para dia 21 <i>Jornal do Commercio</i> , 20 de junho de 1863, ed. 169, p. 2		Festa de <i>Corpus Christi</i>	Matriz de S. José	João Theodoro [Aguiar] e [José Ignacio de] Figueiredo	Missa de Bertini	Solos por Maria das Dôres e Carlota Milliet, e Antonio Maria Celestino, barítono do teatro lírico, Croner e Bulgiano
28 de junho de 1863 <i>Jornal do Commercio</i> , 27 de junho de 1863, ed. 176, p. 2	Devoção do glorioso Santo Antônio	O mesmo santo	Matriz de S. João Batista de Niterói	João Theodoro de Aguiar e José Ignacio de Figueiredo	Missa de Costa	Solos por Maria das Dôres, Celestino, Croner, Trindade e Bolgiano.
3 de janeiro de 1864 <i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 2 de janeiro de 1864, ed. 2, p. 1	Congregação de Santa Teresa de Jesus	“Esmolarão [...] a favor da pobreza recolhida”	Igrejas da Candelária, Sacramento, Parto, Lapa dos Mercadores e do Desterro, Bom Jesus, Santa Anna, Santo Antonio, Espirito Santo de Mataporcos,			Umbelina Maria de Oliveira Rosario, Belmira Amelia da Silva, Durocher, Maria Carolina da Rocha Mascarenhas, Emilia Adelaide Castrioto Gomes, Anna Emilia de Castro Bueno, Amenside Jansen Muller, Maria Eugenia Pacifica, Anna Carolina Pereira Torry, Emilia Duque

			Hospício, Conceição e Senhor dos Passos			Estrada de Barros, e Narcisa Duque Estrada
3 de janeiro de 1864 <i>Jornal do Commercio</i> , 1 de janeiro de 1864, ed. 1, p. 2	Devoção de Nossa Senhora da Conceição	Festa da mesma Virgem senhora	Rua do Sacramento / Festa na Igreja de Nossa Senhora da Lampadosa	Bento Fernandes das Mercês		“Cantando por obsequio a Ilma. Sra. D. Amelia da Silva Figueiredo, irmã da mesma devoção”
5 de junho de 1864 <i>Jornal do Commercio</i> , 3 de junho de 1864, ed. 154, p. 2	Irmandade do Santíssimo Sacramento	Festa de Nossa Senhora das Dores, ereta na respectiva matriz	Freguesia de S. João Batista	Bento Fernandes das Mercês		Solos por Maria das Dores e outras cantoras
12 de junho de 1864 <i>Jornal do Commercio</i> , 11 de junho de 1864, ed. 162, p. 2		Festa de <i>Corpus Christi</i>	Freguesia de S. José	João Theodoro de Aguiar	Nova Missa <i>do Sacramento</i>	Solos por Carlota Milliet e Maria das Dôres
19 de junho de 1864 <i>Jornal do Commercio</i> , 18 de junho de 1864, ed. 169, p. 2	Devoção de Santo Antônio de Pádua	Seu orago	Largo da Mãe do Bispo, venerado na igreja das religiosas de Nossa Senhora da Ajuda	Bento [Fernandes] das Mercês	Missa de Carriette	Amelia de Figueiredo e Henriqueta Arvellos
26 de junho de 1864 <i>Jornal do Commercio</i> , 26 de junho de 1864, ed. 177, p. 2	Irmandade de Santo Antônio dos Pobres e Nossa Senhora dos Prazeres	Nossa Senhora dos Prazeres		[Antonio Luiz de] Moura	Missa de Rossi	Maria Gomes Braga, “por obsequio”, Amelia e Hygino
10 de julho de 1864 <i>Jornal do Commercio</i> , 8 de julho de 1864, ed. 189, p. 2	Irmandade do Senhor Santo Cristo dos Milagres	Festa do seu orago	Matriz de Santa Rita	Bento Fernandes das Mercês	Missa do sr. Costa	Solos por Maria das Dôres, Maria da Costa, e “mais algumas senhoras que a isso se prestam”
1º de janeiro de 1865 <i>Correio Mercantil</i> , 31 de dezembro de 1864, ed. 361, p. 3	Venerável Ordem Terceira da Imaculada Conceição	Milagrosa Virgem Padroeira	Capela à rua do Sabão	José Ignacio de Figueiredo	Missa de Bertini	Solos por Maria das Dores, Amelia de Figueiredo, Elvira e Maria da Gloria

26 de fevereiro de 1865 <i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 25 de fevereiro de 1865, ed. 49, p. 2	Venerável Congregação de Santa Tereza de Jesus	“Continuarão a esmolar [...] nas igrejas já anunciadas”				“Apresentando-se pela primeira vez no exercício de tão pio dever a sra. congregada D. Elvira Rosa Ferreira, na matriz do Santíssimo Sacramento”
23 de abril de 1865 <i>Correio Mercantil</i> , 22 de abril 1865, ed. 110, p. 3 <i>Jornal do Commercio</i> , 23 de abril de 1865, ed. 112, p. 1	Irmandade do Santíssimo Sacramento	Festa de Nossa Senhora das Dores	Na respectiva matriz da freguesia de S. João Batista, Niterói	João Theodoro de Aguiar		Solos por Maria das Dores, Francisca Braga, Maria da Gloria, e Maria Porcina, e por Bolgiano, Trindade e Roca
7 de maio de 1865 <i>Correio Mercantil</i> , 6 de maio de 1865, ed. 124, p. 2	Venerável Ordem Terceira dos Mínimos do patriarca S. Francisco de Paula, “tendo concluído as grandes obras de talha e escultura que mandara fazer no templo”	Festa solene de S. Francisco de Paula Reabertura	Igreja de S. Francisco de Paula	José Joaquim Goyano	<i>Ouvertura</i> de Moratori, Missa <i>Pedro V</i> de Henrique Alves de Mesquita, <i>Te Deum</i> de João Pereira da Silva / terceto para harmônica, harpa e canto com acompanhamento de orquestra composta por Francisco Manoel da Silva	Orquestra composta de mais de 130 vozes e instrumentistas Solos [da obra de Mesquita] cantados por “Exmas. senhoras e distintos cavalheiros”
31 de dezembro de 1865 <i>Jornal do Commercio</i> , 29 de dezembro de 1865, ed. 360, p. 2 <i>Correio Mercantil</i> , 29 de dezembro de 1865, ed. 354, p. 3	Venerável Ordem Terceira da Imaculada Conceição	Festa da Santa Virgem Senhora da Conceição, padroeira da venerável ordem		José Ignacio de Figueiredo	Missa nova de Manoel [Joaquim] Maria da Costa Ferreira	Maria das Dores, Elvira Rosa Ferreira e Hygino José de Araujo
14 de janeiro de 1866 <i>Jornal do Commercio</i> , 14 de janeiro de 1866, ed. 14, p. 1	Devoção do Menino Deus	Festa de seu divino orago	S. Domingos	Antonio Luiz de Moura	“executará uma das melhores Missas”	Solos por Elvira e outros artistas
21 de janeiro de 1866 <i>Correio Mercantil</i> , 20 de janeiro de 1866, ed. 20, p. 3	Venerável Ordem Terceira de S. Domingos de Gusmão	Festa da sagrada imagem do Senhor Bom Jesus do Bonfim	Na igreja desta ordem	José Ignacio de Figueiredo	Missa de Mazziot[i];	Amelia de Figueiredo, “por obsequio”

22 de abril de 1866 <i>Correio Mercantil</i> , 22 de abril de 1866, ed. 110, p. 2	Glorioso Patriarca S. José	Festividade de seu orago		[José Ignacio de] Figueiredo	Missa de Canessa, <i>Te Deum</i> de Giannini	Solos por Agnesé Murri e Maria das Dores, e Volgano [Bolgiano?], Araujo e Trindade
6 de maio de 1866 <i>Correio Mercantil</i> , 6 de maio de 1866, ed. 124, p. 2	Irmandade de Nossa Senhora Mãe dos Homens	Festa da mesma santíssima virgem			Missa de Bertini, <i>Te Deum</i> de Francisco dos Santos Pinto	Solos por Agnez Murry, Maria das Dores e [Elvira] Ferreira, e Bolgiano, Hygino e Trindade
3 de junho de 1866 <i>Correio Mercantil</i> , 2 de junho de 1866, ed. 151, p. 3	Irmandade do Santíssimo Sacramento	Festa de <i>Corpus Christi</i>	Freguesia de S. José	Antonio Luiz de Moura	Grande Missa <i>do Sacramento, Te Deum</i> de João Theodoro de Aguiar.	Solos por Maria das Dores e Murry, e os srs Hygino, Trindade e Bolgiano
24 de junho de 1866 <i>Correio Mercantil</i> , 24 de junho de 1866, ed. 173, p. 3	Irmandade de S. João Batista	Festa de S. João Batista	Niterói	João Theodoro de Aguiar	Brilhante <i>ouverture</i> , Grande Missa denominada <i>Sacramento, Te Deum</i> de Baldi	Solos por Maria das Dores e Bolgiano, Hygino e Trindade
23 de setembro de 1866 <i>Correio Mercantil</i> , 22 de setembro de 1866, ed. 262, p. 3	Episcopal Confraria de Nossa Senhora do Socorro	Festa de nossa padroeira, a milagrosa virgem do Socorro	S. Cristóvão	João Theodoro de Aguiar	Missa <i>de São Bento</i> de Pedro Teixeira. Novo <i>Te Deum</i> de João Theodoro de Aguiar, “e por ele oferecido e dedicado à Nossa Senhora do Socorro”	“cantando os Solos as alunas do conservatório e outras senhoras, que a isso graciosamente se prestam por devoção”
28 de outubro de 1866 <i>Correio Mercantil</i> , 25 de outubro, ed. 295, p. 3	Irmandade dos Mártires S. Crispim e S. Crispiniano	Festividade dos santos padroeiros	Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária	Antonio Luiz de Moura	Missa de Manoel Joaquim Maria, e novo <i>Te Deum</i> de João Theodoro de Aguiar	Solos cantados “pela exímia artista” Maria das Dores e por Hygino, Trindade e Bolgiano
3 de fevereiro de 1867 <i>Correio Mercantil</i> , 2 de fevereiro de 1867, ed. A00033, p. 3	Venerável Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e S. Benedito	Tomarem posse os respectivos cargos, e assistirem ao <i>Te Deum</i>				Maria das Dores “por devoção a S. Benedito”
28 de julho de 1867	Venerável Ordem Terceira de Nossa	Nossa mãe santíssima		Raphael [Coelho Machado]	“Missa da escola italiana a seis vozes	Solos “por artistas coadjuvados por distintas

<i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 16 de julho, ed. 180, p. 3	Senhora do Monte Carmo	Senhora do Monte do Carmo			reais e grande coro”, “Novenas de composição original do maestro Raphael”	senhoras e amadores que se prestam por devoção à santíssima Virgem”, Maria das Dores “presta-se a cantar nesta novena por devoção à nossa mãe santíssima”
15 de agosto de 1867 <i>Correio Mercantil</i> , 24 de junho de 1867, ed. 203, p. 4	Irmandade de Nossa Senhora da Gloria	Festejar a mesma senhora	Cidade de Valença	João Norberto Brasil		Solos “cantados pela simpática e insigne cantora brasileira D. Maria das Dores”
8 de setembro de 1867 <i>Jornal do Commercio</i> , 6 de setembro de 1867, ed. 248, p. 6		Festa de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores	Na sua capela	Raphael [Coelho Machado]	Missa e <i>Te Deum</i> a grande orquestra de maestro Montano	Solos por Maria das Dores, Senhorinha Mello e outras senhoras
15 de outubro de 1867 <i>Jornal do Commercio</i> , 12 de outubro de 1867, ed. 284, p. 2	Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo	Gloriosa Santa Teresa de Jesus		Raphael [Coelho Machado]	Missa de Hippolyto Ribas [1ª execução]	Solos por Maria da Dores, Senhorinha Mello, “e algumas senhoras, por devoção”
3 de novembro de 1867 <i>Correio Mercantil</i> , 3 de novembro de 1867, ed. 303, p. 2	Venerável Episcopal Ordem 3ª de Nossa Senhora do Terço	Festividade compromissal da Santíssima Virgem Nossa Senhora do Socorro		Raphael Coelho Machado		“Cantando os Solos a insigne artista D. Maria das Dores e outros professores”
15 de dezembro de 1867 <i>Correio Mercantil</i> , 14 de dezembro de 1867, ed. 347, p. 2	Devoção da Virgem Santíssima da Conceição	Festa de Nossa Senhora da Conceição	Matriz de Sant’Anna	Antonio Luiz de Moura	Missa do maestro Pinto	Solos por Leonor Tolentina de Castro Fazenda, “que por devoção a isto se presta”
19 de dezembro 1867 <i>Correio Mercantil</i> , 18 de dezembro 1867, ed. 351, p. 3 <i>Correio Mercantil</i> , 19 de dezembro de 1867, ed. B00347, p. 2	“gratos à memória de seu mestre, diretor e instituidor do mesmo Conservatório”	2º aniversário de morte de Francisco Manoel da Silva	Matriz de Santo Antonio dos Pobres		<i>Sequentia</i> a quatro vozes com acompanhamento de <i>harmonium</i> , “composta e dedicada à memória do ilustre finado, pelo seu discípulo, também	Leonor Tolentina de Castro Fazenda, Amelia de Figueiredo Coutinho, Joanna Maria de Oliveira, Maria Isabel Teixeira, Elvira Rosa Ferreira, Maria Porcina de Freitas, Henrique da Silva e Oliveira, Eloy José da

					aluno do conservatório, Henrique Gomes Braga”	Cunha, Antonio Bruno de Oliveira, Rufino José da Cunha, Henrique Gomes Braga, e Eugenio Adolpho Luiz da Cunha, alunos e ex-alunos do Conservatório de Música
11 de março de 1868 <i>Jornal do Commercio</i> , 10 de março de 1868, ed. 70, p. 2		Missa de 30º dia de falecimento de Maria da Piedade de Oliveira	Capela de Nossa Senhora da Piedade, Freguesia do Santíssimo Sacramento			Maria Isabel Teixeira manda celebrar
2 de abril de 1868 <i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 3 de abril de 1868, ed. 92, p. 1		Festa do seu orago	Igreja de S. Francisco de Paula		Missa de Mesquita	Henriqueta Areas “cantou admiravelmente, em vários trechos, mostrando-se eminente no solo do <i>Laudamus</i> , pela expressão e delicadeza que caracterizam sua voz, e sobretudo produziu grande emoção no <i>Solus salutare ostia</i> , composição do maestro Francisco Manoel da Silva, de saudosa memória”. Ribas - solo do <i>Qui cedet et quonium</i> , Barbosa - <i>Ave Maria</i>
3 de maio de 1868 <i>Correio Mercantil</i> , 2 de maio de 1868, ed. 121, p. 4	Irmandade de Nossa Senhora Mãe dos Homens	Festa de Nossa Senhora Mãe dos Homens		Raphael Coelho Machado	Missa de Norberto Pinto	Solos por Maria das Dores, Senhorinha Mello, Signora Azema

13 de junho de 1868 <i>Jornal do Commercio</i> , 12 de junho de 1868, ed. 163, p. 2	Nova Devoção do glorioso Santo Antônio	O glorioso santo	Igreja matriz de S. João Batista	José Maria Martins Leoni	Missa de Francisco Antonio Norberto dos Santos Pinto	Solos pelas “Exmas. Sras. D. Henriqueta de Miranda Rego, D. Anna de Mello, D. Maria de Mello, D. Amalia Maria da Silva, D. Maria Francisca de Souza e D. Maria de Souza, que se prestam por devoção, e mais pelas Exmas. Sras. Mme. Carnaud, Mme. Guerrin, D. Maria Isabel, D. Candida Francisca de Andrade, e pelos professores Giobbe Manaresi e João Carlos Itatiold”
14 de junho de 1868 <i>Jornal do Commercio</i> , 11 de junho de 1868, ed. 162, p. 1 (segunda folha)	Venerável Irmandade do Santíssimo Sacramento, Santo Antônio dos Pobres e Nossa Senhora dos Prazeres	Santíssimo sacramento / Festa inaugural da nova Irmandade		[Henrique Alves de Mesquita]	Missa <i>de Pedro V</i> de Henrique Alves de Mesquita	Solos por Carlota Milliet e Maria Isabel, Eduardo Ribas, Hygino e Trindade
14 de junho de 1868 <i>Jornal do Commercio</i> , 12 de junho de 1868, ed. 163, p. 2	Irmandade do Santíssimo Sacramento	Festa de <i>Corpus Christi</i>	Matriz de S. José		Missa a grande orquestra do maestro Giordani, com Solos novos	Maria das Dores, Senhorinha Mello e Azema e o barítono Lima
21 de junho de 1868 <i>Correio Mercantil</i> , 17 de junho de 1868, ed. 167, p. 3 [transferência da Festa para dia 28].	Irmandade do Santíssimo Sacramento	Festa de <i>Corpus Christi</i>		Raphael [Coelho Machado]	Missa de Stternol	Maria das Dores, Azema e outras
21 de junho de 1868 <i>Jornal do Commercio</i> , 19 de junho de 1868, ed. 170, p. 6	Venerável Irmandade do Santíssimo			[Henrique Alves de Mesquita]	Missa de Henrique Alves de Mesquita	Solos por Carlota Milliet e Maria Isabel, Eduardo Ribas e outros

	Sacramento, Santo Antônio dos Pobres e Nossa Senhora dos Prazeres					
28 de junho de 1868 <i>Correio Mercantil</i> , 27 de junho de 1868, ed. 177, p. 3	Irmadade Santíssimo Sacramento	Festa de <i>Corpus Christi</i>	Matriz de Nossa Senhora da Glória	Raphael [Coelho Machado]	Missa de Stternol	Solos por Maria das Dores, Azema e outras
12 de julho de 1868 <i>Jornal do Commercio</i> , 10 de julho de 1868, ed. 191, p. 2	Devoção do Senhor Bom Jesus dos Perdões		Castelo	José Maria Martins Leoni	Grande Missa de [Francisco Antonio Norberto dos Santos] Pinto	Maria Isabel, Candida Francisca de Andrade, Mmes Carnaud e Guerin, os srs. d'Gioble Manoresi e João Carlos Stanfield, “assim como algumas outras senhoras que por sua extremosa devoção se prestam”
12 de julho de 1868 <i>Jornal do Commercio</i> , 10 de julho de 1868, ed. 191, p. 2		Festa do glorioso Divino Espírito Santo	Capela de S. Roque, em Paquetá	José Ignacio de Figueiredo		Solos por Dolores [Maria das Dores?] e Amelia Figueiredo, e Trindade e Marcheti, “solo de rabeça” por Gravenstein
26 de julho de 1868 <i>Jornal do Commercio</i> , 22 de julho de 1868, ed. 204, p. 2	Irmadade do Santíssimo Sacramento	Festa do Santíssimo Sacramento	Freguesia de S. Cristóvão	“maestro compositor e diretor de música da imperial câmara de S. M. o Imperador, da capela imperial e do conservatório de música desta corte o sr. Archangelo Fiorito, que a isto graciosamente se presta”	<i>Stabat Mater</i> de Rossini, “compilada por Saverio Mercadante”, Grande Missa de José Lillo, composições [em latim] de Archangelo Fiorito	“Os primeiros cantores e professores de música da imperial capela”, Ersilia Palha, Leonor Fazenda, Joanna de Oliveira, Amelia Figueiredo e Bemvinda Costa. <i>Laudamus Te</i> por Marchetti, dueto <i>Domine Deus</i> por Joanna de Oliveira e sr. Marina, o terceto <i>Qui tollis</i> por Fortunato Gomes de Andrade, Heleodoro Maria da Trindade e Francisco José Ribeiro, solo

						<i>Quoniam</i> por Hygino José de Araujo, Quartetino <i>O salutaris hostia</i> por Amelia Figueiredo, Leonor Fazenda, Marchetti e Hygino, <i>Ave Maria</i> por Ersilia Palha, <i>Veni Creator Spiritus</i> , “coro a grande orquestra, com harmônico de cristal obrigado e harpa”, pelo organista da capela imperial Guigon, e pelo “exímio professor maestro de S. A. Imperial o sr. João Tronconi”
26 de julho de 1868 <i>Correio Mercantil</i> , 15 de julho de 1868, ed. 194, p. 4	Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo	Mãe santíssima Senhora do Monte do Carmo		Raphael [Coelho Machado]	Composição original de Raphael para a novena, Nova Missa Romana de Sonttino Battaglia [1ª execução]	“Primeiros artistas, e algumas senhoras particulares por devoção”, Maria das Dores na novena “por devoção à nossa mãe Santíssima”
17 de setembro de 1868 <i>Correio Mercantil</i> , 16 de setembro de 1868, ed. 255, p. 3 <i>Jornal do Commercio</i> , 16 de setembro de 1868, ed. 258, p. 2	Venerável Ordem Terceira da Penitência	Festa do seu santo patriarca		Raphael [Coelho Machado]	Missa de Sentimia Battaglia, <i>Te Deum</i> de Montano	Solos por Azema Gari, Maria das Dores, Elvira [Rosa Ferreira], Senhorinha Mello, “o barítono Lima e o tenor [Pedro] Cunha”
4 de outubro de 1868 <i>Jornal do Commercio</i> , 2 de outubro de 1868, ed. 274, p. 1	Venerável Irmandade de Nossa Senhora do Rosario e S. Benedito	Festa de Nossa Senhora do Rosario		Henrique Alves de Mesquita	Missa <i>Pedro V</i> , <i>Te Deum</i> de Baldi	Carlota Milliet e Maria Isabel, Hygino José de Araujo “e outros”
<i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 5 de outubro de 1868, ed. 273, p. 3	Devoção de Nossa Senhora da Piedade	Festa da Piedade		[Henrique Alves de] Mesquita	Missa <i>de Pedro V</i>	Sr. Ribas; <i>Laudamus</i> : “senhora do sr. João Paulino”; “nos dois pequenos Solos fez-se ouvir uma jovem saída há pouco do

						conservatório, que nos dá a esperança de termos brevemente uma boa cantora na sra. D. Maria Isabel”; <i>Veni Creator</i> : “insigne artista” Carlota Milliet
11 de outubro de 1868 <i>Correio Mercantil</i> , 9 de outubro de 1868, ed. 278, p. 4	Venerável Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e S. Benedito	Festa do glorioso S. Benedito		Henrique Alves de Mesquita	[Missa do] Amparo e <i>Te-Deum</i> de Henrique Alves de Mesquita	Solos por Maria Isabel, E. Ribas e Hygino Jose de Araujo
11 de outubro de 1868 <i>Correio Mercantil</i> , 11 de outubro de 1868, ed. 280, p. 3		Festa solene do Arcanjo S. Miguel	Freguesia da Candelária	Raphael [Coelho Machado]		Solos por Maria das Dores, Maria da Gloria, Luiza Curvello e Amelia, e “barítono Lima Lisboa”.
15 de outubro de 1868 <i>Correio Mercantil</i> , 14 de outubro de 1868, ed. 283, p. 4	Venerável Ordem Terceira de Nossa senhora do Monte do Carmo	Dia festivo da gloriosa Santa Teresa de Jesus, nossa matriarca		Raphael [Coelho Machado]	Missa de Hyppolito Ribas	Solos por Maria das Dores, Senhorinha Mello, Amelia [de Figueiredo], Elvira [Rosa Ferreira], Luiza Curvello, Azema Geri, e o “barítono Lima Lisboa”
15 de novembro de 1868 <i>Jornal do Commercio</i> , 12 de novembro de 1868, ed. 315, p. 1	Irmandade de Nossa Senhora do Amparo	Festa de nossa padroeira, a Santa Virgem do Amparo	Matriz de S. José	João Theodoro de Aguiar	Missa de Mercadante e <i>Te Deum</i> de Francisco Manoel [da Silva]	Solos “por devoção” de Leonor Fazenda, Augusta Castellões e Amelia Figueiredo
2 de maio de 1869 <i>Jornal do Commercio</i> , 30 de abril de 1869, ed. 119, p. 2	Irmandade Nossa Senhora Mãe dos Homens	Sua padroeira		Raphael [Coelho Machado]	Música de Battaglia, <i>Te Deum</i> de Montano	Solos por Maria das Dores, Amelia [de Figueiredo] e Luiza Umbert, e por [Pedro] Cunha e Lima
9 de maio de 1869 <i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 9 de maio de 1869, p. 3, ed. 127	Caixa Municipal de Beneficência. Comissão municipal de beneficência	Reunião de caridade, exercício religioso nesta igreja em favor	Igreja de S. José, Freguesia de S. José			“Cantarão alguns cânticos devotos as Exmas. Sras. irmãs da venerável congregação de Santa Teresa de Jesus, D. Elvira Rosa Ferreira, D. Maria Francisca

		dos pobres da freguesia				de Souza, D. Maria Joaquina de Souza, D. Anna Augusta dos Santos Mello e D Jesuina Thomazia de Siqueira”
15 de agosto de 1869 <i>Jornal do Commercio</i> , 7 de agosto de 1869, ed. 218, p. 1	Irmandade de Nossa Senhora da Gloria	A padroeira desta cidade	Cidade de Valença	João Norberto Brazil		“Salve da Missa” e <i>Te Deum</i> por Maria Isabel Teixeira e José Cirvini
29 de agosto de 1869 <i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 28 de agosto de 1869, ed. 235, p. 4	Irmandade do Santíssimo Sacramento	Festa do se Orago	Freguesia de Sant’Anna	João Theodoro Aguiar	Missa <i>do Sacramento</i> e <i>Te Deum</i> “grande” [João Theodoro Aguiar]	Solos por Carlota Milliet, e Higino, Trindade e “algumas exmas. irmãs que se prestam por devoção”
1870 a 1879						
4 de setembro de 1870 <i>Jornal do Commercio</i> , 20 de agosto de 1870, ed. 239, p. 6	Irmandade de Nossa Senhora das Neves	Festa de Nossa Mãe Santissima	Capela em Paula Matos	J. M. M. L[e]oni	Grande <i>Missa Lisboense</i>	Solos pelas “Exmas. Sras. D. Carlota Milliet, D. Candida Francisca de Andrade e D. Palmyra Rodrigues (esta por devoção), e o distinto professor Cerroni, assim como diversas senhoras se prestaram a cantar os cheios do glória”
4 de setembro de 1870 <i>Jornal do Commercio</i> , 28 de agosto de 1870, ed. 237, p. 5	Devoção de Santa Rosa de Viterbo	Festa da mesma virgem santa	Santa Rosa de Niterói., ereta na fazenda de mesmo nome	Cintra	Missa de Maciot	Solos “pela distinta professora a Exma. Sra. D. Maria Isabel”
26 de setembro de 1870 <i>Jornal do Commercio</i> , 27 de setembro de 1870, ed. 266, p. 2	[Devoção da Piedade]	Festa de Nossa Senhora da Piedade; com presença de SS. MM. Imperiais	Igreja da [Santa] Cruz dos Militares	Raphael [Coelho Machado]	Missa de Montano, Credo, de [Raphael Coelho Machado]	“Distinguindo-se entre todos nos Solos que cantaram a Sra. D. Maria da Dores, já bem conhecida pela sua excelente voz, e a professora a sra. D. Francisca de Oliveira, que cantou magistralmente o solo <i>Qui tolis</i> ”

7 de maio de 1871 <i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 6 de maio de 1871, ed. 124, p. 3	Irmandade de Nossa Senhora Mãe dos Homens	Festa de nossa padroeira		Raphael Coelho Machado	Grande Missa do compositor brasileiro Costa Ferreira	Solos por Maria das Dores “Oliveira” [Castanheira], Amelia e Pierrotti e Bolgiani, Felipe e Cerroni.
11 de junho de 1871 <i>Jornal do Commercio</i> , 11 de junho de 1871, ed. 160, p. 5	Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária	O seu orago	[Igreja da] Candelária	Raphael [Coelho Machado]	“Majestosa composição de Sentimio Battaglia”	“Depois do lamentável desacato, há poucos dias perpetrado no mesmo templo por um infeliz transviado pelas perversas doutrinas do comunismo”, Solos por Maria das Dores, Oliveira Braga, Amelia, Pierrotti “e outras”, Bolgiani e Cerroni.
15 de agosto de 1871 <i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 14 de agosto de 1871, ed. 224, p. 4	Imperial Irmandade de Nossa Senhora da Gloria do Outeiro	Festividade da Santíssima Virgem da Glória, “com assistência de S. A. I. a Regente e S A o sr. Conde d’Eu”		Henrique Alves de Mesquita		Solos por Carlota Milliet, Emilia Figueiredo, Amelia Figueiredo e “mais três devotas”, e Stanfield, Trindade, e Costa Lima
8 de outubro de 1871 <i>Jornal do Commercio</i> , 6 de outubro de 1871, ed. 276, p. 2	Irmandade de S. Miguel e Almas	Festividade do glorioso arcanjo S. Miguel	Freguesia do Santíssimo Sacramento da Antiga Sé	Henrique Alves de Mesquita	Missa <i>do Amparo</i>	Solos por “uma exma. senhora e os hábeis professores Pedro Cunha e Trindade”
8 de dezembro de 1871 <i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 6 de dezembro de 1871, ed. 335, p. 3	Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte	Santíssima Virgem Senhora da Conceição		Hippolyto Jeronymo Martinez [direção], Julio Nunes [regência]	Música de Bertini	Solos por sra. Pasi e Maria Isabel, os srs. Ordinas, [Pedro] Cunha, “e por devoção a Exma. Sra. D. Augusta Castellões”
16 de junho de 1872 <i>Jornal do Commercio</i> , 5 de junho de 1872, ed. 156, p. 4	Irmandade do Senhor Santo Cristo dos Milagres	Festa do seu orago	Matriz de Santa Rita	José de Souza Lobo	“Missa rezada, acompanhada a órgão pelo prestimoso irmão	Solos pelas “Exmas. irmãs zeladoras D. Maria das Dores, Amelia Tavares, Francisca Braga e outras

					de capela José de Souza Lobo” / Ladainha	irmãs, que obsequiosamente a isso se prestam”, “ladainha cantada pelas mesmas Exmas. irmãs”
18 a 26 de julho de 1872 as novenas, 28 a Festa <i>Jornal do Commercio</i> , 20 de julho de 1872, ed. 201, p. 4	Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monto do Carmo	Festa de Nossa Mãe Santíssima Senhora Monte do Carmo		Raphael [Coelho Machado]	Música [da novena] composta por Raphael [Coelho Machado]	“A Exma. Sra. D. Maria das Dores presta-se a cantar nestas solenidades por devoção a Nossa Mãe Santíssima”
15 de dezembro de 1872 <i>Jornal do Commercio</i> , 15 de dezembro de 1872, ed. 347, p. 4	Irmandade de S. João Batista e Nossa Senhora do Alívio	Festa de seus oragos	S. Cristovão	Hippolyto Jeronymo Matinez	Missa <i>do Senhor do Bom Fim</i> de Manoel Maria, <i>Te Deum</i> de Baldi	Solos por Elvira Ferreira e Maria Isabel, e os srs. Bailarini e Trindade e “mais exmas. sras. que também se prestam a cantar por devoção” acompanhadas pela grande orquestra
<i>Jornal do Commercio</i> , 28 de maio de 1873, ed. 147, p. 4		Festa do santo mês Mariano	Capela de N. S. da Conceição, Niterói	Leoni	Missa de M. J. Osternold	Solos por Elvira Ferreira, Jovina Dantas e Elvira Albertina, “que por devoção à virgem Mãe de Deus a isso se prestam”
9 e 10 de julho de 1873 <i>Jornal do Commercio</i> , 9 de julho de 1873, ed. 189, p. 2 <i>Jornal do Commercio</i> , 11 de julho de 1873, ed. 191, p. 4 Recibo [Cópia de documento de Arquivo Público Nacional, Acervo Cleofe Person de Matos] ACPM 15-03-01-316		Exéquias de D. Amelia, imperatriz viúva, duquesa de Bragança	Capela Imperial	Archangelo Fiorito, mestre de capela	1º dia Ofício de padre José Mauricio 2º dia Missa fúnebre de padre José Mauricio / Sinfonia, <i>Kyrie, Domine Jesu e Lux Eterna</i> , grande coro à Palestrina, composições para a Missa de Anchangelo Fiorito	Grande orquestra Recibo: A. Fiorito 200\$000, Elvira [Rosa Ferreira] 50\$000, Maria Isabel [Teixeira] 50\$000, Joanninha [Maria de Oliveira] 25\$000, Amelia [de Figueiredo] 2ª solista, 30\$000, Luisa Augusta 25\$000, Maria Rosa 25\$000, Francisca e Idalina [Telles], 25\$000, Gliceria [Bibiana de Gouvea] 25\$000, [Pedro Luiz da] Cunha 25\$000, [Antonio] Dias

						Lopes solista 30\$000, Dupont solista 30\$000, Costa Lima, João Theodoro [Aguiar], Bento das Mercês, Tavares, Maciel, Cintra, Cremona, Marina, Mattos, Saelinger, 25\$000
15 de agosto de 1873 <i>Jornal do Commercio</i> , 13 de agosto de 1873, ed. 224, p. 4	Imperial Irmandade de Nossa Senhora da Glória do Outeiro	Festividade da Santíssima Virgem da Glória, com assistência de suas Majestades Imperiais		[Henrique Alves de] Mesquita	Missa de Rossi, <i>Te Deum</i> de [Henrique Alves de] Mesquita	Solos por Elvira Ferreira, Joanna de Oliveira, [Elidia] Galhano, Emilia [ou Amelia?] Figueiredo, e Pedro da Cunha e Heleodoro Trindade
17 de agosto de 1873 <i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 15 de agosto de 1873, ed. 224, p. 3	Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte	Santíssima Virgem Senhora da Boa Morte		Hypolito Jeronymo Martinez	Missa de Hypolito de Medina Ribas e <i>Credo</i> de Canessa, <i>Te Deum</i> de Baldi	Solos da Missa: sras. Pozolle, Zwescoska, os srs. Wagner, Cerroni, Pons, Trindade “e outros artistas” <i>Te Deum</i> : Maria Isabel, Elvira Ferreira e diversos cavalheiros
12 de outubro de 1873 <i>Jornal do Commercio</i> , 12 de outubro de 1873, ed. 282, p. 4	Irmandade de S. Miguel e Almas	Festa do seu orago o Arcanjo S. Miguel	Freguesia do Santíssimo Sacramento da Antiga Sé	Hypolito Jeronymo Martinez	Missa do Senhor do Bomfim e <i>Credo</i> de Canessa	Solos as sras. Zwescoska, Maria Isabel, Francisca do Lago, e os srs. Wagner, Pons e Trindade
15 de outubro de 1873 <i>Jornal do Commercio</i> , 12 de outubro de 1873, ed. 282, p. 4	Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo	Festa de nossa matriarca Santa Teresa de Jesus		Leone	Missa <i>Lisbonense</i>	Festa, novenas e <i>Te Deum</i> , os “músicos e cantores”: Pezolli, M. [Zwescoska], Pons, Trindade, Luiza Curvello, Amalia Costa Lima, Silva, Costa Lima, Andrade “e muitos outros que formarão o grande coro e orquestra”

12 e 13 de setembro de 1874 <i>Jornal do Commercio</i> , 11 de setembro de 1874, ed. 252, p. 5		Festa da Senhora Sant'Anna	Piraí	Antonio Dias Lopes	Novena [véspera], Missa solene, procissão e <i>Te Deum</i> . Missa de Gambini e <i>Te Deum</i> de Baldi	Solos pela “distinta professora D. Elvira Rosa Ferreira Couto, e o simpático artista Trindade”
20 de setembro de 1874 <i>Jornal do Commercio</i> , 20 de setembro de 1874, ed. 261, p. 4	Devoção de S. José e Nossa Senhora das Dores	Festa da Santíssima Virgem Nossa Senhora das Dores	Andaraí-Grande	Francisco Gomes de Carvalho	Missa de F. A. dos Santos Pinto	“Cantando ao glória” Elvira Rosa Ferreira
25 de outubro de 1874 <i>Jornal do Commercio</i> , 22 de outubro de 1874, ed. 293, p. 4	Irmandade do Santíssimo Sacramento	Festa do santíssimo orago	Freguesia de S. Cristóvão	H[ypolito] J[eronymo] Martinez	Missa e <i>Credo</i> de Canessa, <i>Te Deum</i> de Baldi	Solos por Elvira Ferreira e [Francisca] R[omualda] do Lago e os srs. Trindade, Cerrone e Cunha
17 de novembro de 1874 <i>Jornal do Commercio</i> , 17 de novembro de 1874, ed. 319, p. 5		Missa e Liberdade pelo aniversário do falecimento de S. M. Fidelíssima a Sra. D. Maria II	Capela da Casa Imperial no Paço de S. Cristóvão	[Archangelo Fiorito]	“composições do competente maestro A. Fiorito”	“Orquestra da casa imperial coadjuvada pelos distintos professores da capela imperial da corte”, “auxílio das competentes vozes de soprano e contralto de algumas alunas do Conservatório de Música, discípulas do mesmo maestro”
22 de novembro de 1874 <i>Jornal do Commercio</i> , 21 de novembro de 1874, ed. 323, p. 4	A corporação de música de Niterói, Devoção de Santa Cecília	[Festa de Santa Cecília]	Capela de Santo Antônio de Lisboa, na freguesia de S. Lourenço, em Niterói	F. J. Costa Lima	Missa de Pinto e <i>Credo</i> de Cerruti	Maria Isabel Teixeira, Maria Rosa de Castro, Jacintha Maria Teixeira, “e distintos professores, prestando-se todos por especial obséquio”
19 de março de 1875 <i>O Globo</i> , 14 de março de 1875, ed. 72, p. 4	Confraria de Nossa Senhora das Dores	Festividade de Nossa Senhora das Dores	Candelária	[Raphael Coelho Machado]	<i>Ouvertura</i> clássica <i>Bohemiana</i> , Missa de Raphael [Coelho Machado], Ofertório: Coro religioso de	“Desempenhado por numeroso coro e solistas de reconhecido mérito, inclusive a exímia Dolores Vega”. Evangelho: “Maria das Dores

					Pacini, <i>Te Deum</i> de Montano	Guimarães executará por devoção à Nossa Senhora, um dos melhores trechos do <i>Stabat Mater</i> de Rossini”
28 de março de 1875 <i>Jornal do Commercio</i> , 28 de março de 1875, ed. 87, p. 4		“ <i>Te Deum</i> em ação de graças pelo ato solene de elevação da mesma capela a igreja matriz da nova freguesia de Nossa Senhora da Conceição da Gávea e posse do rev. vigário”	Capela de Nossa Senhora da Conceição da Lagoa		F[rancisco] G[omes] de Carvalho	Solos por Elidia da Veiga e Elvira Ferreira, e os srs. Dias Lopes Cortes, e Bueno
6 de junho de 1875 <i>Jornal do Commercio</i> , 1 de junho de 1875, ed. 151, p. 4		Festa do mês Mariano	Niterói	A. Dias Lopes	Missa de Gambini, <i>Te Deum</i> de Baldi	Maria das Dores Pereira de Souza, Francisca Romualdo, Elvira Couto e Joanna de Oliveira Trindade
22 de agosto de 1875 <i>Jornal do Commercio</i> , 21 de agosto de 1875, ed. 232, p. 4	Irmandade do Santíssimo Sacramento de Sant’Anna	Festividade do Santíssimo Sacramento	Freguesia de Sant’Anna	José Correa Monteiro	Missa de Medoglio, <i>Te Deum</i> de A. S. da Costa	“Solos por devoção uma Exma. devota e mais as Exmas. Sras. DD. Francisca Romualdo, Elvira Ferreira e o sr. Rosas”
3 de outubro de 1875 <i>Jornal do Commercio</i> , 3 de outubro de 1875, ed. 274, p. 4	Irmandade de S. Miguel e Almas	Festa de seu orago Arcanjo S. Miguel	Freguesia de Sant’Anna	J[osé] C[orrea] Monteiro	Missa de Rossi, <i>Te Deum</i> de A. S. Costa	“Prestando-se a cantar uma Exma. devota e as artistas D. Joanna Oliveira, F[rancisca] Romualdo, e Mlle. Delmary e mais alguns distintos professores”
19 de dezembro de 1875 <i>Jornal do Commercio</i> , 19 de dezembro de 1875, ed. 351, p. 3		Festa da padroeira Nossa Senhora da Conceição	Arsenal de Guerra da Corte	Francisco Gomes de Carvalho		“artistas Delmary e Elidia Veiga”

1 de janeiro de 1876 <i>Jornal do Commercio</i> , 24 de dezembro de 1875, ed. 356, p. 4		Festa de Nossa Senhora das Dores	Capela do Menino Deus Rua do Riachuelo	A. Dias Lopes		Elidia Veiga e Trindade
2 de fevereiro de 1876 <i>Diario do Rio de Janeiro</i> , 2 de fevereiro de 1876, ed. 31, p. 2	Irmandade de Nossa Senhora da Candelária	Festa da Santíssima Virgem, sua excelsa padroeira		Raphael [Coelho Machado]		“tomando parte entre os cantores o sr. Lelmi e a sra. D. Maria das Dores”
23 de abril de 1876 <i>Jornal do Commercio</i> , 21 de abril de 1876, ed. 111, p. 4	Irmandade do Santíssimo Sacramento	Festividade de Nossa Senhora das Dores	Freguesia de S. João Batista de Niterói	Antonio Dias Lopes	Grande missa do maestro Crescentino e Ave Maria do maestro Manoel Maria da Costa Ferreira	Elvira Couto, Ilidia Veiga Assumpção, Joanna de Oliveira, maestro Cerroni
28 de maio de 1876 <i>O Globo</i> , 26 e 27 de maio de 1876, ed. 145, p. 4	Venerável Irmandade do Senhor do Bom Fim e Nossa Senhora do Paraíso	Festividade de Nossa Senhora do Paraíso	S. Cristóvão	“direção do irmão benemérito A. S. da Costa”	Missa de Rossi, <i>Te Deum</i> “do mesmo irmão benemérito A. S. da Costa”	Solos por sra. Delmary, Joanna de Oliveira, Amelia Costa Lima, e Pedro da Cunha
9 de julho de 1876 <i>Gazeta de Noticias</i> , 9 de julho de 1876, ed. 188, p. 3	Devoção do glorioso Santo Antonio	O mesmo glorioso santo	Capela de nossa Senhora da Conceição do Campinho	Francisco Gomes de Carvalho		Solos por Elvira Rosa Ferreira e Joanna Maria Oliveira
21, 22, e 23 de setembro de 1876 <i>O Globo</i> , 21 de setembro de 1876, ed. 255, p. 3 Recibo de pagamento de orquestra e cantores: 1650\$000 (Ver cap 5, figura 60)	Imperial Irmandade de Santa Cruz dos Militares	Festas compromissais da exaltação da Santa Cruz de Nossa Senhora das Dores e de S. Pedro Gonçalves		Francisco Gomes de Carvalho	Missa de Bertini	Solos por “Mme. Lumay, Mlle. Delmary, a Sra. Elvira Ferreira e os Srs. Cerrone, Trivero e Trindade”
16 de outubro de 1876 <i>Gazeta de Noticias</i> , 13 de outubro de 1876, ed. 283, p. 3	Devoção particular de Nossa Senhora dos Remédios	Sua excelsa padroeira	Igreja de Santa Efigenia (à rua da Alfandega)	“Debaixo da batuta do jovem professor Francisco Gomes de Carvalho”	Missa de Santos Pinto, “ <i>Te Deum</i> do imortal Francisco Manoel”	Solos por Elvira Ferreira e os srs. Trindade e Dias Lopes, “o eminente professor Callado fará ouvir um solo ao

						pregador o que se presta por devoção”
19 de novembro de 1876 <i>Jornal do Commercio</i> , 19 de novembro de 1876, ed. 322, p. 4	Irmandade de S. Miguel e Almas	Seu orago	Matriz de Santa Rita	F[rancisco] G[omes] de Carvalho	Missa <i>Portuense</i> , “ <i>Te Deum</i> de Francisco Manoel, com Solos do maestro Gianini”	Solos por Elvira Ferreira, Elidia Veiga, e Mme. Lumay, “e por artistas de reconhecido mérito”
26 de janeiro de 1877 <i>Jornal do Commercio</i> , 1 de fevereiro de 1877, ed. 32, p. 5	“D. Elvira R. Ferreira Couto, seu marido Joaquim Ferreira Silva Couto e seus cunhados”	Missa de sétimo dia por alma da mãe e sogra D. Laurinda Rosa Ferreira	Igreja do Bom Jesus do Calvário	Antonio Dias Lopes	Sequência e <i>Libera me</i>	Maria de Assumpção, Joanna de Oliveira e Maria Rocha, e “professores de música”
3 e 4 de fevereiro de 1877 <i>Gazeta de Noticias</i> , 3 de fevereiro de 1877, ed. 32, p. 4		Festa de Nossa Senhora da Conceição do Engenho Novo		Monteiro	Dia 3: Ladainha e cânticos com acompanhamento de harmonium Dia 4: Missa <i>S. Bento</i> de Pedro Teixeira, <i>Te Deum</i> de Francisco Manoel	Solos por Mme. Lumay, Maria Izabel, Joanna de Oliveira, Maria Rosa e Serroni
1 de junho de 1877 [novenas], 10 e 11 de junho de 1877 <i>Jornal do Commercio</i> , 1 de junho de 1877, ed. 151, p. 4		Festas do Divino Espírito Santo e S. Sebastião	Cidade de Resende	Antonio Dias Lopes	Missa de Costa Ferreira [Festa do Divino], Missa de Rossi [Festa de S. Sebastião], <i>Te Deum</i> de Baldi [nas duas Festas] Cavalcadas nos dias 10, 11 e 12	“Principais Solos” por Elvira Ferreira Couto, Mme. Lumay e o sr. Bruni
24 de junho de 1877, <i>Jornal do Commercio</i> , 23 de junho de 1877, ed. 173, p. 5	Irmandade de S. João Batista e Nossa Senhora do Alívio	Festa do glorioso S. João Batista	Em sua capela, na rua Bela de S. João, em São Cristóvão	Hypolito Jeronymo Martinez	Missa de Briani	Francisca e Idalina Telles, Sr. Costa “e um devoto, que se presta a cantar um solo, por devoção”
24 de junho de 1877 <i>Jornal do Commercio</i> , 23 de junho de 1877, ed. 173, p. 5	Irmandade de S. João Batista de Niterói	O santo padroeiro de sua invocação		A. Dias Lopes	Missa de Rossi, <i>Te Deum</i> de Francisco Manoel	Solos por Maria das Dores [Rocha?], Rocha, Lumay, e M. Assumpção

2 de setembro de 1877 <i>Jornal do Commercio</i> , 1 de setembro de 1877, ed. 243, p. 4	Devoção do Divino Espírito Santo	Festa do Glorioso Divino Espírito Santo	Freguesia de Santo Antônio dos Pobres	João Pereira da Silva	Missa de Rossi e <i>Credo</i> de Italia, “ <i>Te Deum</i> do imortal maestro Francisco Manoel da Silva”	Solos por Francisca Romualda, Amelia Figueiredo, Costa Lima e Henrique de Oliveira
28 de outubro de 1877 <i>Gazeta de Noticias</i> , 26 de outubro de 1877, ed. 296, p. 3	Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora das Mercês	Festa da excelsa padroeira		Francisco Gomes de Carvalho	Missa de Santos Pinto, “ <i>Te Deum</i> do imortal Francisco Manoel”, solo <i>Domine Deus</i> de Norberto A. de Carvalho	Solos por Elvira Ferreira, Mme. Lumay e Elidia Veiga
23 de dezembro de 1877 <i>Gazeta de Noticias</i> , 23 de dezembro de 1877, ed. 354, p. 4	Devoção da Virgem Mártir Santa Rosa de Viterbo	A sua padroeira	Santa Rosa	A. Dias Lopes	Missa de Rossi, <i>Te Deum</i> de Francisco Manoel da Silva	Solos por Maria das Dores P. de Souza Rocha e Elvira Ferreira e o sr. Trindade
30 de dezembro de 1877 <i>Jornal do Commercio</i> , 30 de dezembro de 1877, ed. 362, p. 4	Irmandade de Nossa Senhora do Amparo	Sua excelsa padroeira	Cascadura	Antonio Luiz de Moura	Missa de Jordani e “ <i>Te Deum</i> do imortal Francisco Manoel”	Solos por Maria Isabel e Joanna de Oliveira, e o sr. Trindade
30 de maio e 2 de junho de 1878 <i>Jornal do Commercio</i> , 21 de maio de 1878, ed. 141, p. 3	Venerável Irmandade do Senhor do Bonfim e Nossa Senhora do Paraíso	Festas dos oragos	S. Cristóvão	C. M. Gamboa	Missa de Colmar, <i>Te Deum</i> de Gamboa [1ª Festa]; <i>Te Deum</i> da Piedade e “Missa do mesmo professor” [2ª Festa]	Solos por Maria Pascal Damiani, Francisca Romualda, Elvira Ferreira e Cerroni [1ª Festa]
16 de junho de 1878 <i>Gazeta de Noticias</i> , 16 de junho de 1878, ed. 164, p. 3	Devoção de S. Salvador	Festa do orago	Imperial capela da Quinta da Boa Vista	Trindade	“uma das melhores Missas do sempre chorado artista Manuel Maria”	Solos por Elvira Ferreira, Maria Assumpção e Trindade, “e por devoção, pelas Exmas. sras. D. Josephina de Oliveira e Luiza Teixeira”
23 de junho de 1878 <i>Jornal do Commercio</i> , 20 de junho de 1878, ed. 171, p. 3	Irmandade do Santíssimo Sacramento	Festividade do Santíssimo Sacramento	Candelária	Candido M. Gamboa	Missa de Nossa Senhora da Lapa, de Candido M. Gamboa, Coro da caridade de Rossini, <i>Te</i>	Sra. Paschal Damiani, Francisca Romualdo, Elvira Ferreira e srs. Cerroni e Villa Real

					<i>Deum</i> de Nossa Senhora das Dores, de Candido M. Gamboa	Coro “cantado só por senhoras e acompanhado de harpa, <i>harmonium</i> e orquestra”
21 de julho de 1878 <i>Jornal do Commercio</i> , 21 de julho de 1878, ed. 202, p. 1		Senhor Bom Jesus dos Perdões	Castelo	Francisco Gomes de Carvalho	Missa de Rossi, <i>Te Deum</i> de Francisco Manoel	Solos por Mlle. Delmary, e Luiza Regadas, Ely[d]ia Veiga, Maria Assumpção e Callado, Trindade, Andrade e Santos.
29 de setembro de 1878 <i>Jornal do Commercio</i> , 26 de setembro de 1878, ed. 269, p. 3	Irmandade de S. Miguel e Almas		Freguesia de Sant’ Anna	Francisco Gomes de Carvalho	Missa <i>S. Bento</i> de Pedro Teixeira, <i>Credo</i> de Italia, <i>Veni Creator</i> , de Francisco Manoel, <i>Te Deum</i> de Francisco Manoel	Solos por “Mlle. Delmary, pela sra. D. Elvira Ferreira, e pelos srs. Cerrone, Andrade e Bruno, ao sermão Mlle Delmary cantará o <i>Veni Creator</i> , [...] acompanhado pelo maestro Callado”
6 de outubro de 1878 13 de outubro <i>Gazeta de Notícias</i> , 5 de outubro de 1878, ed. 275, p. 3	Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e S. Benedito			Francisco Gomes de Carvalho	Grande missa de Bertini, <i>Credo</i> de Canessa, <i>Te Deum</i> de Baldi/ missa do <i>Senhor do Bom Fim</i> e <i>Te Deum</i> de Luz	Mme Gasparoni, Milles Delmary, Elidia Veiga e Luiza Regadas, srs Lima Lisboa e Henrique Oliveira Solo de saxofone de Domingos Miguel
6 de outubro de 1878 <i>O Cruzeiro</i> , 8 de setembro de 1878, ed. 250, p. 3		Festa da Conceição de Realengo	Campo Grande	Antonio Dias Lopes		Solos por Elvira Ferreira e Maria da Assumpção
16 de novembro de 1878 <i>Gazeta de notícias</i> , 19 de outubro de 1879, ed. 288, p. 4		“Festa de nossa padroeira, a milagrosa Senhora da Penha”		Bento Fernandes das Mercês “mestre honorário da capela imperial”	Missa e <i>Credo</i> de Pinto, <i>Te Deum</i> de padre José Mauricio	“A orquestra, que foi ofertada pela Ilma. e Exma. sra. D. Maria Isabel Teixeira, que também se presta a cantar um dos Solos pela sua muita devoção”, Solos por Maria Isabel Teixeira, Jacintha, Gabriella e Francisca Romualdo

8 de dezembro de 1878 <i>Jornal do Commercio</i> , 8 de dezembro de 1878, ed. 342, p. 4		Festa de Nossa Senhora da Conceição		[Antonio] Dias Lopes	Missa de Canessa, <i>Te Deum</i> de Baldy	Solo do <i>Laudamus</i> , mme. Lumay, <i>Domine Deus</i> , sr. Trindade, <i>Qui tolis</i> , Elvira [Rosa Ferreira], <i>Quicedes e Quoniam</i> , Cerrone
2 de abril de 1879 <i>O Apostolo</i> , 6 de abril de 1879, ed. 41, p. 2	Venerável Ordem Terceira de S. Francisco de Paula	Festa de S. Francisco de Paula		Henrique Alves de Mesquita e João Pereira da Silva	Missa de Pascini, credo de S. Francisco de Paulo e <i>Te Deum</i> de Mesquita	“Solos foram cantados por devoção pela Exma. Sra. D. Maria das Dores Castanheira Guimarães”
4 de abril de 1879 <i>Jornal do Commercio</i> , 3 de abril de 1879, ed. 93, p. 5		Festa de Nossa Senhora das Dores	Candelária	R[aphael] Coelho Machado	Missa de Giovani, o <i>Te Deum</i> de Francisco Manoel	Solos por cantores de reconhecido mérito, “Ao Evangelho canta, por devoção, a Exma. D. Maria das Dôres Guimarães um solo”
20 de abril de 1879 <i>Jornal do Commercio</i> , 18 de abril de 1879, ed. 107, p. 3	Irmandade do Santíssimo Sacramento	Festividade de Nossa Senhora das Dores	Freguesia de S. João Batista de Niterói	A. Dias Lopes	Missa de Badoni, <i>Te-Deum</i> de Francisco Manoel da Silva, com Solos de [Giannini]	Solos por Maria Siebs, Elvira Rosa Ferreira e Maria das Dores P. de Souza Rocha, “que se prestam por devoção”, e pelos Srs. Ceroni e José Cervini
5 de outubro de 1879 <i>Jornal do Commercio</i> , 2 de outubro de 1879, ed. 274, p. 5	Irmandade do Santíssimo	Festa de Nossa Senhora da Glória	Matriz da Glória	Francisco Gomes de Carvalho	Missa <i>de Nossa Senhora da Glória</i> e <i>Credo</i> de Italia, “ <i>Te Deum</i> do imortal Francisco Manoel da Silva”	Solos pelas “sras. Zacconel e Elvira Ferreira, e os srs. Andrade, Bruno de Oliveira e Santos”
16 de novembro de 1879 <i>Gazeta de notícias</i> , 19 de outubro de 1879, ed. 288, p. 4		Festa de Nossa Senhora da Penha		Bento Fernandes das Mercês, “mestre honorário da capela imperial”	Missa e <i>Credo</i> de Pinto, “ <i>Te Deum</i> do grande mestre padre José Mauricio”	Orquestra “foi ofertada pela Ilma. e Exma. Sra. D. Maria Izabel Teixeira, que também se presta a cantar um dos Solos pela sua muita devoção”, Solos pelas “Exmas. Sras. DD. Maria Izabel Teixeira, Jacinta

						Gabriella e Francisca Romualdo”
2 de dezembro de 1879 <i>Jornal do Commercio</i> , 3 de dezembro de 1879, ed. 336, p. 4		Missa em ação de graças pelo restabelecimento da saúde de meu prezado esposo [esposo de Maria Pires Barbosa Vianna]	Capela do Senhor Santo Cristo dos Milagres			Solos por Luiza Regadas, Elvira Ferreira, Maria Assumpção e Sophia Cesar
8 de dezembro de 1879 <i>O Fluminense</i> , 7 de dezembro de 1879, ed. 247, p. 4 [foi transferida para 1º de janeiro de 1880] <i>Jornal do Commercio</i> , 14 de dezembro de 1879, ed. 347, p. 2	Confraria de Nossa Senhora da Conceição	Festa da Conceição	Imperial cidade de Niterói	Antonio Dias Lopes	“Grande Missa do maestro brasileiro Costa Ferreira”, <i>Credo</i> de Pedro I	solo do <i>Laudamus</i> : Mme Delmary, <i>Qui tollis</i> por Rosa da Costa Loureiro, “que por especial devoção a isso se presta”, <i>Qui cedes</i> e <i>Quoniam</i> pelo sr. Bruinis, <i>Salutaris Hostia</i> por Elvira Ferreira
1880 a 1889						
4 de abril de 1880 <i>Gazeta de Noticias</i> , 4 de abril de 1880, ed. 100, p. 4	Irmandade do Santíssimo Sacramento	Festa de N. S. das Dores	Freguesia de S. João Batista, de Niterói	Antonio Dias Lopes	Missa de <i>S. Bento, Te Deum</i> de Francisco Manoel da Silva	Solos por Maria Baptista de Almeida e Maria das Dores Pereira de Souza Rocha, “que se prestam por devoção, e pelas distintas professoras Mlle. Delmary e DD. Maria Siebs e Elvira Ferreira”
4 de abril de 1880 <i>Jornal do Commercio</i> , 2 de abril de 1880, ed. 92, p. 4	Devoção das filhas das sete dores da santíssima virgem	Sua excelsa padroeira	Igreja matriz do Engenho Velho	Francisco Gomes de Carvalho	<i>Ouvertura la Toille du Bresil</i> de H. A. de Mesquita, Missa de Rossi, <i>Credo</i> de Mercadante, <i>Quisedes</i> e <i>Quoniam</i> “composto [...] para esta Festividade” por	Solos do <i>Laudamus</i> por Elvira Ferreira, <i>Domine Deus</i> por Henrique de Oliveira, <i>Quitollis</i> por Maria Assumpção, <i>Quisedes</i> e <i>Quoniam, Veni Creator</i> por Elvira Ferreira e Ignacio, e o

					Norberto de Carvalho e por Angelo Maneja, <i>Te Deum, Veni Creator</i> , dueto de soprano e flauta e o <i>Salutaris</i> de Francisco Manoel [da Silva]	<i>Salutaris</i> por Maria Assumpção
28 de maio de 1880 <i>Jornal do Commercio</i> , 29 e 30 de maio de 1880, ed. 89, p. 1	A corporação de música “O imperial Liceu de Artes e Ofícios fez-se representar”	“Missas em sufrágio da alma do distinto professor e compositor de música Joaquim Antonio da Silva Callado”	Matriz do Santíssimo Sacramento	[Henrique Alves de] Mesquita, [João Rodrigues] Cortes e [Francisco Gomes de] Carvalho	<i>Ouvertura</i> fúnebre de Domingos Ferreira, <i>Sequentia</i> do padre José Mauricio, <i>Libera me</i> de Pernambuco, Solos de <i>Troemens</i> e <i>Dies Irae</i>	Orquestra “composta por 100 professores”, “ <i>Dies Irae</i> pelas distintas cantoras as sras Delmary e Elvira Ferreira”
6 de junho de 1880 <i>Gazeta de Noticias</i> , 6 de junho de 1880, ed. 156, p. 3		Festa do mês mariano	Niterói	[Antonio] Dias Lopes	Missa de Rossi com <i>Credo</i> de Coccia, <i>Ave Maria</i> de Mercadante	Solo do <i>Laudamus</i> “por especial favor” por Maria das Dores P. de S. Rocha, solo do <i>Quitolis</i> , solo do <i>Quisedes</i> e <i>Quoniam</i> por Bruno [de Oliveira], <i>Ave Maria</i> “ao pregador”, “também por especial devoção” por Rosa C. Loureiro
27 de junho de 1880 <i>Jornal do Commercio</i> , 27 de junho de 1880, ed. 177, p. 4		Festa de S. João Batista	Niterói	A. Dias Lopes	Missa de Costa Ferreira, <i>Te Deum</i> de Francisco Manoel	Solos de Maria Siebs, Elvira Ferreira, Maria Assumpção, e o sr. Brum. “Maria das Dores P. da Rocha por sua devoção e especial favor, canta um dos Solos”
26 de setembro de 1880 <i>Gazeta de Noticias</i> , 25 de setembro de 1880, ed. 264, p. 4	Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora das Mercês		Igreja de Nossa Senhora do Parto	Francisco Gomes de Carvalho	Missa de Santos Pinto, <i>Credo</i> de Cerrute, e <i>Te Deum</i> de Francisco Manuel	Elvira Ferreira “e outros artistas de mérito”

26 de junho de 1881 <i>Gazeta de Noticias</i> , 26 de junho de 1881, ed. 171, p. 3	Devoção de S. José da Inhagá	Seu orago	Na descida do Leme em Copacabana	Francisco Gomes de Carvalho, “que a isto se presta por devoção”	Missa de Mercadante, “ <i>Te Deum</i> do imortal Francisco Manoel”	Solos por Elvira Ferreira, “Luiza Regadas, que se presta por devoção a cantar a <i>Ave Maria</i> , por ocasião do sermão do Evangelho”
24 de julho de 1881 <i>Gazeta de Noticias</i> , 23 de julho de 1881, ed. 196, p. 3		Festa do sr. Bom Jesus dos Perdões	Capela no morro do Castelo	Francisco Gomes de Carvalho	Missa de Santos Pinto, <i>Te Deum</i> de Francisco Manoel	Solos por Mlle. Delmary, Elvira Ferreira, Luiza Regadas
3 de setembro de 1881 <i>Jornal do Commercio</i> , 27 de julho de 1881, ed. 207, p. 3		A Nossa Senhora Sant’ Anna, padroeira do mesmo asilo	Capela do asilo da caridade, a rua do General Câmara	Antonio Dias Lopes	Missa e <i>Credo</i> de Cerruti	Solos por Marieta Siebs e Elvira Ferreira
21 de agosto de 1881 <i>Diario do Brasil</i> , 20 de agosto de 1881, ed. 62, p. 2	Venerável Ordem Terceira da Conceição	Santíssima Virgem Nossa Senhora da Glória, a padroeira do noviciado		Antonio Dias Lopes	Missa de Santos Pinto	Solos por Elvira Ferreira e “o professor Bruno da Silveira” [de Oliveira]
11 de setembro de 1881 <i>Gazeta de Noticias</i> , 1 de setembro de 1881, ed. 241, p. 2	Irmandade de Nossa Senhora da Conceição	Festa da sua padroeira	Porto das Caixas	Antonio Dias Lopes	Missa de Santos Pinto	Solos por Elvira Ferreira e Bruno de Oliveira
23 de outubro de 1881 <i>Gazeta de noticias</i> , 19 de outubro de 1881, ed. 289, p. 3		A padroeira Nossa Senhora da Ajuda	Ilha do Governador	Antonio Luiz de Moura	Missa de Santos Pinto	Solos por Maria de Assumpção Chaves e os srs. Cortes, Costa Lima, Bruno [de Oliveira] e Silva Santos
8 de dezembro de 1881 <i>Gazeta de Noticias</i> , 7 de dezembro de 1881, ed. 339, p. 3		Festa de N. S. da Conceição da Gávea	Capela a rua da Boa Vista, Jardim Botânico	Francisco Gomes de Carvalho	Missa <i>da Glória</i> , <i>Credo</i> de Mercadante e <i>Te Deum</i> de Francisco Manoel da Silva	Solos por Marieta Siebs, Elvira Ferreira, Candida de Assumpção e aos srs. Angel Maneja, Gonzales e Nogueira
11 de dezembro de 1881 <i>Gazeta de Noticias</i> , 11 de dezembro de 1881, ed. 343, p. 3	Devoção Militar Santa Cecilia, composta de praças do batalhão de	Festa de seu orago		José Soares Barboza	Missa de Cerruti	Solos por Elvira Ferreira e Dias Lopes, “orquestra composta dos melhores professores da corte”

	engenheiros e mais devotos					
19 de março de 1882 <i>Gazeta de Noticias</i> , 17 de março de 1882, ed. 75, p. 3	Devoção de S. José		Na descida do Leme, Copacabana	Francisco Gomes de Carvalho		Solos por Elvira Ferreira e Angelo Maneja
Domingo de Ramos, Quinta-feira Santa; Sexta-feira da Paixão, Domingo de Páscoa <i>Jornal do Commercio</i> , 31 de março de 1882, ed. 90, p. 3	Venerável Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito	Solenidades da Semana Santa	Da Corte	Domingo: [Antonio] Dias Lopes	Domingo: “Missa do padre-mestre José Mauricio”	Sexta feira: “ <i>Moteto e Miserere</i> , com acompanhamento de <i>harmonium</i> ” por Antônio Dias Lopes Domingo: Solos por Elvira Rosa Ferreira e Bruno [de Oliveira]
16 de abril de 1882 <i>Gazeta de Noticias</i> , 13 de abril de 1882, ed. 102, p. 3	Devoção das Filhas das Sete Dores da Santíssima Virgem	Soleniza sua excelsa padroeira	Matriz do Engenho Velho	Francisco Gomes de Carvalho	Missa <i>do Senhor do Bomfim</i> , “composição do sempre lembrado professor Manuel Maria”, <i>Credo</i> de Mercadante, <i>Salutaris</i> “do pranteado maestro Francisco Manuel” e <i>Te Deum</i> de Norberto Amancio de Carvalho, “expressamente para esta Festividade”	Solos por Julia Delmary, Elvira Ferreira, Belmira, e srs. Angelo Maneja, Dias Lopes e Tavares, variação ao pregador por Viriato Figueira da Silva “em obsequio à administração”
2 de julho de 1882 <i>Gazeta de Noticias</i> , 1 de julho de 1882, ed. 180, p. 4	Irmandade de N. S. da Conceição do Engenho Novo	Festa da excelsa padroeira		Francisco Gomes de Carvalho	Missa de <i>S. Bento</i> , <i>Credo</i> de Italia, <i>Salutaris</i> de Francisco Manuel da Silva	Solos por Mlle. Delmary, Elvira Ferreira, Angel Maneja e Luiz Cremona
30 de julho de 1882 <i>Gazeta de Noticias</i> , 28 de julho de 1882, ed. 207, p. 3	Irmandade do Senhor Santo Cristo dos Milagres	Festa do seu Orago	na sua capela no Saco do Alferes, à praça do mesmo nome [Santo	Francisco Gomes de Carvalho	Missa de Mazziotte, <i>Credo</i> de Itália	Solos, “por devoção, as Exmas irmãs D. Julia Delmary, Candida Andrade, e Maria Assumpção Chaves,

			Cristo dos Milagres]			sendo os coros executados por distintos artistas”
17 de dezembro de 1882 <i>Gazeta de Noticias</i> , 16 de dezembro de 1882, ed. 349, p. 3	Irmandade de Nossa Senhora da Conceição do Engenho Novo	Festa de sua excelsa padroeira		João Rodrigues Cortes	Missa <i>do Senhor do Bonfim</i> de Costa Ferreira, <i>Credo</i> de Canessa e <i>Te Deum</i> de Francisco Manoel [da Silva]	Solos por Mlle. Delmary, Elvira Rosa Ferreira e Cerrone
1º de abril de 1883 <i>Gazeta de Noticias</i> , 30 de março de 1883, ed. 89, p. 3	Devoção das filhas das sete Dores da Santa Virgem		Matriz do Engenho Velho	Francisco Gomes de Carvalho	<i>Ouvertura Semiramis</i> , Missa de Thomaso Canessa e <i>Laudamus</i> de Norberto de Carvalho, <i>Veni Creator</i> e <i>Salutaris</i> de Francisco Manoel da Silva, <i>Credo</i> de Italia, <i>Te Deum</i> de Baldi	Solos por Mlle. Delmary, Elvira Ferreira, srs. Cerroni, Mauro Bellido e outros
<i>Jornal do Commercio</i> , 1 de abril de 1883, ed. 90, p. 2		Semana Santa	Matriz da Glória	Miguel Cardoso	Missa <i>da Ressurreição</i> e <i>Te Deum</i> de Miguel Cardoso	Solos e duetos por “amadora D. Ilydia Veiga, o insigne barítono Pozzi e o hábil tenor Pedro Cunha”
17 de junho de 1883 <i>Gazeta de Noticias</i> , 17 de junho de 1883	Devoção de S. Benedito	Festa do orago	Capela de Nossa Senhora de Sant’Anna Imperial Quinta da Boa Vista	Maestro Calixto		Glyceria Bibiana de Gouvea “e mais senhoras que se prestam por devoção”
16 do setembro de 1883 <i>Gazeta de Noticias</i> , 13 de setembro de 1883, ed. 256, p. 3		“Missa em ação de graças pelo feliz restabelecimento” de [Antonio Pereira da Rocha]	Capela da Venerável Ordem Terceira da Imaculada Conceição	A. Dias Lopes	Missa de Pinto	Solos por Elvira R. Ferreira e sr. Bruni

16 de setembro de 1883 <i>Gazeta de Noticias</i> , 16 de setembro de 1883, ed. 257, p. 3		Festa de Nossa Senhora da Conceição	Realengo de Campo Grande	Calixto Xavier da Cruz	Missa de Rossi, credo de Cerruti	Ilidia Veiga e Amalia de Nazareth, Andrade e Leopoldo Marques
21 de outubro de 1883 <i>Jornal do Commercio</i> , 21 de outubro de 1883, ed. 293, p. 3	Devoção de N. S. do Cabo da Boa Esperança	Festividade de N. S. do Cabo da Boa Esperança	Igreja da Venerável Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo	Francisco Gomes de Carvalho	Missa de <i>N. S. da Glória</i> , Credo de Coccia, <i>Ave Maria</i> de Mercandante, o <i>Salutaris</i> de Francisco Manoel da Silva	Solos por Mlle. Demary, e Elvira Ferreira, e srs. Ivaldi e Angelo Maneja
20 de abril de 1884 <i>Gazeta de Noticias</i> , 19 de abril de 1884, ed. 111, p. 3	Devoção das filhas das setes dores da santíssima virgem	Sua excelsa padroeira	Matriz do Engenho Velho	Francisco Gomes de Carvalho	Missa de <i>S. Bento</i> de Pedro Teixeira, dueto do <i>Domine Deus</i> de Norberto Amancio de Carvalho, “expressamente para esta solenidade”, Credo de Coccia, <i>Salutaris</i> de Francisco Manoel da Silva, e <i>Te Deum</i> de Sant’ Anna Gomes	Solos por Mlle. Delmary, Elvira Ferreira, Candida Assumpção e srs. Ivaldi, Angelo Maneja, Dias Lopes e “outros artistas de reconhecido mérito”
4 de maio de 1884 <i>Gazeta de Noticias</i> , 4 de maio de 1884, ed. 126, p. 3	Venerável Ordem Terceira do Senhor Bom Jesus do Calvário da Via Sacra	Santíssima Virgem Senhora da Piedade		Raphael Coelho Machado	Missa de Norberto Pinto, Credo de Cerrute, <i>Te Deum</i> de Baldi “ <i>Ave Maria</i> ao pregador, nova composição da Exma. Sra. D. Francisca Braga de Oliveira”	
15 de junho de 1884 <i>Gazeta de Noticias</i> , 14 de junho de 1884, ed. 166, p. 3		Festa do Divino Espírito Santo	Matriz da freguesia de Irajá	[João Rodrigues] Cortes e Domingos Miguel	Missa de Santos Pinto, <i>Te Deum</i> de Francisco Manoel	Solos por Elvira Ferreira, e [Antonio] Dias Lopes
14 de agosto de 1884, <i>Jornal do Commercio</i> , 17 de agosto de 1884, ed. 229, p. 3		“Solenes sufrágios por alma do finado Dr. José Manoel	Igreja de S. Francisco de Paula			“Encarregaram-se da parte musical as Exmas. Sras. D. Maria Antonieta Saldanha da Gama, Amelia Doherty e

		Garcia”; “sincera e respeitosa homenagem que se podia prestar à memória de tão preclaro educador nacional”				Glyceria Bibiana de Gouvêa, e os Ilms. Srs. Luiz Rossi Filho, Dr. Joaquim de Oliveira Fernandes e Pedro Cunha, que cantaram os Solos”
21 de setembro de 1884 <i>Gazeta de Noticias</i> , 20 de setembro de 1884, ed. 264, p. 4	Irmandade de Nossa Senhora das Neves		Paula Matos	João Baptista Martini	Missa de Luigi Rossi, Credo de Cerruti, Ave- Maria de Manoel Maria Borgarth	Solos por Nizia Baldraco, Maria A[ssumpção] Chaves e Luiza Regadas, “que generosamente se prestam por devoção”, Ave-Maria por Manoella Diniz, “graciosamente se presta”, Costa Lima, João Tavares e Santos.
5 de outubro de 1884 <i>Jornal do Commercio</i> , 5 de outubro de 1884, ed. 276, p. 3		Grande Festa do Divino Espírito Santo	Jacarepaguá	Francisco Gomes de Carvalho	Missa de Rossi, <i>Credo</i> de Coccia, <i>Te Deum</i> de Francisco Manoel	cantora Elvira Ferreira
26 de outubro de 1884 <i>Gazeta de Noticias</i> , 22 de outubro de 1884, ed. 296, p. 3	Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Penha	Festa de sua padroeira Nossa Senhora da Penha		José Pereira da Silveira, M. Borgarth [regência da Missa]	Missa e Credo de Luigi Rossi, “ <i>Te Deum</i> do insigne imortal maestro Francisco Manuel da Silva”, “principais Solos de composição dos maestros Mesquita e Manuel Maria”	Solos por Maria de Assumpção Chaves, Luiza Regadas, Costa Lima e João Tavares
25 de janeiro de 1885 <i>Gazeta de Noticias</i> , 25 de janeiro de 1885, ed. 25 p. 4	Empregados da Estrada de Ferro de Pedro II	Missa de ação de graças “pelo feliz restabeleciment o do Ilmo. Sr.	Venerável Ordem Terceira do Senhor Bom Jesus do Calvário	A. Dias Lopes	Missa do padre Manuel [?] José Mauricio, <i>Credo de Santo Antonio</i> ,	Solos por Delmary e Elvira Ferreira e Bruno

		Joaquim Carlos Niemeyer, agente da estação central”				
9 de agosto de 1885 <i>Jornal do Commercio</i> , 9 de agosto de 1885, ed. 220, p. 6	Irmandade do Senhor Santo Cristo dos Milagres	Festa do seu orago	Na sua capela à praça do mesmo nome	Luiz Ferreira Lagos	Missa de Osternold, <i>Te Deum</i> de Francisco Manoel	“Solos por devoção” por Amelia Tavares, Laurinda Rumbelsperger, Maria Izabel Teixeira, Ludovina Cunha e Herminia Folcini
30 de agosto de 1885 <i>Diario de Noticias</i> , 30 de agosto de 1885, ed. 85, p. 2		Festa do Senhor Bom Jesus dos Perdões	Capela do Hospital Militar, no Castelo	Antonio Dias Lopes	Missa e <i>Credo</i> de Santos Pinto, <i>Te Deum</i> de Francisco Manoel da Silva.	Solos por Luiza Regadas, Candida da Soledade, e Elvira Ferreira, e o sr Alberti
13 de setembro de 1885 <i>Jornal do Commercio</i> , 13 de set de 1885, ed. 255, p. 4	Irmandade do Santíssimo Sacramento		Freguesia de N. S. da Glória	Francisco Gomes de Carvalho	Missa <i>Senhor do Bomfim</i> de Costa Ferreira, <i>Credo</i> e <i>Te Deum</i> de Francisco Manoel	Solos por Elvira Ferreira e Luiza Regadas, Srs. Carbelli, Angelo Maneja, Andrade, e Bruno de Oliveira
11 de outubro de 1885 <i>Gazeta de Noticias</i> , 5 de outubro de 1885, ed. 277, p. 2	Devoção de N. S. do Rosário		Capela de S. Domingos e Senhora Sant’Anna, S. Domingos, Niterói	D. Juan Alvares	Missa <i>Santa Rita</i> de Luiz Pedrosa, <i>Credo</i> de Cerruti, <i>Salve Maria</i> de Mercadante	Solos por Elvira Ferreira e Fortunato de Andrade
18 de outubro de 1885 <i>Jornal do Commercio</i> , 11 de outubro de 1885, ed. 283, p. 4	Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Penha	Festa da excelsa e milagrosa Nossa Senhora da Penha		José Pereira da Silveira [direção], M. Borgarth [regência]	Missa de Gambini, <i>Credo</i> de Targini. Solos do <i>Laudamus</i> e <i>Ave Maria</i> “obrigado a flauta” de Borgarth [para a Festa], <i>Te Deum</i> de Borgarth	Solos por Luiza Regadas, Glyceria Bibiana de Gouvêa, Costa Lima e João Tavares
17 de janeiro de 1886 <i>Diario de Noticias</i> , 14 de janeiro de 1886, ed. 222, p. 3	Festividade de Nossa Senhora do Loreto	Excelsa padroeira desta freguesia	Jacarepaguá	Luiz Pedrosa	Missa de Santa Rita de Luiz Pedrosa, <i>Credo</i> de Cerruti e <i>Salve Regina</i> de Mercadante, “ <i>Te</i>	Solos pela “provecta professora a Exma. Sra. D. Maria Isabel Teixeira”

					<i>Deum</i> do imortal maestro Francisco Manoel”	
31 de janeiro de 1886 <i>Gazeta de Noticias</i> , 30 de janeiro de 1886, ed. 30, p. 2	Venerável Ordem Terceira de S. Domingos de Gusmão	Festa do Senhor do Bomfim		Antonio Dias Lopes	Missa do padre Jose Mauricio	“Cantando por devoção a exma. irmã D. Maria Isabel”, solos por Elvira Ferreira, Caetano Possi e Bruno de Oliveira
12 de setembro de 1886 <i>Gazeta de Noticias</i> , 8 de setembro de 1886, ed. 251, p. 2 Transferida para 19 de setembro de 1886 <i>Gazeta de Noticias</i> , 18 de setembro de 1886, p. 2, ed. 261	Irmandade de Nossa Senhora da Conceição	Festividade de nossa excelsa padroeira	Realengo	Antonio Dias Lopes	Missa de Santos Pinto / <i>Te Deum</i> de Francisco Manuel da Silva	Solos por Elvira Rosa Ferreira, Maria Umbelina de Assumpção Chaves, Candida de Assumpção Soledade e Bruno de Oliveira / Solos por Elvira Rosa Ferreira, Candida de Assumpção Soledade [dia 19]
3 de outubro de 1886 <i>O Paiz</i> , 3 de outubro de 1886, ed. 274, p. 2		Festa do Senhor Bom Jesus dos Perdões	Capela no Hospital Militar, no Castelo	Antonio Dias Lopes	Missa de Massiotti, <i>Credo</i> de Cerruti, <i>Te Deum</i> de Francisco Manoel	Solos pelos “distintos artistas DD. Elvira Ferreira, [Laurinda] Rumbelsperger, Maria Chaves, Candida de Assumpção, Emilia Lima e o 1º barítono da companhia lírica Alberti”
24 de outubro de 1886, <i>Gazeta de Noticias</i> , 19 de outubro de 1886, ed. 292, p. 2	Irmandade de Nossa Senhora da Penha	Festa da milagrosa Nossa Senhora da Penha		José Pereira da Silveira	Missa de Rossi, <i>Credo</i> de Cerruti e <i>Te Deum</i> de Francisco Manuel, Solos de [Henrique Alves de] Mesquita e Manuel Marta	Solos por Maria de Assumpção Chaves e Candida da Soledade, Costa Lima e João Tavares
12 de dezembro de 1886 <i>Diario de Noticias</i> , 10 de dezembro de 1886, ed. 550, p. 1	Irmandade de Nossa Senhora da Conceição da Gávea			Domingos Machado, Paulo Carneiro [regência]	Missa de Manoel Maria, <i>Domine Deus</i> de Candido Gamboa, <i>Ave Maria</i> e o <i>Credo</i> de Pedro I	Rosalina de Lima, [E]lydia da Veiga, Laurinda Rumbelsperger, Elvira Ferreira, Horacio Lemos, Nino Paganetto e Domingos Miguel

1º de maio de 1887 <i>Gazeta de Noticias</i> , 1º de maio de 1887, ed. 121, p. 4	Irmandade de Nossa Senhora da Penha	Festa da Virgem Santa Filomena		[José Pereira da] Silveira	Missa de Bordèse e <i>Te Deum</i> de Francisco Manoel	“Parte cantante” por Maria da Assumpção Chaves e Candida da Soledade e Srs. Costa Lima e João Tavares
26 de junho de 1887 <i>Diario de Noticias</i> , 27 de junho de 1887, ed. 748, p. 1		Festa de Santa Rita	Matriz de Santa Rita	Francisco Flores	Missa de Presciliano Freire, <i>Credo</i> de Cerruti, <i>Hino de Santa Rita</i> , “escrito para esta solenidade pelo jovem maestro mineiro o sr. Francisco Flores”	Solo do hino “a conhecida cantora a Exma. Sra. D. Elvira Ferreira”
18 de julho de 1887 <i>Gazeta de Noticias</i> , 19 de julho de 1887, ed. 200, p. 1	Os meninos da associação Auxiliadora da Escola de S. Vicente de Paula, de que o finado era conselheiro, as alunas da sociedade Amante da Instrução e o colégio Menezes Vieira, com os respectivos estandartes, assistiram às exéquias	Exéquias solenes que os repórteres das folhas desta capital mandaram celebrar, para sufragar a alma do seu colega José Tinoco, do <i>Jornal do Commercio</i> .	Igreja de S. Francisco de Paula	Miguel Cardoso	Missa do “célebre compositor brasileiro padre José Mauricio”	Orquestra “composta pelos meninos do asilo de Meninos Desvalidos e do arsenal de guerra”, e “por conhecidos professores”. Coros “cantados pelo pessoal da capela imperial e meninas do Conservatório de Música”, solos pela “distinta professora Marieta Siebs” e Cerroni, “que graciosamente se prestaram a abrilhantar a cerimônia”, e “exímio violinista Cernicchiaro”
12 de agosto de 1887 <i>Jornal do Commercio</i> , 11 de agosto de 1887, ed. 223, p. 6	“Maria Izabel Teixeira grata à memória do finado”	Missa por alma do maestro Bento das Mercês, “trigésimo dia do seu passamento”	Igreja de Nossa Senhora da Ajuda			

<p>21 de agosto de 1887 <i>Jornal do Commercio</i>, 20 de agosto de 1887, ed. 232, p. 3 28 de agosto de 1887 <i>Gazeta de Noticias</i>, 28 de agosto de 1887, ed. 240, p. 3</p>	<p>Irmandade de S. João Batista e Nossa Senhora do Alívio</p>	<p>Festa do nosso milagroso S. João Batista</p>	<p>S. Cristóvão</p>	<p>Antonio Dias Lopes</p>	<p>Missa de Rossi, <i>Te Deum</i> de Francisco Manoel da Silva/ Missa de Cerruti</p>	<p>Solos “por devoção” de Ludovina Augusta Pereira da Cunha, Elvira Rosa Ferreira e Candida Soledade e de Villela Virgilio da Silveira e Bruno de Oliveira/ Solos por devoção Ludovina Augusta Pereira da Cunha e Maria Luiza Bastos e as “Exmas. artistas” Elvira Ferreira, Candida Soledade e Bruno de Oliveira</p>
<p>18 de setembro de 1887 <i>O Fluminense</i>, 18 de setembro de 1887, ed. 1452, p. 1</p>		<p>Festa do septenário de N. S. das Dores</p>	<p>Matriz de S. João Batista [de Niteroi]</p>		<p><i>Te Deum</i> de Francisco Manoel</p>	<p>Solos por Maria das Dores [Rocha?] e Pedro Cunha e a Ave Maria ao pregador por “D. Mathilde Souwem, Olga Souwen e outras amadoras”</p>
<p>13 de novembro de 1887 <i>Gazeta de Noticias</i>, 13 de novembro de 1887, ed. 317, p. 3</p>		<p>Festa do Senhor Bom Jesus dos Perdões</p>	<p>Capela no Castelo, Hospital Militar</p>	<p>Flores</p>	<p>Missa de Presciliano Silva, <i>Credo</i> de G. Borani, <i>Sanctus</i> e <i>Agnus</i> de A. Catelani, <i>Salutaris</i> de F. Flores e <i>Ave Maria</i> de Arnaud de Gouvea, <i>Te Deum</i> do “imortal” Francisco Manoel</p>	<p>Serafina Freitas, Cecília Ruch, Eugénia Ruch, Aimée Ruch, Clemência da Rocha, Maria de A. Chaves, Candida de Assumpção e Maria Gonçalves</p>
<p>19 de maio de 1888 <i>Diário de Noticias</i>, 20 de maio de 1888, ed. A01074, p. 1</p>	<p>“Distinta corporação musical do Rio de Janeiro e a Irmandade de Nossa Senhora do Rosario”</p>	<p><i>Te Deum</i> em ação de graças ao Todo Poderoso pela extinção do elemento servil no Brasil”, assistência de</p>	<p>templo da Venerável Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e S. Benedito</p>	<p>Henrique Alves de Mesquita e João Pereira</p>	<p>“<i>Te Deum</i> do laureado maestro Mesquita”</p>	<p>Solos por Francisca Romualdo, Maria Isabel Teixeira, Rosalina de Lima, Maria [Assumpção] Chaves, Candida Assumpção e outras senhoras, e João Cerrone, Bruno de Oliveira e outros. <i>Ave Maria</i> por Mlle. Delmary</p>

		suas Altezas imperiais				
13 de junho de 1888 <i>Diario de Noticias</i> , 14 de junho de 1888, ed. 1097, p. 2	Câmara municipal da corte	Lei Áurea. 30º dia da promulgação da lei n.3353, que extinguiu a escravidão no Brasil	Templo da Venerável Ordem Terceira de S. Francisco de Paula	Eugenio Cunha, professor das escolas municipais	<i>Te Deum</i> de Montano; Ária de Stradella	Ária ao pregador, pelo tenor Pedro Cunha
7 de outubro de 1888 <i>Gazeta de Noticias</i> , 5 de outubro de 1888, ed. 277, p. 4		Festa de N. S. das Dores	Andaraí Grande	Antonio Dias Lopes	Missa de Rossi e <i>Credo</i> de Cerruti, <i>Te Deum</i> de Francisco Manuel	Solos por Elvira Ferreira e sr. Alberti
21 de outubro de 1888 <i>Jornal do Commercio</i> , 20 de outubro de 1888, ed. 293, p. 5	Irmandade de Nossa Senhora da Piedade	Festa de Nossa Senhora da Piedade	Magé	Paulo de Souza	Missa de Cerutti e credo de Mercadante, <i>Te Deum</i> “do imortal” Francisco Manoel da Silva	Maria Chaves e Candida de Assumpção e “outros cavalheiros”, variações de flauta por João de Oliveiro Duarte
28 de outubro de 1888 <i>Gazeta de Noticias</i> , 27 de outubro de 1888, ed. 300, p. 2		Festa da milagrosa Senhora da Penha	Igreja da Penha	José Pereira da Silveira	Missa <i>Nossa Senhora da Penha</i> e <i>Te Deum S. José</i> de José Pereira da Silveira	Augusto Duque Estrada Meyer, João Tavares, Arnaud Duarte Gouvea, Maria de Assumpção Chaves e Candida da Soledade
13 de janeiro de 1889 <i>Gazeta de Noticias</i> 12 de janeiro de 1889, ed. 12, p. 2		Festa do Glorioso Santo Eloy	Igreja de N. S. do Parto	Antonio Dias Lopes	Missa de Costa Ferreira, <i>Te Deum</i> de Francisco Manoel	Solos por Rosalina de Lima e Elvira Ferreira, “acompanhadas pelo distinto 1º barítono sr. Alberti”
18 de agosto de 1889 <i>Novidades</i> , 16 de agosto de 1889, ed. 463, p. 3	Irmandade do Divino Espírito Santo	Festa do divino orago	Freguesia de Sant’ Anna	[Antonio] Dias Lopes	Missa e <i>Credo</i> de Santos Pinto, <i>Te Deum</i> de Francisco Manuel	Solos por Elvira Ferreira, Emilia Medina e o sr. Alberti
20 de outubro de 1889 <i>Gazeta de Noticias</i> , 17 de outubro de 1889, ed. 290, p. 4	Irmandade de Nossa Senhora da Penha	Grande Festa de Nossa Senhora da Penha		João Rodrigues Cortes	“Missa do imortal padre José Mauricio”, <i>Credo</i> de Italia, <i>Ave Maria</i> de Mercadante	Solos por Maria Chaves e Elvira Ferreira e o sr. Bruno

8 de dezembro de 1889 <i>Gazeta de Noticias</i> , 7 de dezembro de 1889, ed. 341, p. 3	Confraria de nossa Senhora da Conceição em Niterói	Festa da Santíssima Virgem da Conceição		Reginaldo José de Souza [direção]; Calixto Xavier da Cruz [regência]	Missa de Mercadante, <i>Credo</i> de Cozza, <i>Salutaris</i> e <i>Te Deum</i> de Francisco Manuel	Solos por Maria da Assumpção Chaves e Rosalina de Lima Cardoso e Ave Maria ao pregador por Josephina Bastos de Souza, “que se presta por devoção”
15 de dezembro de 1889 <i>Gazeta de Noticias</i> , 8 de dezembro de 1889, ed. 342, p. 3	Irmandade de Nossa Senhora da Conceição da Gávea	Festa compromissal de Nossa Senhora da Conceição da Gávea		Joaquim de Carvalho	“música do maestro Thomaz Cane[ss]a” e credo de Itália	Laurinda Rumbelsperger, Elidia Veiga, Rosalina Lima, Cerrone, Estiger. “duas distintas amadoras cantarão uma Ave Maria em duo ao pregador e um distinto amador o <i>Salutaris Hostia</i> ”
1890 a 1899						
25 de maio de 1890 <i>O Paiz</i> , 23 de maio de 1890, ed. 2054, p. 2	Irmandade do Divino Espirito Santo	Festa do divino orago	Freguesia de Sant’Anna	[Antonio] Dias Lopes	Missa de Rossi, <i>Credo</i> de Cerruti, <i>Te Deum</i> de Francisco Manoel	Solos por Elvira Ferreira, Emilia Medina, Rita Galvão e o “barítono Alberti”
15 de junho de 1890 <i>Gazeta de Noticias</i> , 13 de junho de 1890, ed. 164, p. 3		Festa do Santíssimo Coração de Jesus	Matriz do Engenho Novo	A[ntonio] Dias Lopes	Missa de Rossi, <i>Credo</i> de Cerruti, <i>Te Deum</i> do maestro Francisco Manoel	Solos por Elvira Ferreira e Rita Galvão
17 de agosto de 1890 <i>Diario do Commercio</i> , 18 de agosto de 1890, ed. 621, p. 1	Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte	A Festa de N. S. da Boa Morte		Raphael Filho e Guilherme de Oliveira	Missa de Canessa, <i>Laudamus</i> , dueto para soprano, Melodia sacra de Lima Lisboa [ofertório], <i>Salutaris</i> de Mozart, Gradual, e a Ave Maria “do imortal maestro Raphael Machado”	<i>Laudamus</i> , dueto para sopranos: Amelia Tavares e Laurinda Lamptensberg [Rumbelsperger], <i>Qui Tollis</i> , para soprano por D. Dolores. Ofertório: melodia sacra de Lima Lisboa pelo barítono Alberti <i>Salutaris</i> : tenor Pedro Cunha com acompanhamento de instrumentos de corda
24 de agosto de 1890 <i>Diario do Commercio</i> , 25 de agosto de 1890, ed. 628, p. 1		A Festa de Nossa Senhora da Glória		Costa Lima	Missa de padre José Mauricio	Solo do <i>Laudamus</i> para soprano, “pela antiga cantora D. Maria Izabel”. <i>Nomine</i>

						<i>Deus</i> , dueto para soprano e contralto por “amadora” Idalina Rocha e Rita Galvão. Solo por Bruno de Oliveira
28 de setembro de 1890 <i>Diario do Commercio</i> , 27 de setembro de 1890, ed. 660, p. 4		Festa de Nossa Senhora das Dores	Matriz do Engenho Novo	Antonio Dias Lopes	Missa de Rossi, <i>Credo</i> de Cerruti	Solos por “distintos amadores, que se prestam por devoção, e as Exmas. Sras. D. Elvira Ferreira, Emilia Medina e Rita Galvão”
31 de maio de 1891 <i>Gazeta de Noticias</i> , 30 de maio de 1891, ed. 149, p. 3	Congregação dos filhos da imaculada Nossa Senhora das Dores		Matriz de Santo Antônio	Francisco de Carvalho	Missa do <i>Senhor do Bomfim</i> de Costa Ferreira, <i>Credo</i> de Coccia, o <i>Salutaris</i> de Henrique de Mesquita, <i>Te Deum</i> de Francisco Manoel	<i>Salutaris</i> , por Elvira Ferreira, solos pelas “exmas. amadoras D. Constança Lobo e Laura Zenobia” e Luiz Rossi
9 de agosto de 1891 <i>Jornal do Brasil</i> , 9 de agosto de 1891, ed. 123, p. 2		Festa do Senhor Santo Cristo dos Milagres		Domingos Machado	<i>Ouverture la Dame de Caraux</i> , Missa de Rossi, <i>Credo</i> de Cerruti, <i>Salutaris</i> de Eco, <i>Te Deum Laudamus</i> de Francisco Manoel	<i>Laudamus</i> por Elvira Ferreira, <i>Ave Maria</i> ao pregador de Carlos Gomes por Emilia Medina, <i>Salutaris</i> por Elvira Machado
23 de agosto de 1891 <i>O Paiz</i> , 21 de agosto de 1891, ed. 3403, p. 4		Festividade do Divino Espírito Santo	Matriz desta freguesia [Jacarepaguá]	Alfredo Angelo	Missa de Rossi, <i>Te Deum</i> de Francisco Manoel	Solos por Elvira Ferreira, Elvira Celestina e Bruno de Oliveira
8 de setembro de 1891 <i>Gazeta de Noticias</i> , 4 de setembro de 1891, ed. 247, p. 4		Festividade de Nossa Senhora da Penha, “protetora das artes e ciências”	Jacarepaguá	Alfredo Angelo	Missa de Rossi, e o <i>Te Deum</i> de Francisco Manoel	Solos pelas “exmas. professoras Ludovina Borges, Rita do Carmo, Elvira Ferreira e Bruno de Oliveira”
27 de setembro de 1891 <i>Gazeta de Noticias</i> , 25 de setembro de 1891, ed. 268, p. 4	Venerável Ordem Terceira de N. S. das Mercês	Festa de sua padroeira	Igreja de N. S. do Parto	“Nosso irmão definidor Antonio Dias Lopes”	Missa <i>Senhor do Bomfim</i> de Joaquim Maria, <i>Credo</i> de Italia,	Solos por Elvira Ferreira, Emilia Medina, Ludovina, Rita Galvão e Maria Batista, “solo da <i>Ave Maria</i> , cantado

					<i>Te Deum</i> de Francisco Manoel da Silva	por devoção pela sra. D. Elvira Tavares”, “distintos barítonos srs. Bruno e Alberti cantarão os solos do <i>Domine Deus</i> e <i>Quicedes</i> e <i>Quoniam</i> ”
22 de novembro de 1891 <i>O Paiz</i> , 21 de novembro de 1891, ed. 3495, p. 3	Irmandade do Santíssimo Sacramento e de Nossa Senhora da Apresentação	Festa de Nossa S. da Apresentação	Irajá	A. Dias Lopes	Missa e <i>Credo</i> do maestro Santos Pinto, <i>Te Deum</i> de Francisco Manoel	Solos por Elvira Ferreira, Rita Galvão e os srs. Bruno de Oliveira e José Alberti
27 de dezembro de 1891 <i>Jornal do Commercio</i> , 28 de dezembro de 1891, ed. 356, p. 1	Irmandade de Santa Cruz dos Militares “Assistiram ao ato fúnebre grande número de famílias as irmãs da Devoção de Nossa Senhora da Piedade e grande número de fiéis”	Exéquias “pelo eterno descanso do sr D. Pedro II, ex imperador do Brasil”		Raphael Filho e Guilherme de Oliveira [regência]	Sinfonia fúnebre de Chopin, a grande Missa de Réquiem “do padre mestre brasileiro José Mauricio Nunes Garcia”, Donizetti e Verdi, ofertório de Stradella, <i>Agnus Dei</i> , de Verdi, e o grande <i>Liberame</i> , de Montano	“A orquestra e vozes, composta de 60 professores”, Solos de Lima Lisboa na missa, Solos pelas “Exmas. Sras. DD. Dolores de Vega, Amelia Tavares, Laurinda Robpeberg [Rumbelperger], Maria da Gloria Noronha e Silva, Elvira Ferreira e Rosa Goffi dos Santos, e os srs. Alberti, Pedro Cunha, Caetano Pozzi, e Alexandre Rossi”
25 de março de 1892 <i>Jornal do Commercio</i> , 22 de março de 1892, ed. 82, p. 4		Festividade de Nossa Senhora de Lourdes	Matriz do Engenho Velho	Luiz Pedrosa	Sinfonia <i>do Nabucodonosor</i> , de Verdi, Missa de Costa Ferreira, e o <i>Credo Pedro I</i> de Marcos Portugal, <i>Salutaris</i> e <i>Te Deum</i> de Francisco Manoel	Gabriela Lemos, Maria Isabel, Francisca Romualda, Emilia de Castro e Elvira Ferreira, e Bruno de Oliveira, Fortunato e de Andrade, Dias Lopes, “e outros”, ária ao pregador por Gabriella Eugenia de Lemos, “que presta-se graciosamente”, <i>Salutaris</i> por Elvira Ferreira
17 de julho de 1892		Encerramento do mês do	Igreja de S. Joaquim		<i>Te Deum</i> de Francisco Manoel	“Cantam por devoção ao Sagrado Coração de Jesus, as

<i>Gazeta da Tarde</i> , 16 de julho de 1892, ed. 196, p. 2		Senhor Bom Jesus. “Missa acompanhada de cânticos religiosos e comunhão geral para as pessoas que estiverem preparadas”				exmas. sras. D. Luiza de Menezes, Justa Leite da Silva, Ernestina Ferreira, Paulina Lopes, Zulmira e Maria Izabel Teixeira”
6 de novembro de 1892 <i>O Paiz</i> , 5 de novembro de 1892, ed. 3839, p. 4	Irmandade do Santíssimo Sacramento de S. João Batista, S. Miguel e Almas	Festa do arcanjo S. Miguel	Freguesia da Lagoa	João Pedro de Carvalho	<i>Ouvertura de Louin du Pays</i> do maestro Bayulloo, grande missa de Luigi Rossi, credo de Itália, <i>Te Deum</i> de Baldi	Solo do <i>Laudamus</i> e <i>Ave Maria</i> por Rosalina Cardoso, <i>Qui tolis</i> por Elidia Veiga, <i>Qui sedes</i> por Angelo Rossi
6 de agosto de 1893 <i>O Tempo</i> , 6 de agosto de 1893, ed. 788, p. 1		Festa do glorioso Santo Antonio	Maxabomba	Antonio Dias Lopes	Missa do padre Manuel José Mauricio	Solos por Elvira Rosa Ferreira e Hygino de Araujo
12 de outubro de 1893 <i>Gazeta de Noticias</i> , 13 de outubro de 1893, ed. 285, p. 2		Sufrágio da alma do cidadão Eloy Pedro de Santa Barbara. Duas Missas com <i>Libera me</i>	Igreja de S. Joaquim	Dias Lopes, Domingos Machado e Manoel Ricardo		Elvira Ferreira e Maria de Assumpção, “que a isso se prestaram graciosamente”
3 de junho de 1894 <i>Gazeta de Noticias</i> , 3 de junho de 1894, ed. 153, p. 3	Devoção de Nossa Senhora das Dores	Encerramento de suas festividades do santo mês mariano	Matriz de Santo Antonio dos Pobres	Antonio Dias Lopes	Missa <i>Senhor do Bomfim</i> de Manuel Maria, <i>Credo</i> de Italia, <i>Qui Sedes</i> e o <i>Quoniam</i> de Bertini, <i>Salutaris</i> , de Leo, <i>Ave Maria</i> ao pregador, de Alfredo Angelo [1ª execução]	Solo <i>Laudamus</i> por Maria das Dores Rocha, <i>Qui Sedes</i> e o <i>Quoniam</i> por Elvira Ferreira e Bruno de Oliveira, <i>Salutaris</i> pela “amadora D. Constança Lobo”, <i>Ave Maria</i> por Antonietta Lobo
14 de outubro de 1894 <i>Gazeta de Noticias</i> , 12 de outubro de 1894, ed. 283, p. 3	Irmandade do Santíssimo Sacramento S.	Festa do Glorioso S. Miguel	Matriz de S. João Baptista,	Joaquim Pedro de Carvalho	<i>Ecce Sacerdos</i> , Missa <i>Senhor Bom Jesus do Bomfim</i> , <i>Salve Regina</i> ,	Marietta Siebs, Maria Izabel Teixeira, [Eli]dia Veiga e “cavalheiros de reconhecida

	João Batista e S. Miguel e Almas		freguesia da Lagoa		de Tarcis, <i>Salutaris</i> de H. de Mesquita, <i>Te Deum</i> de Francisco M. da Silva	nomeada”, “por uma distintíssima amadora, a nossa prestimosa irmã zeladora que se presta gentilmente, será cantada ao pregador a Salve Regina”, <i>Salutaris</i> por Marietta Siebs
2 de maio de 1897 <i>Jornal do Commercio</i> , 2 de maio de 1897, ed. 121, p. 7	Irmandade de Nossa Senhora Mãe dos Homens	Festividade da excelsa padroeira		Joaquim Pedro de Carvalho	Sinfonia do maestro Rittener, missa <i>Nossa Senhora do Socorro</i> do “imortal” Manoel Maria, missa <i>Brazil</i> de Pinzarrone, <i>Credo</i> de Thomazo Canessa, <i>Ave Maria</i> de Lutz, <i>Salve Regina</i> de Camurci, <i>O Salutaris</i> de Francisco Manoel, <i>Te Deum</i> de Manoel Maria	Maria Izabel, Maria Assumpção e Ilidia Veiga, <i>Domine Deus</i> por Mathilde Canizares, <i>Qui sedes</i> por uma amadora, solo de corne inglês por Agostinho Gouvea
3 de outubro de 1897 <i>Jornal do Commercio</i> , 27 de setembro de 1897, ed. 89, p. 3	Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Penha	Grande romaria e festa da Virgem Senhora da Penha		Francisco de Carvalho	“brilhante abertura”, missa de Santos Pinto, credo [ileg], Ave Maria, Ofertório de Carlos gomes e O <i>Salutaris</i> de H. de Mesquita, <i>Laudamus</i> , <i>Quitolis</i> , <i>Te Deum</i> de José Mauricio	Adelaide de Carvalho, Maria Jose Albuquerque de Araujo, Elidia Veiga, Adelina Cardoso
23 de fevereiro de 1899 <i>O Paiz</i> , 24 de fevereiro de 1899, ed. 5255, p. 1	“Operosa colônia dessa nação amiga”	Exéquias em sufrágio da alma do saudoso presidente da república Francesa	Candelária	Guilherme de Oliveira	Missa do padre José Mauricio e <i>Libera me</i> , de Montano	orquestra, composta de 60 professores, Solos por Isabel de Mello, Rosalina Cardoso e Laurinda [Rumbelsperger], tenor Pedro Cunha e baixos Rossi e João Hygino

1900 a 1909

<p>14 de janeiro de 1900 <i>O Paiz</i>, 12 de janeiro de 1900, ed. 5576, p. 3 <i>A Noticia</i> 13 e 14 de janeiro de 1900, ed. 12, p. 4</p>	<p>Irmandade do glorioso Santo Eloy</p>	<p>Festa de seu glorioso padroeiro</p>	<p>Igreja de Nossa Senhora do Parto</p>	<p>Antonio Dias Lopes</p>	<p><i>Ouvertura Diamantes da Coroa</i>, <i>Missa Senhora do Bomfim</i>, de Manoel Maria, o <i>Credo</i> de Felici Rossi, <i>Ave Maria</i> de Luzzi, “<i>Salutaris Hostia</i> da falecida D. Elvira Rosa Ferreira” e <i>Te Deum</i> de Francisco Manoel da Silva</p>	<p>Solos e duetos pelas “distintas artistas D. Maria Izabel Teixeira, America da Conceição, Emilia de Castro, Adelaide de Castro e Ernestina da Costa e os professores Bruno de Oliveira, Costa Lima, João Baptista e Luiz Pedrosa”</p>
<p>29 de julho de 1900 <i>Gazeta de Noticias</i>, 30 de julho de 1900, ed. 211, p. 2</p>		<p>“Missa solene com que se encerraram as Festas em homenagem à Senhora Sant’ Anna”</p>		<p>Borges de Faria</p>	<p>Missa e <i>Credo</i> da Senhora Sant’ Anna de Borges de Faria</p>	<p>“Henriqueta Capanema, Carolina Fontes, Amanda Feital, Emilia de Castro, Adelaide de Castro, Francisca Souza Lima, Ludovina da Cunha, Mme. Bevilacqua, Maria Isabel Teixeira, Maria Candida de Castro, Maria Albertina Ritler e Mms Saules e Khaled, e os conhecidos professores Rossi Junior, Pedro Bolato e Tiberio”</p>
<p>24 de janeiro de 1901 <i>O Paiz</i>, 25 de janeiro de 1901, ed. 5953, p. 2</p>		<p>“Missa mandada celebrar pelos empregados da direção geral da contabilidade da guerra, por alma do distinto colega, o chefe de seção tenente-coronel José Albano Fragoso”</p>	<p>Igreja do Senhor dos Passos</p>		<p><i>Sequencia</i> de Luiz Pedrosa</p>	<p>“Prestaram-se gratuitamente a cantar uma <i>Sequencia</i> os distintos artistas D. Maria Isabel Teixeira e Rosalina de Lima Cardoso e os srs. Bruno de Oliveira, João Baptista Pereira Menezes, Costa Lima, Dias Lopes, e Manoel Martins Torres, acompanhados ao <i>harmonium</i> pelo maestro Luiz Pedrosa”</p>

2 de junho de 1901 <i>Jornal do Commercio</i> , 19 de maio de 1901, ed. 138, p. 6	Irmandade do Santíssimo Sacramento Administração do Hospital dos Lázaros	Festa da Santíssima Trindade	Hospital dos Lázaros. Candelária	Bruno de Oliveira	<i>Ouvertura Joanna d'Arc</i> de Verdi; <i>Missa de Nossa Senhora da Conceição</i> , de Manoel Maria, o <i>Credo</i> de Thomazo Canessa, <i>Ave Maria</i> de Marcheti, e <i>Salutaris hostia</i> de Panoci	Solos “pelas distintas artistas” Rosalina de Lemos Cardoso, Maria Isabel Teixeira e Julia de Castro e “pelos professores” Bruno e Rossi Junior
26 de maio de 1901 <i>O Fluminense</i> , 28 de maio de 1901, ed. 4565, p. 2		Festividade do Divino Espírito Santo	Matriz de S. Lourenço [Niterói]	Bruno de Oliveira	<i>Ouvertura Estrella do Brazil</i> e <i>Salutaris Hostia</i> de [Henrique Alves de] Mesquita, <i>Missa</i> de Proti, <i>Credo</i> de Rossi, <i>Ave Maria</i> de Marcheti, <i>Te Deum</i> de Francisco Manoel	“Fez-se ouvir a amadora” Maria Isabel Teixeira
13 de junho de 1903 <i>Gazeta de Notícias</i> , 13 de junho de 1903, ed. 163, p. 3	Venerável Irmandade do Santíssimo Sacramento, Santo Antônio dos Pobres e Nossa Senhora dos Prazeres	Festa do Glorioso Santo Antônio dos Pobres	Igreja da rua dos Inválidos	Francisca Romualdo [direção], Astolpho Tavares [regência]	<i>Missa</i> de Manuel Maria, <i>Ave Maria</i> ao pregador de Vicente Cernicchiaro, <i>Credo Pedro I</i> de Marcos Portugal, <i>O Salutaris</i> a três vozes de Giannini, <i>Te Deum</i> de Montano	Solos,” que generosamente se prestam por devoção”, por Antonietta Lobo, Ismenia Matheus, Amanda Feital, Luiza Lobo, Allair Graça, America de Sant’ Anna, Constança Lobo, Mathilde Monteiro, Isabel Teixeira e o sr. Pedro Cunha
29 de maio de 1904 <i>Correio da Manhã</i> , 29 de maio de 1904, ed. 1081, p. 5	Irmandade do Santíssimo Sacramento. A administração do Hospital dos Lázaros	Festa da Santíssima Trindade	Candelária. Hospital dos Lázaros	A. Bruno de Oliveira [direção], Luiz Pedrosa [regência]	<i>Ouvertura Estrella do Brasil</i> de Henrique de Mesquita, a majestosa <i>Missa Santa Rita de Cassia</i> de [Luiz] Pedrosa, <i>Gradual</i> , o <i>Credo</i> de Italia, <i>Salve Regina</i> de Carmusci,	“Peças concertantes” por Maria Isabel Teixeira, Emilia de Castro, America de Sant’ Anna e srs. Arthur Rangel, Bruno de Oliveira, Dias Lopes “e outros”

					<i>Salutaris hostia</i> de Ch. Duvois, dueto de soprano e barítono	
22 de novembro de 1904 <i>Jornal do Brasil</i> , 23 de novembro de 1904, ed. 328, p. 3		Festa de Santa Cecília	Igreja do Parto	Luiz Pedrosa	Missa <i>Nossa Senhora do Socorro</i> , original de Manuel Maria	Solos por Maria Assumpção, Rosalina Cardoso, Rosalina de Lima, America Santa Anna, Maria Isabel Teixeira e Emilia de Castro, e os srs. Bruno de Oliveira e João [?] Hygino de Araujo
11 de dezembro de 1904 <i>Jornal do Brasil</i> , 21 de dezembro de 1904, ed. 356, p. 5		Encerramento das missas jubilares	Igreja Nossa Senhora de Copacabana			“A parte coral foi organizada pelas professoras Francisca Romualda, Maria Isabel Teixeira, Maria Candida de Castro e mais algumas amadoras, prestando-se todos por devoção à Santíssima Virgem”
30 de junho de 1905 <i>Jornal do Brasil</i> , 1 de julho de 1905, ed. 182, p. 4		Festa do Sagrado Coração de Jesus	Igreja de Nossa Senhora do Parto	Luiz Pedrosa	Missa <i>de Santa Rita de Cassia</i> de Luiz Pedrosa e <i>Credo</i> de F. Rossi	Solos e coros pelas “professoras” Maria Isabel Teixeira e Alice Bancalari, e as amadoras senhoritas Maria Elfrida Person, Annere Carolina Person, Isabel Iracema Garcez, Adelia Maia, Luiza Costa, Marietta Maia, Eliza Maia, Maria das Mercês, Isaura da Silva, Maria Engracia e Leontina Neves e “os professores” Antonio Bruno de Oliveira, Pinto Junior e Joaquim Raymundo

<p>22 de novembro de 1905 <i>Jornal do Brasil</i>, 23 de novembro de 1905, ed. 327, p. 4</p>		<p>Festa de Santa Cecília</p>	<p>Igreja de Nossa Senhora do Parto</p>	<p>Luiz Pedrosa</p>	<p>Missa <i>Nossa Senhora do Amparo</i> de Henrique de Mesquita</p>	<p>Solos e coros por Maria Isabel Teixeira, Maria Assumpção Machado, Rosalina de Lima Cardoso, Castorina de Moraes e Anna Novaes e os srs. Antonio Bruno de Oliveira, João Hygino de Araujo, Luiz Rossi Junior, Arthur Rangel, Felipe de Lima, Francisco Borges e Pezzanelli. “Na orquestra tomaram parte muitos músicos, por ser Santa Cecília a sua padroeira”</p>
<p>19 de março de 1906 <i>Jornal do Brasil</i>, 20 de março de 1906, ed. 79, p. 4</p>		<p>Festa do Patriarca S. José</p>	<p>Igreja da Ordem Terceira de N. S. do Terço</p>	<p>“A orquestra foi dirigida pela maestrina D. Francisca Romualdo”</p>	<p>Missa <i>S. Luiz</i></p>	<p>Francisca Romualdo “tocou o <i>harmonium</i>, com acompanhamento de violino pelo amador sr. Francisco Marques”. Solos e coros por Francisca Romualdo, Maria Isabel Teixeira, Adalgisa Medeiros, Maria Ascensão, Rosa Marques e Claudina Medeiros, e Bruno de Oliveira</p>
<p><i>Jornal do Brasil</i>, 23 de abril de 1906, ed. 113, p. 3 [outras informações estão ilegíveis]</p>		<p>Festa de Senhor dos Passos</p>				<p>Coros por Maria Isabel Teixeira, Rosalina de Lima Cardoso, e Francisca Romualdo e os srs. Antonio Bruno de Oliveira, Pinto Junior, Francisco Raymundo e Pezzanelli. “A <i>Ave Maria</i> foi por devoção, cantada pela</p>

						amadora senhorita Adalgisa de Medeiros”
21 de outubro de 1906 <i>Jornal do Brasil</i> , 22 de outubro de 1906, ed. 295, p. 4	Venerável e Arquiepiscopal Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo	Festa de Nossa Senhora do Monte do Cabo da Boa Esperança		Luiz Pedrosa	<i>Ouvertura Estrela do Brasil</i> de Henrique Alves de Mesquita, Missa <i>Portuense</i> de Santos Pinto, <i>Credo</i> de Rossi; <i>Ave Maria</i> do maestro Francisco Manuel da Silva, <i>Salutaris</i> de Dubois	Solos e nos coros “os professores DD Maria Assumpção e Maria Isabel Teixeira, e os srs. Antonio Bruno de Oliveira, Francisco Correa Borges, Francisco Raymundo Correa, João Ignacio e Pezzanelli”
28 de outubro de 1906 <i>Gazeta de Noticias</i> , 26 de outubro de 1906, ed. 299, p. 5 <i>Gazeta de Noticias</i> , 28 de outubro de 1906, ed. 301, p. 5	Irmandade de S. Crispim e S. Crispiniano	Festividade de nossos Santos padroeiros	Igreja de Nossa Senhora da Lampadosa	Bruno de Oliveira, Luiz Pedrosa [regência]	<i>Ouvertura Marco Spada</i> , Missa <i>do Senhor do Bonfim</i> , <i>Gradual</i> de Luiz Pedroza, <i>Salutaris Hostia</i> de Henrique Alves de Mesquita, <i>Ave Maria</i> de Carnucci e <i>Credo de Italia</i>	Solos por Rosalina de Lima Cardoso, Maria Assumpção Machado, Maria Isabel Teixeira e Lydia de Albuquerque, João Hygino, Ave Maria “foi entoada por devoção pela sra. D. Adriana Joppert”
25 de fevereiro de 1907 <i>Jornal do Brasil</i> , 26 de fevereiro de 1907, ed. 59, p. 5		Missa em louvor a Nossa Senhora da Cabeça	Catedral		cânticos com acompanhamento de <i>harmonium</i>	Francisca Romualdo e Maria Isabel Teixeira
1º de março de 1907, <i>Jornal do Brasil</i> , 2 de março de 1907, ed. 61, p. 5		Missa em louvor ao Sagrado Coração de Jesus e benção do Santíssimo Sacramento	Catedral		cânticos	Francisca Romualda e Maria Isabel Teixeira, Senhorita America Sant’Anna “e outras senhoras, acompanhadas a <i>harmonium</i> ”
31 de maio de 1907 <i>Jornal do Brasil</i> , 30 de maio de 1907, ed. 150, p. 5	Devoção de Nossa Senhora das Graças	Encerramento do Mês de Maria	Igreja do Terço, Senhor dos Passos	Professora Francisca Romualdo		“Auxiliada pela professora D. Maria Isabel Teixeira e por diversas amadoras”

<p>5 de julho de 1907 <i>Jornal do Brasil</i>, 6 de julho de 1907, ed. 187, p. 7</p>	<p>Apostolado de Oração do Sagrado Coração de Jesus</p>	<p>Festa do Sagrado Coração de Jesus</p>	<p>Catedral</p>	<p>Francisca Romualda</p>	<p>Missa de Madoli, <i>Credo</i> de Th. la Hache e <i>Coro da Caridade</i></p>	<p>Solos e coros por [Francisca Romualda], Maria Isabel Teixeira, Ismenia Polly de Amorim, Olivia da Cunha, Camilla da Conceição, America Santa Anna, Adalgisa de Siqueira, Rosalina de Lima Cardoso, Paulina Barnabei de Donato, Nilsia Baldraco Teixeira, Castorina de Moraes, Candida Ramos e Maria Candida de Castro, acompanhamento da missa ao <i>harmonium</i> por Julia de Allessandra, solo de violino no Ofertório por Olivia da Cunha, acompanhamento do <i>Te Deum</i> ao <i>harmonium</i> por Francisca Romualda</p>
<p>11 de agosto de 1907 <i>Jornal do Brasil</i>, 12 de agosto de 1907, ed. 224, p. 4</p>		<p>Festa de sua excelsa padroeira Nossa Senhora da Neves</p>	<p>Paula Matos</p>	<p>Antonio Bruno de Oliveira [direção], Luiz Pedrosa [regência]</p>	<p>Missa <i>Portuense</i> de Santos Pinto, <i>Ave Maria</i> de Millard e <i>Credo</i> de Rossi</p>	<p>Solos e coros por Maria Isabel Teixeira e Laurinda Rumbelsperger e os srs. Antonio Bruno de Oliveira, Francisco Pinto Junior e Francisco Borges Correa</p>
<p>13 de agosto de 1907 <i>Jornal do Brasil</i>, 15 de agosto de 1907, ed. 227, p. 5</p>	<p>Apostolado de Oração do Sagrado Coração de Jesus</p>	<p>Missa em ação de graças pela elevação a Monsenhores [...]</p>	<p>Catedral</p>		<p>Cânticos</p>	<p>Francisca Romualdo e Maria Isabel Teixeira, “com acompanhamento de órgão”</p>
<p>24 de setembro de 1907 <i>Correio da Manhã</i>, 25 de setembro de 1907, ed. 4065, p. 3</p>		<p>Sétimo dia do falecimento do malogrado maestro</p>	<p>Candelária</p>			<p>Dos que “compareceram a esta matriz, conseguimos os nomes das seguintes: [...] Maria Isabel Teixeira, [...],</p>

		Norberto Amancio de Carvalho				Arthur Napoleão, [...], Antonio Bruno de Oliveira, [...], João Pereira da Silva, Luiz Pedrosa, por si e por sua esposa”
27 de outubro de 1907 <i>Correio da Manhã</i> , 23 de outubro de 1907, ed. 2292, p. 6	Irmandade S. Crispim e S. Crispiniano	Festividade de nossos santos padroeiros	Igreja de Nossa Senhora da Lampadosa	Bruno de Oliveira	<i>Ouvertura Marco Sapada</i> , [Missa] do <i>Senhor do Bomfim</i> , <i>Ave Maria</i> de Carnucci, <i>Credo</i> de Italia, <i>Salutaris Hostia</i> e <i>Te Deum</i> de Henrique de Mesquita	Solos por Rosalina de Lima Cardoso, Maria Assumpção Machado, Maria Isabel Teixeira, Lydia Albuquerque e Hygino de Araujo
19 de janeiro de 1908 <i>Jornal do Brasil</i> , 20 de janeiro de 1908, ed. 20, p. 8 <i>Gazeta de Notícias</i> , 20 de janeiro de 1908, ed. 20, p. 4	Irmandade de Santo Cristo dos Milagres	Homenagem às suas “bodas de ouro”, Comemoração do jubileu da Irmandade de Santo Cristo	Matriz de Santo Cristo	Agostinho de Gouvea	Missa de Rossi	<i>Ave Maria</i> por D. Alice Bancalary, o <i>Quitolis</i> por Maria de Azevedo, solos por Alice Vasques, Isabel Teixeira, Hygino de Araújo, Eugenio Gyangurem “e outros”
19 de março de 1908 <i>Jornal do Brasil</i> , 20 de março de 1908, ed. 80, p. 7		Festa do patriarca S. José	Igreja de Nossa Senhora do Terço	Francisca Romualda	Missa de Arboni	Solos e coros por Maria Isabel Teixeira, Rosalina de Lima Cardoso, Angelica Sant’Anna, Ismenia Polly e uma amadora
31 de maio de 1908 <i>Jornal do Brasil</i> , 2 de junho de 1908, ed. 154, p. 12	Devoção de Nossa Senhora das Graças	Mês de Maria	Igreja de Nossa Senhora do Terço	Hino: Candida Nunes da Costa Coelho e Clara Turiê <i>Te Deum</i> : Francisca Romualdo [direção do coro], Luiz Pedroza [regência da orquestra]	Hino <i>da Coroação</i> , <i>Te Deum</i> de Henrique Alves de Mesquita	Hino <i>da Coroação</i> por Mercedes Machado, Dulce Caetano e Carmem Borges, solistas, Heloisa Salema Garçon, Leonor Pires, Cecília Mello, Regina Neves da Costa, Amelia de Paiva Dias Silva, Waldemira Milão, Maria Alexina Pinto do

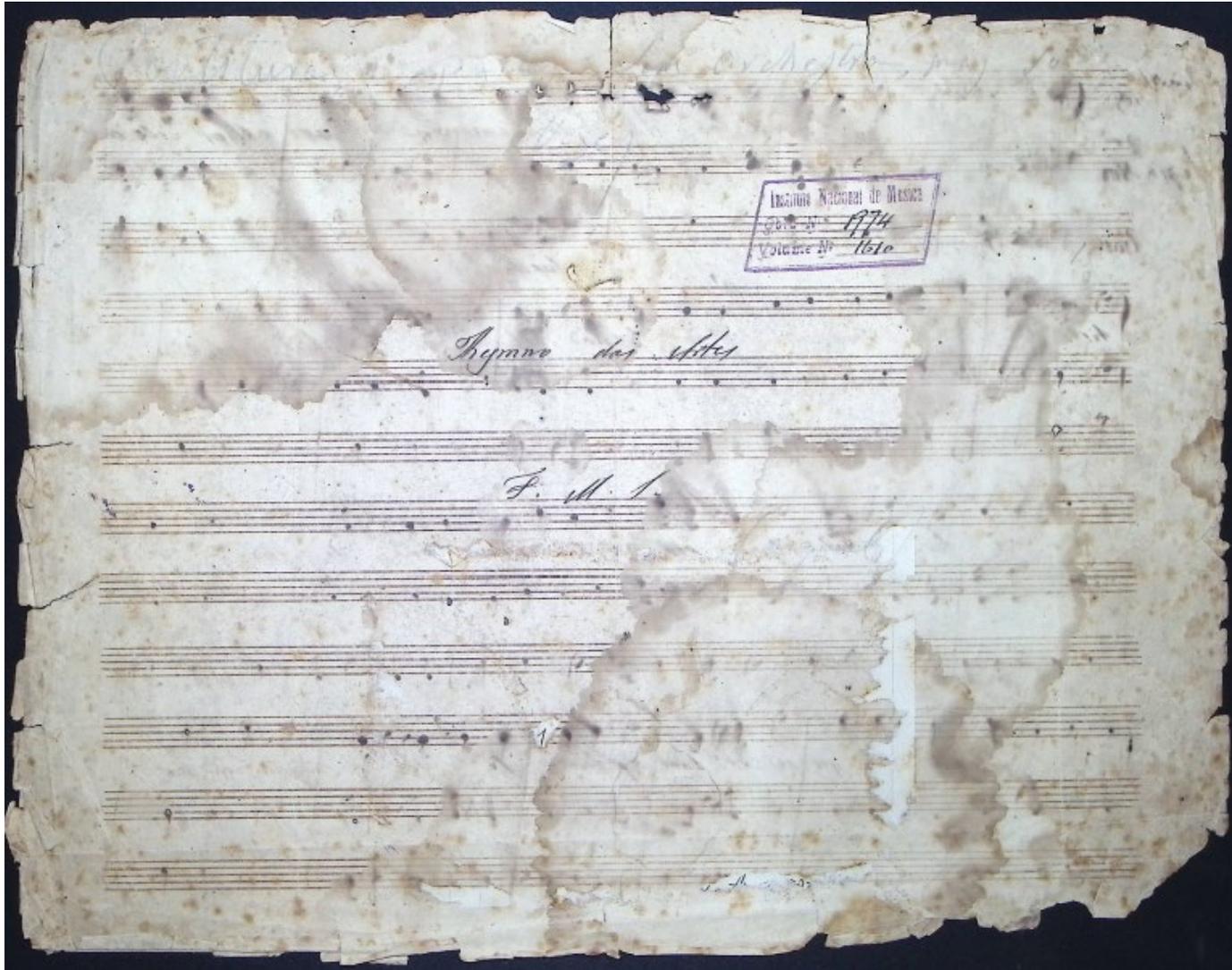
						Nascimento, Adelaide Soares, Rosa Marques, Rosa Moreira, Gumercinda Saini Martin, Joanna Maria Affonso, Amelia Linhares, Herotides Linhares, e Mercedes Cardoso, acompanhamento ao <i>harmonium</i> por Francisca Romualdo <i>Te Deum</i> : Maria Isabel Teixeira, America Sant'Anna, Ismenia Polly, Palmyra Braga e Georgina de Araujo
10 de julho de 1908 <i>Jornal do Brasil</i> , 11 de julho de 1908, ed. 193, p. 11	Apostolado do Sagrado Coração de Jesus	Festa do Sagrado Coração de Jesus	Catedral do Arcebispado	“direção da maestrina D. Francisca Romualdo”	Missa solene	<i>Laudamus</i> “cantado pelas professoras DD. Maria Isabel Teixeira e Rosalina de Lima Cardoso”, <i>Qui Tollis</i> por America Sant'Anna, <i>Qui sedis</i> por Ismenia Polly, <i>Ave Maria</i> por Nizia Baldraco com acompanhamento de violino por Arminda de Almeida e <i>Salutaris</i> por Rosalina de Lima Cardoso
26 de julho de 1908 <i>Jornal do Brasil</i> , 28 de julho de 1908, ed. 210, p. 11	Irmandade do Santíssimo Sacramento da Antiga Sé	Festa de Nossa Senhora do Terço		Pedro Cunha [direção], Leandri Sant'Anna [regência]	Missa de Bariot	Solos por Virginia Brandão, Maria Mont[e]ano, Laura Malta, Carmem de Almeida e Luiz Rossi e coros com Leonor Cunha e Pedro Bolato
18 de outubro de 1908 <i>Jornal do Brasil</i> , 19 de outubro de 1908, ed. 293, p. 9	Devoção de N. Senhora do Cabo da Boa Esperança	Festa de N. Senhora do	Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa	Antonio Bruno de Oliveira [direção],	Missa e <i>Credo</i> de Rossi	Solos e coros por Maria Isabel Teixeira, Rosalina de Lima Cardoso, Antonio

		Cabo da Boa Esperança	Senhora do Monte do Carmo	Normandia [regência]		Bruno de Oliveira, Francisco Borges, Tiberio e Carão Pezzanelli
25 de outubro de 1908 <i>Jornal do Brasil</i> , 26 de outubro de 1908, ed. 300, p. 6		Festa São Crispim e S Crispiniano	Igreja de Nossa Senhora da Lampadosa	Antonio Bruno de Oliveira [direção], Luiz Pedrosa [regência]	Missa <i>Santa Rita de Cássia</i> , de Luiz Pedrosa, <i>Credo</i> de Santos Pinto, <i>Ave Maria</i> de Luigi, <i>Salutaris</i> de Panolka	Maria Isabel Teixeira, Maria Assumpção e Rosalina de Lima Cardoso, João Hygino de Araújo, Antonio Bruno de Oliveira
30 de março de 1910, <i>Jornal do Brasil</i> , 31 de março de 1910, ed. 90, p. 11		Missa em louvor de Nossa Senhora da Cabeça na última quarta-feira do mês	Catedral			“Cânticos pelas professoras DD. Maria Isabel Teixeira e Francisca Romualda que acompanhou no <i>harmonium</i> e Ismenia Poly”
3 de março de 1912 <i>Jornal do Brasil</i> , 7 de março de 1912, ed. 67, p. 8		Festa de sua Excelsa Padroeira Nossa Senhora da Ajuda	Ilha do Governador	Pedro Cunha	Missa de Nossa Senhora de Nazareth, do Padre Gurjão	“Além dos professores que fizeram parte da orquestra, a sra. D. Leonor da Cunha fez o acompanhamento ao órgão”. Solos dos Cânticos sacros por Annita Reis e Maria Mantiano [Monteano], Pedro Cunha e Figueira Junior e no coro Cecilia Carmem, Annita Reis e Cecilia Figueiredo
5 de julho de 1912 <i>Jornal do Brasil</i> , 8 de julho de 1912, ed. 190, p. 8	Apostolado da Oração da Catedral	Festa do Sagrado Coração de Jesus		“regência da maestrina sra. D. Francisca Romualda”	Missa de Perozzi e o coro da Caridade	“Solos e coros cantados pelas sras. DD. Maria Isabel Teixeira e Rosalina de Lima Cardoso, senhorita Cocalia de Castro, sras. D. Ismenia Poly, Adalgisa de Siqueira, Isolina Fernandes, Maria Pinheiro e Waldemira, com acompanhamento de violinos

						pelas senhoritas Elisa Pinto de Souza e Irene Lyra e de <i>harmonium</i> pela sra. D. Julia Figueiredo”
26 de abril de 1914 <i>O Paiz</i> , 30 de abril de 1914, ed. 10797, p. 9		Festa do orago	Igreja do Santíssimo Sacramento, antiga Sé	Cordilla Lavalle [regência da <i>ouverture</i>], “que, gentilmente se prestou, a pedido do tenor Pedro Cunha”. “O maestro Cunha foi muito felicitado, pela bela organização musical da Festa”	<i>Ouverture</i> de Mendelssohn; Missa solene de Preciliano Silva; <i>Credo</i> concertante, de Ch. Gounod	<i>Laudamos</i> , por Mme. Maria Monteano, solo <i>Domine Deus</i> por Mme. Deborah de Armando, terceto <i>Quitolis</i> , por Fraragline, America de Carvalho e Iorio, <i>Quisedes e Quoniam</i> por Coralia de Castro, coros por Honorina Bastos, Marieta Aguiar, Lulu Quintais, Aurora Nogueira, Lelica de Queiroz, Augusta Nogueira, Herminia Borell, Cecília Figueiredo, Ismenia Polly, e os srs. Bruno de Oliveira, J. Saldanha, Francisco Jorge, Antonio de Carvalho, Jiusepp e Francisco Braga. <i>Ave Maria</i> , por Maria Monteano. <i>O Salutaris hostia</i> , por Pedro Cunha. Acompanhamento de cordas e <i>harmonium</i> no ofertório por Leonor Cunha
1º de julho de 1914 <i>Jornal do Commercio</i> , 2 de julho de 1914, ed. 1, p. 6		Benção desse hospital. Benção da capela do Bom Jesus dos Perdões, contígua a esse hospital	Hospital de S. Zacarias	Pedro Cunha	<i>Ave Maria</i> de Carlos Gomes; <i>Ave Maria</i> de Maria Monteano	Senhorinhas Marçal, na <i>Ave Maria</i> ; Maria Monteano, em uma <i>Ave Maria</i> de sua produção, “acompanhadas pela sra. D. Leonor Cunha”

Obs: As palavras entre colchetes foram acréscimos da autora. Devido ao tamanho dos anúncios, muitas vezes a redação a respeito da participação dos(as) cantores(as) e instrumentistas foi adaptada, como por exemplo: “os solos foram cantados por Maria das Dores”, foi redigido como: “solo por Maria das Dores”. As expressões ou frases que considerei importantes de serem registradas rigorosamente iguais à forma como foram publicadas nos periódicos foram colocadas entre aspas.

ANEXO H. *Hino das Artes*. Letra: Manoel de Araujo Porto Alegre. Música: Francisco Manoel da Silva. Partitura Autografa. Biblioteca Alberto Nepomuceno, UFRJ. Registro na Base Minerva: 000942710



Tenor 4/4 *f*
 Sopra 4/4
 Bass 4/4

o - lhos de al - tões a - luz da harmonia aos olhos de al -
 tões a - luz da harmo - nia a e - torna bel - lezas sea hio nites
 Dia a e - torna bel - lezas sea hio nites Dias de char se te
 van - tas a usgi - la grossi ro cas ag hio e te - ras a ginta as

luz da harmonia

terra rustica pe- dra o du- ro mar- tello batendo con ver- te- que
 ma- gna do bello sta bella va- ri- a a- ni- ma sea his- toria no
 tello va- ri- a a- ni- ma sea his- toria se- vive o pas- sado du- plicado de
 gloria se- vive o pas- sado du- plicado de-

animato e con forza
animato e con forza

37

Hino das Artes. Partes vocais de 1ª Voz (Soprano?), Tenor 1º, Tenor 2º e Baixo. Biblioteca Alberto Nepomuceno, UFRJ. Registro na Base Minerva: 000942710

1ª Voz

Instituto Nacional de Música
06-03-1974
Volume nº 1610

Tenor

Hino das Artes

J. e M. da Pa

Handwritten musical score for the Tenor part of the 'Hino das Artes'. The score is written on ten staves of music. The lyrics are written below the notes. The music is in a common time signature (C) and features a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Portuguese and describe the various arts and their contributions to society.

ares e Mus do ar tos tos a luz da harmonia
 ni a aos o Mus do ar tos tos a luz da harmonia
 ni a a e ter na bel le za se a hio sus-te
 Di-a a e ter na bel le za se a hio sus-te
 Di-a do chas se le ran - ta a ar gi - la gros
 sei na cas as tres e le - va a quin pa ar
 tu na Ma sus te ca pe - dra o du - no mar
 tel - lo ba tou do com per to ma i ma ger do
 tel lo Ma tel la va ni a a ni ma sa his

to ria na tel-la va ri a a
 mi ma se a ho to ria re vi ve o pas
 sa da dou pli ca de glo ri a re
 vi - ve o pas sa da dou pli ca de glo - ri -
 a o ge nis e re ge s et
 sui da -
 sui di vi nal como el - le di vi no como
 el - le - im - mor - tal como el -
 le como el le im mor tal di - vi no im mor
 tal im mor tal

Instituto Nacional de Musica
 1974
 Volume 1610

Tenor 1^o Hymno das Antas

Maestro

an - o - ão do ar - tu - ra a
 luz da harmo - ni - a. an - o - ão do ar - tu - ra a
 luz da harmo - ni - a a e - ter - na bel - le
 2^a se a - bra n'este - dia a e - ter - na bel
 le - za. se a - bra o. n'este - dia. Do - ção. se le
 van - ta. a. i. ar - gi - lo - gos. - Sei - ra. an - o - ão. e
 le - va - a - grim - pa. ar - tu - ra. Na - tu - ra
 pa - dra. o. du - ro. Mar - tel. lu. ba. ten - do. con
 ver - te. a. mai - ma - gen - do. bel - lo - na

tel-la va - ni-a a - ni-ma se a-his - to-ria. na
 tel-la va - ni-a a - ni-ma se a-his - to-ria re
 vi-ve o pas - sabi. du - pli - ca de. gloria re
 vi-ve o pas. sabi du - pli - car de glo - ri - a o -
 ge - mio e re fle - xo. da - lux. - da - lux. - di - vi -
 nal. como. ella. di - vi - no. Como
 el - la - im - mor. tal im mor - tal.
 Como el - la. im mor tal. di - vi - no. im mor.
 tal - im mor - tal

Instituto Nacional de Musica
 Obra N.º 1974
 Volume n.º 1610

Tenore 2.º *Segunda Voz*

Marcato *f*
 to - oter - do ar - tista. a luz da harmo
 ni a. av. o Mo do ar - tista. a - luz da harmo
 ni - a a e - ter na bel - le - za sea. brio nei - te
 di a. a e - ter na bel - le - za sea - brio nei - te
 di - a. do. Chão. se le. van - ta - a ar gi la gro.
 Sei - ra cao - as tra. e le - va. a grun - pa ar - teira Na
 ma ti - ca pe - dra o - duro ro mar. tel - lo bo
 ten - do con ver - te a nai - ma - gon do. bel - lo. Na
 tel - lo va - ri a. a - ni ma le chif - to - ria na

tel-la va - ri - a. a - nimā. se - cū - ter - nias re
 vi ve opas - sa - bo. da - pli - ca de glo - ri - a. re
 vi ve opas sa - bo. du - pli - ca de glo - ri - a o - ge
 nis e re - fle - xo. da - lux. da - lux. di - vi - nal. como.
 ella di - vi no. como. el - la - im mor
 tal. como. el - la di - vi no im mor tal - im mor
 tal. di - vi no im mor. tal - im - ma
 tal

Instituto Nacional de Musica
 Obra N.º 1974
 Volume N.º 1610

Bairio

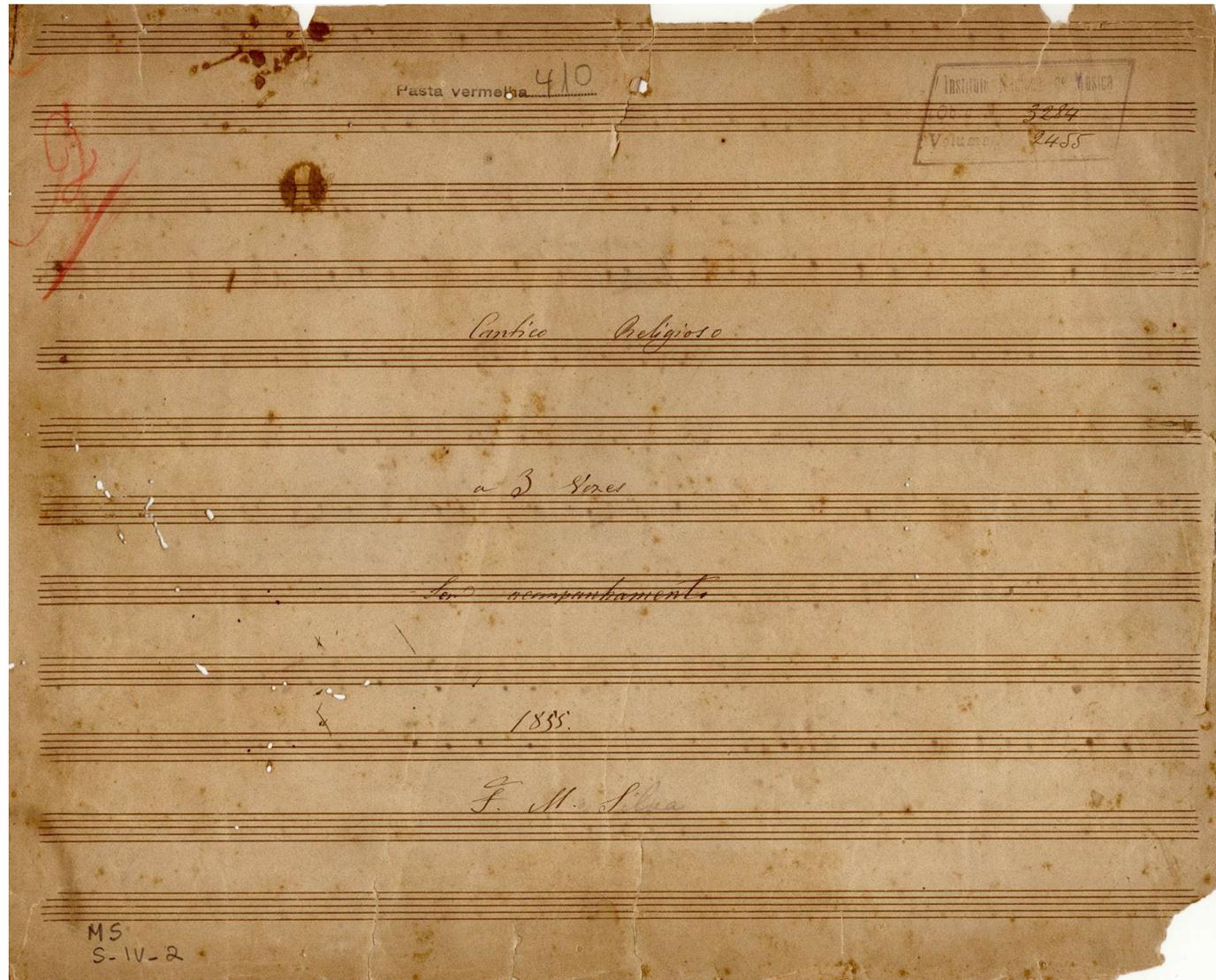
Dr. F. M. da S.ª

Hymno das Artes

dos o Nos do ar to to a la da har mo
 ni a a e Nos do ar to to da har mo
 ni a a e to na bel le sa sa hio nas to
 Si a a e to na bel le sa sa a hio nas to
 Si a do chao si le van ta a or gi la gros
 si na nos as tres e le sa a quin pa el la
 ni na na sus ti ca pe cha e du ro mar ul lo ha
 to do dos vez to na i ma go do bel le cha
 bil la so ni a a ni na sa la to ri a na

Sol la ra vo a a ni ma sa ba to ria re
 vi ve o pas sa do du pli ca do ri a re
 vi ve o pas sa do du pli ca do glo
 ria e ge mo e re fle ve da
 da un di vi nel co mo d
 le di vi nel co mo di le
 im mor tal como il le do
 vi vo co mo il le im mor tal di
 vi vo im mor tal - im mor tal

ANEXO I. *Cântico Religioso a 3 vozes sem acompanhamento* (1855). Francisco Manoel da Silva. Partitura autografa. Biblioteca Alberto Nepomuceno, UFRJ. Coleção de Partituras Manuscritas. Registro na Base Minerva: 412/2007



Agnus Dei
 o' B. be nino senhor po-ten-te o' B. de men-te olha de men-te
 di-e - gnus di-gna-se De-us olha de men-te
 gra-tias agimus gi-bi pro-pter ma-gna mi-seri-cordias glo-ria in ex-cel-sis de-o
 a-minha fe' a-minha fe' re-spon-deas nos-sas ter-na-men-te sem-pa re-spon-deas
 di-ge-ni-tis a-gi-mus gi-bi di-gna-se pro-pter ma-gna mi-seri-cordias glo-ria in ex-cel-sis de-o
 a-minha a-minha fe' re-spon-deas nos-sas re-spon-deas
 magna glo-ria in excelsis de-o plac-da-mus te be-ne-di-ci-mus te fa-do-rum glo-ria
 nos-sa ter-na et pe-ran-cas coe-gen-te so-cia pie-dei coe-gen-te
 coe-gen-te coe-gen-te so-cia coe-gen-te
 re-bi-pla-mus te lau-damus te lau-damus te lau-damus coe-gen-te
 pi-e-do-so pi-e-do-so se' pi-e-do-so se' pi-e-do-so se' pi-e-do-so se' pi-e-do-so
 casu no-cu-sti di-gna-se di-gna-se di-gna-se di-gna-se di-gna-se
 pi-e-do-so se' pi-e-do-so se' pi-e-do-so se' pi-e-do-so se' pi-e-do-so
 di-gna-se di-gna-se di-gna-se di-gna-se di-gna-se
 D.C.F. ad fine

