Dossiê: História das Mulheres, Gênero e Interseccionalidades

HISTÓRIA E GÊNERO EM CAPAS E CONTRACAPAS DE PARTITURAS PARA PIANO

HISTORY AND GENDER ROLE IN PIANO SCORE ART COVERS

Robervaldo Linhares Rosa[1]

RESUMO: A partir de 3 imagens de capa e contracapas de partituras para piano do final do século XIX e início do XX, todas relacionadas ao universo feminino, engendra-se uma cadeia de relações sócio-histórica e culturais com o fito de apreender o papel do piano e da música nesse recorte temporal em que sobressaem questões de gênero e de representações.
Palavras-chave: História. Música e Gênero. Partituras para piano.

ABSTRACT: From 3 images taken from the cover and back covers of piano scores from the late 19th and early 20th centuries, all related to the female universe, a chain of socio-historical and cultural relations is engendered in order to apprehend the role of the piano and music in this time frame in which issues of gender and representations stand out.
Key words: History. Music and Gender. Piano scores.

À guisa de abertura

Em relação aos confinamentos e interdições reservados à mulher no século XIX, o viajante Charles Expilly, em seu livro *Mulheres e costumes do Brasil*, põe em destaque um provérbio português que esteve em voga à época: *uma mulher já é bastante instruída quando sabe ler corretamente as suas orações e sabe escrever a receita da goiabada. Mais do que isso seria um perigo para o lar* (EXPILLY, 1977, p. 269). Muito provavelmente, um provérbio carrega em si, dada à multiplicidade de imagens condensadas em frases curtas, a tradução inequívoca e direta da *vox populi* acerca de uma determinada realidade social e cultural, ou, dito de outra forma, de uma conjuntura histórica.

[1] Professor de Música e História da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG). Pianista Doutor em História pela Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Bacharel em Música pela Universidade Federal de Goiás (UFG).

Não é tarefa vã começar pelas palavras, como já observou Bosi, visto que *as relações entre os fenômenos deixam marcas no corpo da linguagem* (BOSI, 1992, p. 11). Assim, vale a pena olhar de forma mais detida uma das acepções que o vocábulo provérbio abriga: *máxima ou sentença de caráter prático e popular, comum a todo um grupo social, expressa em forma sucinta e geralmente rica em imagens* (FERREIRA, 1999, p. 1657).

É curioso que, a uma primeira visão, tal provérbio citado por Expilly parece entrar em conflito quando se tem à mão um número significativo de partituras para piano, editadas entre o final do século XIX e o início do XX, em que imagens de mulheres revelam uma abundância de situações com elas em eloquente destaque. Ora, se a elas estava reservado, conforme o provérbio mencionado, no máximo ler orações religiosas e escrever receitas de sobremesas para o bel-prazer de seus esposos e de suas famílias, como se explica o grande número de imagens de mulheres iluminadas por holofotes nas capas e contracapas de partituras para piano desse período?

A partir da consulta e análise ao acervo de 376 partituras completas para piano, diga-se de passagem, acervo a um só tempo gigânteo e precioso, totalmente à disposição do leitor no livro *A Casa Edson e seu tempo*, de Humberto Franceschi (2002), procurarei esquadrinhar sendas, muitas delas subterrâneas, com o propósito de conectar fios, sentidos, silêncios à minha urdidura.

Selecionei três imagens presentes em contracapa e capas de partituras. O cateretê *Viagem ao Parnaso*, de Abdon Milanez; o tango de salão (para dançar o tango argentino) *A vida é um sonho*, com Música de José Francisco de Freitas (Freitinhas) e Poesia de Lúlú; e, por fim, a *Canção do berço*, com música de Oscar Beauveais e versos de Philomeno Ribeiro.

Para tanto, percorro caminhos transversais que sem a sua profusão de prismas não me seria possível acessar a *re-presentificação* de um tempo, conforme lição ensinada por Catroga (2001).

Assim, alguns aspectos, como elos de uma corrente, serão visitados com lentes adequadas para que a inquietação inicial seja apaziguada, ainda que de forma provisória. Nesse contexto, história do piano e história da impressão musical no Brasil apresentam-se quase como faces de uma mesma moeda. O

público alvo dos pianos e de suas partituras, a saber, as mulheres, revela-se, na conjuntura aqui selecionada, como uma extensão indispensável do afortunado comércio da fabricação de pianos e de edição de partituras.

Levando em consideração que uma partitura contém bem mais que signos musicais à disposição do intérprete para ressignificá-los na concretude do som, a exemplo das ilustrações de capas e contracapas, este artigo se devota a observá-las, analisá-las, com o entendimento teórico-metodológico de que possibilidades de leitura podem despontar a partir das representações do universo imagético das partituras. Dessa forma, reflexões sobre gênero, representações, imaginário, relação triádica história-música-imagem merecem ser examinadas, pois o fulcro dessa empreitada é fixar uma visão acerca da socialidade de uma época, pois *o passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido*. (BENJAMIN, 1994, p. 224).

Graças às expressivas mudanças epistemológicas ocorridas no campo da História que, efetivamente, resultaram em um novo campo do conhecimento conhecido como história cultural (PESAVENTO, 2005), é que um conjunto de novas abordagens podem ser acessadas pelo historiador, como representação, imaginário, narrativa, ficção, sensibilidade, gênero, dentre muitas outras. E, sobremodo relevante, conforme palavras de Rago, a história cultural ressalta *a importância da linguagem, das representações sociais culturalmente constituídas, esclarecendo que não há anterioridade das relações econômicas e sociais em relação às culturais* (RAGO, 1999, p. 6). Sem dúvida, a questão das incursões interdisciplinares torna-se relevante ao ofício do historiador filiado à história cultural. Mello observa que

> Assim, os diversos suportes empíricos da história cultural se oferecem ao pesquisador atento como exuberante montra de escolhas – no sentido mesmo de vitrine -, pois indícios do representacional afloram dos motivos iconográficos, das biografias, dos discursos em circulação na encenação cotidiana, dos textos oficiais, da documentação obtida em arquivos, das obras romanescas, do repertório das canções com suas letras, dos corpora constituídos com base no universo da poesia, das narrativas orais, enfim, de múltiplos sítios de representação. (MELLO, 2008, p. 21)

Muito embora o universo da partitura tenha reinado absoluto antes da reprodução mecânica do som, a exemplo das gravações em disco de 78 rpm e do advento do rádio, ambas tecnologias surgidas nos primórdios do século XX, as investigações acerca das socialidades flagrantes nas partituras ainda são quase inexistentes. Tal silêncio deve-se a alguns fatores, como a especificidade na visão dos músicos que, quando se interessam por esse repertório, veem apenas a música em si, ou seja, o lado técnico que possibilita a leitura musical com vistas à *performance*. Artistas visuais, designers gráficos e estudiosos das imagens pouco desconfiam que no campo musical há tanto de visual, como é o caso das imagens contidas nas capas e contracapas de partituras.

Devido ao que chamo de "tirania da partitura" (ROSA, 2016, p. 78), expressão compreendida como o conjunto de sinais exclusivos ao músico treinado na escrita musical ocidental, esse material acaba por assustar historiadores, sociólogos, antropólogos, dentre outros, que, no mais das vezes, devido à formação, não dominam a escrita musical. Por isso mesmo, quando trabalham com música, preferem se voltar às palavras cantadas, o que não deixa de resultar em muitos trabalhos de grande envergadura intelectual.

Mas, além dessa relação já notória, há um campo imenso quase à deriva e, por isso mesmo, carente de investigação. Portanto, urge que tanto o músico quanto qualquer pesquisador interessado se volte ao mundo de músicas e imagens contidas nas partituras para que as coisas pequenas, tantas vezes vistas como insignificantes, a que Maffessoli (2004) chama de socialidade, seja apreendida, analisada e, com isso, possa revelar novos olhares.

Uma partitura contém bem mais que música

Se for olhado apenas a feição prática a que se destina uma partitura, ela será compreendida como um conjunto de orientações gráficas para que o músico possa executar uma determinada obra. Isto é, a partitura funciona como um guia, um mapa, um roteiro ao intérprete (ROSA, 2001). No entanto, tendo em vista que a partitura impressa, desde seus primórdios, foi peça importante de uma cadeia mercadológica mais ampla, ou seja, ela foi uma mercadoria, outros

aspectos, muito além de musicais, fazem parte, sem dúvida, de seu universo. É comum encontrar numa partitura propagandas de outras partituras, propagandas de outros produtos, como instrumentos musicais, livros, métodos, e, até mesmo, de sapatos, chapéus, espartilhos e perucas. É claro que as editoras sabiam exatamente qual era o público consumidor de seus produtos.

O mercado de impressão musical no Brasil está indissociavelmente ligado ao grande prestígio que o piano teve durante o longo período que começa no Império e se estende até o advento da bossa nova, no final da década de 1950 (TINHORÃO, 1976).

A primeira carta régia de D. João VI em solo brasileiro, o Decreto de Abertura dos Portos às Nações Amigas, teve como objetivo legitimar o comércio inglês no Brasil. Corolário dessa medida foi a chegada de produtos até então inéditos à *terra brasilis*. Rosa observa que

> uma grande quantidade de mercadorias estrangeiras, principalmente aquelas provenientes da Inglaterra, começou a desembarcar na então sede da monarquia portuguesa. Juntamente com os produtos de além-mar que aqui aportavam, grande parte deles inusitados ou desnecessários a uma região de clima quente e úmido, a exemplo de aquecedores domésticos e de patins para serem usados no gelo, chegou um instrumento musical que foi prontamente acolhido com entusiasmo, tornando-se, no decorrer do século XIX, motivo de forte atração, o piano (ROSA, 2014, p. 26).

Grande parte dessa atração e prestígio provém, muito possivelmente, da função polivalente que desempenha: é solista, é acompanhador de outros instrumentos e do canto, é capaz de realizar reduções orquestrais, e é excelente meio para a aprendizagem musical (ROSA, 2014). Graças à feição polivalente do piano, a maioria esmagadora das partituras impressas e vendidas nessa conjuntura foram exatamente destinadas a ele.

Soma-se a isso o fato do piano, além de ser um instrumento musical, ter sido um móvel cobiçado pela sociedade, pois era forte a sua representação como símbolo de *status* e de poder econômico, dado o seu alto valor aquisitivo. A propósito, Pesavento observa que *as representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens precebam a realidade e pautem a sua existência* (PESAVENTO, 2005, p. 39). Assim, ser proprietário de um piano significava que seu dono possuia a

chancela exigida para pertencer ao mundo do "bom gosto", tendo em vista a procedência europeia desse móvel/instrumento. Em relação a esse contexto, Freyre (1962) observa que *um piano […] é indispensável em um salão ainda mesmo quando nenhuma pessoa da família o saiba tocar* (FREYRE, 1962, p. 138).

Confortavelmente instalado na ambiência doméstica, o piano foi preferencialmente de uso feminino (ROSA, 2014). Foi assim que significativo número de composições de sucesso, inicialmente ligadas ao universo público, como polcas, tangos, mazurcas, valsas, habaneras, dentre muitas outras, adentraram ao universo privado por mãos de sinhazinhas.

Pianos e partituras às mulheres

Com a transformação da cidade do Rio de Janeiro em sede da monarquia portuguesa, por conta da chegada da Família Real, de uma hora para outra os moradores tiveram que lidar com práticas culturais bem diferentes. Novos locais e novas situações impuseram novos códigos sociais que começaram a fazer parte da corte nos trópicos, como ir às missas cantadas, ao teatro, às festas, desde nascimentos a casamentos, além, é claro, de funerais. Monteiro entende que os habitantes da cidade do Rio de Janeiro

> Tiveram de saber o que era o gosto - do ponto de vista do cortesão - e de conviver com ele. Pelo menos alguns setores da sociedade escravista fizeram do gosto da corte a regra de vida, e por isso acharam-se modernos e civilizados (MONTEIRO, 2008, p. 22).

O hábito do sarau esteve relacionado à ideia de "bom gosto" europeu, portanto, almejado. Reuniões domésticas lítero-musicais, sempre ao som de piano e regado a reduções de árias de ópera, além de revelarem o gosto da corte, tido como superior, era, também, uma demonstração de poder, dado o alto valor aquisitivo de um piano. Rosa informa que

> Nas primeiras décadas do século XIX, em 1828, um piano custava 600 mil réis. Comparando o seu preço ao custo de outros instrumentos, no mesmo período, percebe-se a

> discrepância de valores entre os mesmos. Com o valor pago em apenas um piano, dava-se para comprar, por exemplo, quase 8 cravos (um cravo custava 80 mil réis), 20 espinetas (uma espineta custava 30 mil réis) e mais de 330 flautas de uma chave (uma flauta de uma chave custava 1.8 mil réis) (ROSA, 2014, p. 29).

Como era marca distintiva de educação e de boas maneiras, o piano logo passou a ser usado na instrução das moças ricas do Império. Tendo em vista a sua quase imobilidade dentro das residências e salões, por conta de seu sobejo peso, ele tornou-se o companheiro de moças que ficavam praticamente reclusas em seus lares, a ponto do romancista José de Alencar afirmar em um folhetim que *o piano foi para a mulher o que o charuto é para o homem, um amigo para todas as horas e um confidente alerta* (ALENCAR apud FONSECA, 1992, p. 130).

A partir da criação da Imprensa Régia, em 1808, é dado o marco zero na história da impressão musical no Brasil, visto que antes disso era proibida a instalação de tipografias. Nesse momento, Primeiro Reinado, o repertório se volta principalmente para lundus, duos, cavatinas, árias de ópera

Com a democratização do piano ocorrida no Segundo Reinado, em decorrência da ampliação do comércio inglês e a pressão da Inglaterra ao Brasil por meio da Lei Bill Aberdeen, de 1845, que tinha como objetivo formar consumidores, muito mais que libertar escravos, houve uma grande entrada de importados no Brasil. Alencastro analisa da seguinte forma:

> Cessado o tráfico, ocorre um retorno das divisas obtidas nas vendas de produtos de exportação e até então reservadas para financiar a compra de africanos. O efeito na balança comercial e na balança de pagamentos do Império é imediato. Comparando-se o qüinqüênio de 1845-50 ao de 1850-5 (o ano fiscal corria de julho a junho), constata-se que o valor das importações do Rio de Janeiro cresce uma vez e meia. Vários fatores demonstram que houve um forte acréscimo na entrada de importados - bens de consumo semiduráveis, duráveis, supérfluos, jóias etc. - destinados aos consumidores endinheirados da corte e das zonas rurais vizinhas (ALENCASTRO, 1998, p. 37).

Interessante observar que o piano foi um dos bens mais cobiçados pelos consumidores endinheirados a que Alencastro menciona, a ponto de tornar-se, nesse momento, uma mercadoria-fetiche. Alguns fatores colaboraram para a

apropriação do piano pela corte do Segundo Reinado, a saber: a) o aprimoramento da tecnologia industrial que permitiu abandonar a produção artesanal; b) a falta de um comércio local de pianos de qualidade; c) o crescimento da marinha mercante e ampliação dos mercados; d) a tendência para imitar aquilo que as sociedades colonizadas entendem como "civilizado", e, sobremodo importante, e) o gosto pela música.

Não por acaso, com mais pianos à disposição no mercado, por conta da redução em seu valor, houve um implemento significativo na impressão musical. Os títulos das coleções, conforme a Enciclopédia da Música Brasileira, são certeiros em relação ao seu público alvo, como pode ser visto: delícias da jovem pianista, recreação da jovem fluminense, progresso da jovem pianista, ramalhete dos principiantes, grinalda da jovem pianista, ramalhete das damas, *bouquet* dos pianistas (MARCONDES,1998, p. 371).

Dessa forma, observo um investimento social em relacionar a mulher ao piano, até mesmo porque ambos estavam praticamente confinados no ambiente privado, como forma de dominação dos espaços de atuação da mulher na sociedade. Andrade afirma que o piano *era o instrumento por excelência da música do amor socializado com casamento e bênção divina, tão necessária à família como o leito nupcial e a mesa de jantar* (ANDRADE, 1991, p. 12). A propósito, vale a pena destacar, que as relações de gênero são aprendidas socialmente, o que vale dizer que são construções sociais.

Acervo Casa Edson

Em 2002 foi publicado o livro *A Casa Edson e seu tempo*, do colecionador e fotógrafo Humberto Fransceschi, fruto da parceria entre a Petrobrás, o Instituto Moreira Sales e a gravadora Biscoito Fino. Trata-se de uma importante contribuição à historiografia musical brasileira, pelo fato de disponibilizar ao leitor parte do acervo de Franceschi, com mais de 6 mil discos 78rpm, 5 mil fitas gravadas a partir de discos originais, totalizando mais de vinte mil músicas, além de milhares de documentos escritos, partituras e fotografias. Acompanham a edição do livro quatro CDs, com cerca de 100 músicas, além de cinco CD-Roms,

com documentos, partituras digitalizadas, além de reproduções de fotografias e documentos originais.

O acervo de partituras contém 376 partituras completas para piano, tanto solo como piano e canto e, também, em duo com outros instrumentos, e algumas partituras incompletas.

Chama a atenção que ao analisar as imagens contidas nas capas e contracapas, concluo que 274 do total têm uma ligação direta com o universo feminino, isto é, 73%, em média, do total das partituras do acervo estão, direta ou indiretamente, ligadas ao mundo feminino. De forma direta: aparece a fotografia ou ilustração de uma mulher na capa ou contracapa; o título da peça remete a nomes femininos, como *Olinda*, por exemplo. De forma indireta: presença de ilustrações gráficas entendidas pela sociedade como pertencentes ao universo das mulheres, como flores, ramalhetes; contém dedicatórias para mulheres, em geral filhas pequenas e esposas dos compositores.

Causa espanto o fato que desse grande número de partituras, apenas 4 são assinadas por mulheres. Aparecem as compositoras Odette Pinto Bastos, com o tango *No teu amor... não creio*; a *schottische Cotinha*, de Roskila de Menezes Quebra; a valsa *Quanto dóe uma saudade!*, de Marianna da Silveira; e, por fim, a canção *Teu olhar*, de Rosina Mendonça com versos de Corrêa Vasques. Procurei informações biográficas sobre essas compositoras, ainda que sumárias, no entanto, infelizmente, ainda continuam silenciadas.

É bem verdade que o universo da música esteve por muito tempo de portas fechadas à presença profissional feminina. Um extenso número de mulheres talentosas e com grande capacidade de terem suas carreiras musicais projetadas e reconhecidas, como instrumentistas e ou compositoras, foram violentamente silenciadas por esposos, editores, filhos, enfim, pelo patriarcado hegemônico característico da sociedade burguesa. Perrot, privilegiando o universo da música de concerto europeia, faz arguta análise acerca de mulheres do porte de Fanny Mendelssohn, Clara Schumann e Alma Mahler, que foram impedidas de exercer a música enquanto ofício:

> E a música? Aí se acumulam obstáculos. Por parte das famílias, para começar [...]. O pai de Félix e Fanny Mendelssohn, igualmente dotados, escreve a esta última, em 1820, a respeito da música: “É possível que, para ele, a música venha a ser uma

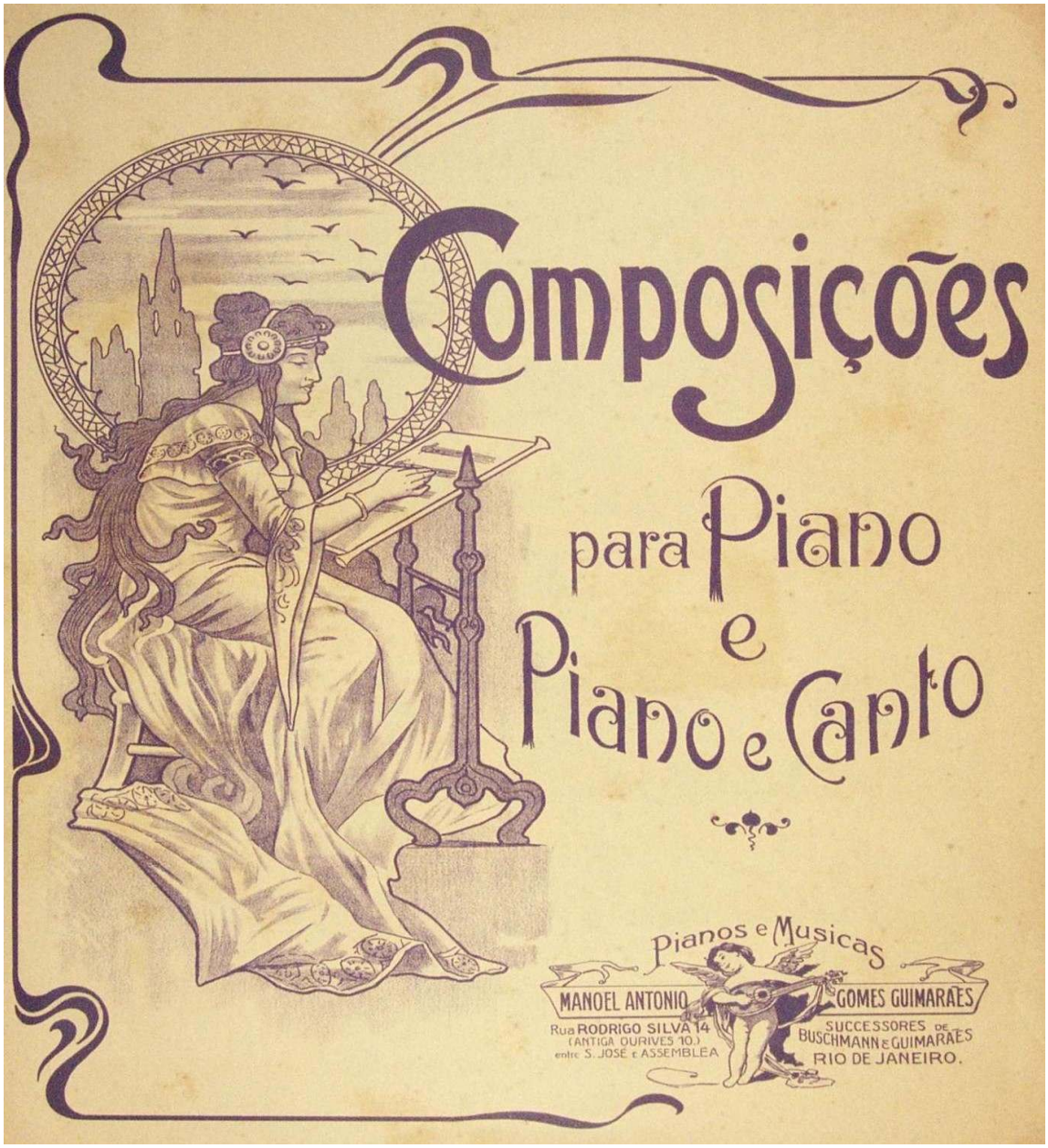
> profissão, enquanto, para você, não será mais do que um ornamento". Pior ainda quando as desaprovações vêm do marido ou do companheiro. Clara Schumann se sacrifica por Robert; Alma Mahler por Gustav. Durante o noivado, Gustav lhe pedira explicitamente renunciar à musica. "Como é que você imagina um casal de compositores? Você já pensou a que ponto uma rivalidade tão estranha se tornará necessariamente ridícula? [...] Que você seja aquela de que preciso, [...] minha esposa e não minha colega, isso sim, está certo" (PERROT, 2007, p. 104-105).

Todavia, ao encontrar uma capa de partitura contendo a ilustração de uma mulher compondo - sim, uma mulher compositora -, muitas inquietações surgem. A primeira delas é porque se trata de uma capa padrão, ou seja, uma capa usada para um conjunto diversificado e eclético de músicas, revelando que era algo comum ao cotidiano das moças que tocavam essas peças, ou pelo menos não causava nenhum incômodo. Caso contrário, seria uma antipropaganda e as vendas seriam prejudicadas.

Uma das premissas que sustenta o meu argumento que a imagem trata-se de uma compositora é exatamente o fato da mulher da ilustração não estar relacionada a nenhum instrumento musical, mas, sim, à pena e ao papel. É relevante apontar que, em geral, as ilustrações de mulheres estão ligadas, também, à música. É comum ver mulheres tocando piano, próximas à harpa ou à lira, e, em bem menor proporção, a instrumentos de sopro. Mesmo quando não aparece um instrumento musical, há algum símbolo que remete à música, como, por exemplo, um signo da escrita musical europeia, como uma clave de sol, uma colcheia.

Tal reflexão tem como base a assunção de que as representações atuam como integradoras da realidade, pois parto do princípio que o *imaginário não é (…) um mundo à parte da realidade histórica, uma espécie de nuvens carregadas de imagens e de representações que pairam sobre as nossas cabeças* (PAIVA, 2004, p. 26), mas, pelo contrário, funciona como uma espécie de bússola que guia nossos julgamentos, visões de mundo, enfim, nossas práticas culturais. Assim, chego à conclusão de que havia um número significativo de compositoras nesse período. Só assim é possível justificar uma ilustração de capa contendo uma compositora, muito embora esse acervo da Casa Edson revele exatamente o contrário. Abaixo pode-se visualizar a imagem a que me refiro.

Figura 1: Capa padrão de partitura da Editora Manoel Antonio Gomes Guimarães



FONTE: FRANCESCHI, 2002

As pesquisadoras Bellard e Portella, em estudo sobre mulheres pianistas e compositoras nos salões e teatros do Rio de Janeiro nas últimas décadas do Império e primeiras da República, trazem à luz um novo olhar no que tange à presença de mulheres profissionais da música no Brasil.

> Com base na análise de partituras de compositoras deste período, na análise de periódicos da época e levantamento de dados em fontes primárias (Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro) que propiciaram a elaboração de um catálogo de compositoras e suas obras (Portella, 2005), constatou-se que as práticas femininas deste período foram intensas e que estas

> compositoras efetivamente existiram em número significativo, merecendo novos estudos a respeito. É interessante observar que o número de 106 mulheres compositoras catalogadas por Portela (2005) é superior ao número de 52 mulheres escritoras, nascidas até 1860, catalogadas por Vasconcellos (2003), embora caiba observar que os marcos temporais dos dois catálogos não são totalmente coincidentes (BELLARD e PORTELLA, 2010, p. 75).

Outro aspecto que chama a atenção é a pouca relação entre imagem e o conteúdo musical, desde o nome da composição. A título de exemplo, o tango *Pau d'água*, de Oscar Carneiro, que tem como ilustração uma mulher sofisticadamente instalada na ambiência doméstica, dedilhando uma caro piano de cauda. Trata-se de um capítulo rico da ilustração que precisa ser analisado, pois, nos dias de hoje, estamos acostumados a imagem comentar o texto musical e vice-versa, em uma sinergia. Assim, chego à análise de três imagens presentes em capas e contracapa de partituras para piano.

A donzela

As representações femininas ligadas à ideia de pureza, beleza, bondade, perfume foram constantes no século XIX e a donzela, ou seja, a moça virgem, entendida por si só como o grau máximo de pureza, associada ao piano, formando uma instigante díade, fizeram parte significativas da relações sociais.

Ora, como na história nada se perde, conforme bela lição de Benjamin (1994), e reverberam em outros momentos ressignificações, reapropropriações de passados, a *Revista Feminina*, em dezembro de 1922, ainda procura incutir nas jovens leitoras ideais românticos em que a mulher deve servir de forma incondicional ao marido. *A mulher, a sua eterna aliada [do marido] vinda ao mundo só para fazer a sua existência mais suave, flor do jardim da vida, e jardim perene no lar perfumando-o com a sua fragrância e bondade* (MALUF e MOTT, 1998, p. 420).

Esse tipo de imagem, baseada em uma crença de que a mulher seria dotada biologicamente para os papeis de submissão, portanto ficando a sua atuação circunscrita à esfera do lar, foi amplamente divulgada no cotidiano, e claro que as capas e contracapas de partituras escancaram essa faceta. Como

se pode ver na contracapa da partitura *Viagem ao Parnaso*, um cateretê do compositor Abdon Milanez. A propósito, a Enciclopédia da Música Brasileira informa que o cateretê é uma *dança de provável origem ameríndia registrada em São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás e em vários estadps do Nordeste* (MARCONDES, 1998, p. 181).

Figura 2: Contracapa da partitura de *Viagem ao Parnaso*, de Abdon Milanez



FONTE: FRANCESCHI, 2002

A ilustração é rica por vários fatores. Primeiro, o centro da imagem é uma donzela tocando piano. Vale destacar que não se trata de qualquer modelo de piano, mas, sim, de um de cauda, o que revela o seu alto valor de compra. Segundo, o semblante da moça é indicador de um sentimento de resignação tão desejado pela sociedade.

Vale a pena destacar que não há dificuldades, tudo é fácil e fluido, ainda mais se levarmos em conta o cenário, tanto externo quanto interno. Externo: flores para os dois lados, tanto esquerdo quanto direito; interno: a dimensão de seus pensamentos, em que recebe mensagens de seres celestiais em uma harmoniosa orquestra de anjos.

De acordo com Dicionário de Símbolos, a flor, de forma geral, apresenta o símbolo do princípio passivo (CHEVALIER, 1997, p. 437). Os anjos, como representantes de Deus na terra, são considerados *símbolos de ordem espiritual* (CHEVALIER, 1997, p. 60), e, neste contexto, servem exatamente para dar a aprovação do quão "certa" está a donzela em ser submissa.

Assim, o ato de tocar piano revela-se como um ato de submissão que vinha ao encontro do que a Igreja pregava, do que era propagado por juristas, médicos, sempre com a legitimação do Estado.

Em referência ao século XIX, Perrot observa que *a iconografia, a pintura reproduzem à saciedade essa imagem reconfortante da mulher sentada, à sua janela ou sob a lâmpada, eterna Penélope* (PERROT, 2006, p. 187). Tal prática tem como premissa, comumente apoiada na medicina e na biologia, que a divisão dos papeis sexuais é natural, ou seja, trata-se de *um discurso naturalista que insiste na existência de duas "espécies" com qualidades e aptidões particulares* (PERROT, 2006, p. 177). Conforme essa autora,

> O século XIX acentua a racionalidade harmoniosa dessa divisão sexual. Cada sexo tem sua função, seus papéis, suas tarefas, seus espaços, seu lugar quase predeterminados, até em seus detalhes. Paralelamente, existe um discurso dos ofícios que faz a linguagem do trabalho uma das mais sexuadas possíveis. "Ao homem, a madeira e os metais. À mulher, a família e os tecidos", declara um delegado operários da exposição mundial de 1867 (PERROT, 2006, p. 178).

Nesse sentido, a ilustração da donzela submissa e em constante estado de espera, sinergicamente associada à delicada moça que ouve sons angelicais, é potencializada pelo fato dela estar a tocar piano. Como se viu, desde à chegada da família real, o piano tornou-se importante símbolo de *status* social, como também revelador de que suas executantes e apreciadoras eram consideradas como de "bom gosto" pela elite.

A donzela sendo cortejada no salão

Causa espécie o fato de que às mulheres que eram tratadas em regime de quase clausura ser-lhes possibilitado o acesso à educação musical e, principalmente, o destaque social que tinha pelo fato de tocarem piano. Como será visto logo mais, as motivações iam bem além de pedagógicas.

A grande quantidade de festas, reuniões, tertúlias, saraus, no mais das vezes realizadas na ambiência doméstica, sonorizadas por árias de óperas, sobretudo do repertório francês ou italiano (NEEDELL, 1993), foram peça fundamental da via social na cidade dos centros urbanos, em especial a cidade do Rio de Janeiro. Em todas essas atividades o piano tinha papel de destaque e, claro, quem o tocava. É assim que as sinhazinhas apresentavam-se como figura de destaque.

O local por excelência dessas reuniões era o salão que, conforme Alencastro, consubstancia-se como *um espaço privado de sociabilidade que tornará visível, para observadores selecionados, a representação da vida familiar* (ALENCASTRO, 1998, p. 47).

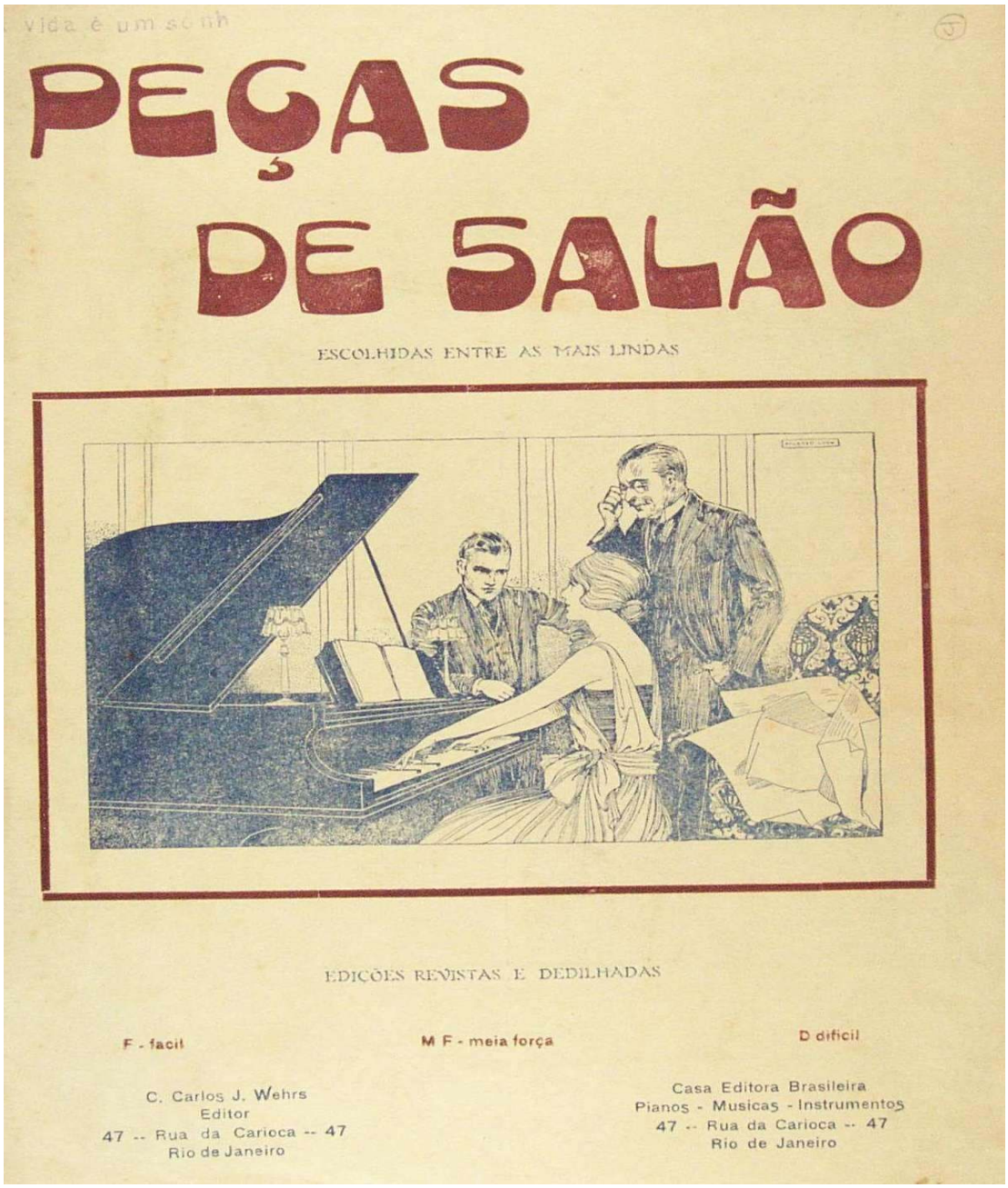
O salão era um espaço eclético reservado para conversas amenas, dança e canto, sempre com o acompanhamento do piano, declamação de poemas e, acima de tudo, era o ambiente em que imperava um certo espírito de cordialidade e refinamento, um almejado *joie de vivre*, em que a beleza feminina era o grande destaque.

Tudo isso fazia parte de um plano inequívoco. As donzelas ao se apresentarem ao piano em saraus na ambiência doméstica do salão, funcionavam efetivamente como uma montra para que pretendentes em potencial as vissem. Rosa observa que

> as moças, ao demonstrar alguma habilidade ao piano, mais do que simplesmente fazer música, desempenhavam uma função social clara, ou seja, elas revelavam que eram *prendadas* - garantia de *bom casamento* - e, dessa forma, poderiam atrair as atenções de um futuro cônjuge (ROSA, 2014, p. 30).

Estava plenamente instalado o teatro social que permitia uma política matrimonial bem organizada, justificada e, nesse contexto, vista como necessária. É a cena que se vê na capa da partitura *A vida é um sonho*, tango de salão (para dançar o tango argentino), com música de José Francisco de Freitas (Freitinhas) e Poesia de Lúlú.

Figura 3: Capa da partitura de *A vida é um sonho*, de José Francisco de Freitas e de Lúlú



FONTE: FRANCESCHI, 2002

A cena tem como protagonistas a donzela, o jovem, o senhor e, tomando grande parte da trama, o piano. Por conta da posição das mãos da moça ao piano, dedos quase que totalmente esticados sem condições de apertar as teclas, infiro sem dificuldade que ela estava mais em uma situação clara de mostra de seus dotes físicos do que concentrada no conteúdo musical que tocava. Dessa forma, destaco que a música ocorre de forma marginal à cena de

cortejo amoroso.

No entanto, é importante destacar que tocar piano para a moça configurava-se como uma oportunidade dela se livrar do jugo paternal, ainda que caminhasse, muito futuramente, para outro tipo de jugo, o do marido. Merece realce o fato de que

> O interesse das moças pela música era aprovado e cultivado, sobretudo no que se refere ao piano. Sendo elas proibidas de se desenvolver intelectualmente, já que, além de restrições à educação que recebiam, suas leituras eram severamente fiscalizadas pelos pais e maridos, elas concentravam muito de suas atenções nas atividades artísticas, mostrando-se peritas e devotadas, sobretudo ao piano, quando as posses da família permitiam ter esse instrumento em casa. (BELLARD e, PORTELLA, 2010, p. 5).

O olhar sequioso do rapaz em direção aos olhos da donzela revela uma cena calorosa de desejo. Mas, com um detalhe: toda a cena é vigiada por um senhor, possivelmente pai de um dos dois. Merece tanto ser vista que ele, o senhor, coloca óculos para que não perca nada do que está a acontecer.

A partir de alguns objetos do cenário, como o abajur à esquerda do piano, a poltrona à direita, as paredes e, claro, o piano, instrumento musical doméstico por excelência, entende-se que se trata do espaço social do salão. Soma-se a isso o próprio título da coleção de partituras a que pertence a peça *A vida é um sonho*: peças de salão.

A mãe

O matrimônio representava o êxito do galanteio acontecido no salão e a maternidade a coroação suprema. Afinal de contas, *dentro dessa ótica, não existiria realização possível para as mulheres fora do lar* (MALUF e MOTT, 1998, p. 374). Todo o investimento na educação pianística, como já foi observado, visava claramente tornar a donzela cobiçada e, com isso, fazê-la contrair núpcias. Parte do investimento passava pelo rígido controle dos espaços, em conformidade com os sexos. Aos homens era permitido o espaço público e às mulheres apenas o espaço privado dos lares.

A título de curiosidade, no acervo analisado, quando as partituras

apresentam temática ligada ao universo dos homens, como a prática de esportes ou o cântico de hinos pátrios, as imagens são externas, com a presença, principalmente, de violões. Jamais aparece um homem próximo ao piano, primeiro porque ele estaria ligado ao ambiente feminino, o lar, e, também, ao símbolo maior do universo das mulheres. No entanto, as imagens de mulheres dispostas nas partituras acontecem sempre na ambiência doméstica com a companhia do piano. Perrot entende que

> O século XIX levou a divisão das tarefas e a segregação sexual dos espaços ao seu ponto mais alto. Seu racionalismo procurou definir estritamente o lugar de cada um. Lugar das mulheres: a Maternidade e a Casa cercam-na por inteiro (PERROT, 2006, p. 186).

Para análise desse universo, veremos a capa da partitura da *Canção do berço*, com música de Oscar Beauveais e versos de Philomeno Ribeiro.

Figura 4: Capa da partitura de Canção do berço, de Oscar Beauveais e versos de Philomeno Ribeiro



Fonte: FRANCESCHI, 2002

A mãe apenas com a companhia de seu filho, a quem ela era responsável por sua saúde, bem-estar, integridade física, revela o peso dessa atividade a ponto de sua postura apresentar-se comprometida. A coluna curvada, os braços caídos, como que se estivessem exaustos, o olhar em direção ao chão, tudo isso são marcas significativas da jornada extenuante submetida à mãe.

Talvez o que mais cause indignação na imagem não seja o fato da mãe

estar exausta, mas sim o fato dela estar sozinha com seu filho, sem apoio do marido. Situação realmente inusitada, já que aos homens também havia um código de interdições, ainda que silencioso. Se à mulher não havia possibilidade de realização fora do lar, aos homens não seria possível encontrá-la a não ser na rua.

À guisa de coda

A partir da leitura das imagens presentes nas capas e contracapas de partituras para piano de finais do século XIX e início do XX, foi possível compreender que os discursos não são desprovidos de intenções, como se fossem escritos em tábulas rasas. Assim, as imagens foram trabalhadas como discursos de uma temporalidade, ainda que a importância delas esteja subestimada por conta de ser literalmente pré-texto ou pós-texto à música. Compreendo, em sintonia com Rago, que

> o discurso, visto como prática, passa a ser percebido como a principal matéria-prima do historiador, entendendo-se que se ele não cria o mundo, apropria-se deste e lhe proporciona múltiplos significados. (RAGO, 1999, p. 6).

Capítulo importante da cultura brasileira, em que vimos que as construções de gênero acontecem no seio da sociedade, ou seja, por não ser neutra, elas são formatadas graças a uma série de interesses, relevante em determinado momento.

A história, tanto em sua dimensão de aprendizado quanto de ensino, pode ser favorecida pela visão que destaca que as diferenças sociais não são um dado natural. Medeiros e Regiani, em relação à questão de gênero e o ensino da história, observam que

> Incorporar a questão de gênero enquanto tema transversal não tem como intuito abolir a percepção das diferenças entre os sexos biológicos, nem mesmo destruir os aspectos sócio-histórico-culturais das performances de gênero. O que se busca é justamente um debate que recobre e ou crie a consciência de que essas performances representam processos históricos perpassados por relações de poder, dominação, estratégias discursivas e silenciamentos. A partir de tal desnaturalização das imposições de gênero, abrem-se alguns caminhos de

> reflexão sobre si e sobre o outro, num processo de reconhecimento da alteridade que se insere no espaço escolar. (MEDEIROS e REGIANI, 2019, p. 269)

A leitura de imagens das partituras, em diálogo com a história, revelou aspectos fundamentais das questões de gênero em nossa cultura que não podem ser mais passadas em brancas nuvens. Há, sem dúvida, um campo imenso de pesquisa à nossa disposição.

Referências

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda., 1991.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (Org.). **História da vida privada no Brasil**, Vol. 2. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

ALENCAR, José de apud Fonseca, Aleilton Santana da. **Enredo romântico, música ao fundo**. Paraíba: Universidade Federal da Paraíba, Dissertação de mestrado, 1992, p. 130.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**, In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura, (Obras escolhidas; v. 1), São Paulo: Brasiliense, 1994.

BELLARD Freire, Vanda Lima y H. PORTELLA, Angela Celis. **Mulheres pianistas e compositoras, em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930).** *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 2010.

BOSI, Alfredo. Dialética da colonização. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CATROGA, Fernando. **Memória e história**, In: Fronteiras do milênio, Sandra J. Pesavento (Org.), Rio Grande do Sul, Editora Universidade UFRGS, 200.

CHEVALIER, Jean, **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

EXPILLY, Charles. **Mulheres e costumes do Brasil**. São Paulo: Comp. Ed. Nacional; Brasília: INL, 1977.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1999.

FREYRE, Gilberto. Ordem e progresso. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora S.A. 1962.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

MALUF, Marina e MOTT, Maria Lúcia. **Recônditos do mundo feminino**. In: História da vida privada no Brasil, Vol. 2. ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (Org.). São Paulo: Companhia das letras, 1998.

MAFFESSOLI, Michel. **Notas sobre a pós-modernidade**: o lugar faz o elo. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

MARCONDES, Marcos A. (Org.). **Enciclopédia da música brasileira:** popular, erudita e folclórica. 2ª ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.

MEDEIROS, Kenia Gusmão e REGIANI, Álvaro Ribeiro. **Ensino de história e gênero: a consciência histórica voltada para a democracia**. In: Aprendendo História: Ensino. BUENO, André; ESTACHESKI, Dulceli; CREMA, Everton; ZARBATO, Jaqueline (Orgs). União da Vitória: Edições Especiais Sobre Ontens, 2019.

MELLO, Maria T. Negrão de. **História cultural como espaço de trabalho**. In: Os espaços da história cultural. KUYUMJIAN, Márcia de Melo Martins & MELLO, Maria T. Negrão de. (Orgs.). Brasília: Paralelo 15, 2008.

MONTEIRO, Maurício. **A construção do gosto: música e sociedade na corte do Rio de Janeiro 1808-1821.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

NEEDELL, Jeffrey D. **Belle époque tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PAIVA, Eduardo França. **História e imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da História:** operários, mulheres e prisioneiros. Tradução: Denise Bottman. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

PESAVENTO, Sandra J. **História e história cultural**. Belo Horizonte:Autêntica, 2005.

RAGO, Margareth. **Epistemologia Feminista**. Gênero e História. In Pedro, Joana e Grossi Mirian. Masculino, Feminino Plural. Florianóplois. Ed. Mulheres,1999.

ROSA, Robervaldo Linhares. **Obras dodecafônicas para piano de compositores do grupo música viva:** H. J. Koellreutter, Cláudio Santoro, C. Guerra-Peixe, Edino Krieger - uma proposta interpretativa. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro, Dissertação de mestrado, 2001.

ROSA, Robervaldo Linhares. **Como é bom poder tocar um instrumento**: pianeiros na cena urbana brasileira. Goiânia: Cânone editorial, 2014.

ROSA, Robervaldo Linhares. **Reflexões acerca do diálogo entre musicologia e performance a partir de uma gravação de Ernesto Nazareth**. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA, 6., 2016, Goiânia. *Anais*… Goiânia: EMAC/UFG, 2016, p. 77-84.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons que vêm da rua**. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.