

## Entre normas e negociações: a presença feminina na restauração musical Católica no Brasil

Fernando Lacerda Simões Duarte<sup>1</sup>

UNESP/PPG-Música [D]

SIMPOM: *Musicologia*

lacerda.lacerda@yahoo.com.br

**Resumo:** O presente trabalho aborda a presença de mulheres no contexto da Restauração Musical Católica no Brasil, entre 1903 e 1963, bem como a ausência feminina ou seu lugar de menor destaque na historiografia da música no Brasil. Assim, questiona-se: as mulheres tiveram atuação no cenário musical religioso católico nos sessenta anos que antecederam o Concílio Vaticano II (1962-1965)? Quais nomes as fontes para o estudo da música revelam e quais funções estas mulheres exerciam? Como a presença feminina nas práticas musicais em geral no Brasil tem sido abordada pela historiografia e por trabalhos acadêmicos recentes? Para tanto, foi empreendida pesquisa bibliográfica e documental, no âmbito de nossa investigação doutoral. Os dados aqui apresentados tiveram como principais referenciais de análise os trabalhos de Joël Candau e Michael Pollak acerca das memórias, esquecimentos e identidades. Os resultados apontam para um crescente número de trabalhos que têm se ocupado da atuação feminina nas práticas musicais no Brasil, especialmente aqueles redigidos ou organizados por Lopes e Nogueira, Bellard Freire e Portela, Neiva, Porto Nogueira e Fonseca, Ribeiro e suas colaboradoras, dentre outros. No plano das práticas musicais católicas no Brasil, percebeu-se que apesar das normas eclesiais, foram encontradas soluções locais, tal como a chamada missa privada, nas quais poderiam soar coros mistos. A documentação musicográfica recolhida a diversos acervos do país revela a massiva presença feminina, seja como cantoras, instrumentistas ou regentes. Exemplificam tal presença Maria da Anunciação Lorena Barbosa, Elvira Barcellos, Celeste Jaguaribe, Amélia de Mesquita, Sebastiana de Godoy Lima, Philonila e Theonila Paiva, Edesia Aducci, Adelaide Socrates, Flavia Nicacio, Nair Alves Ferreira, Madre Julia Cordeiro, Marcelle Guamá, Cândida Acatauassú Nunes, religiosas da Ordem das Ursulinas e da Congregação das Filhas de Santana, dentre outras. Resta à historiografia, entretanto, o desafio de preservar as memórias da atuação musical feminina no Brasil.

**Palavras-chave:** Música religiosa – Igreja Católica; Historiografia da música; Mulheres nas práticas musicais; Memórias, esquecimentos e música; *Motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*”.

### Presence among Silences: the Performance of Women in Catholic Music Restoration in Brazil

---

<sup>1</sup>Investigação realizada com bolsa CAPES. Orientador: Prof. Dr. Paulo Castagna. Atualmente, o autor é pós-doutorando junto ao PPG-Artes/UFPA com bolsa CAPES/PNPD.

**Abstract:** This paper deals with the presence of women in the context of the Catholic Music Restoration in Brazil, between 1903 and 1963, as well as the female non-attendance or their place of lesser prominence in the historiography of music in Brazil. Thus, it is questioned: did women perform in the Catholic religious music scene in the sixty years prior to the Second Vatican Council (1962-1965)? What names do the sources for the study of music reveal and what roles did these women play? How has the female presence in musical practices in general in Brazil been approached by historiography and recent academic works? For this purpose, a bibliographical and documentary research was undertaken, within the scope of our doctoral research. The data presented here had as main reference of analysis the works of Joël Candau and Michael Pollak on memories, forgetfulness and identities. The results point to a growing number of works that have dealt with female performance in Brazilian musical practices, especially those written or organized by Lopes and Nogueira, Bellard Freire and Portela, Neiva, Porto Nogueira and Fonseca, Ribeiro and their collaborators, among others. In terms of Catholic music practices in Brazil, it was noticed that in spite of ecclesiastical norms, local solutions were found, such as the so-called private mass, in which mixed choirs could sound. The musicographic documentation collected from various collections of the country reveals the massive female presence, whether as singers, instrumentalists or regents. Some examples of such a presence are Maria da Anunciação Lorena Barbosa, Elvira Barcellos, Celeste Jaguaribe, Amélia de Mesquita, Sebastiana de Godoy Lima, Philonila and Theonila Paiva, Edesia Aducci, Adelaide Socrates, Flavia Nicacio, Nair Alves Ferreira, Madre Julia Cordeiro, Marcelle Guamá, Cândida Acatauassú Nunes, sisters of the Order of the Ursulines and the Congregation of the Daughters of Santana, among others. Historiography, however, remains the challenge of preserving the memories of female musical performance in Brazil.

**Keywords:** Religious music – Catholic Church; Historiography of Music; Women in musical practices; Memories, forgetfulness and music; *Motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*”.

## Introdução

Paul Marie Veyne (apud CANDAU, 2011, p. 136) afirmou que uma vez que um historiador escreva apenas duas linhas sobre dez anos, “o leitor terá confiança, pois presumirá que esses dez anos são vazios de acontecimentos”. Semelhantemente, Ivan Vilela (2010) apontou que ao eleger compositores, grupos ou gêneros musicais canônicos, a historiografia da música e a crítica especializada criam também esquecimentos. Tendo como premissa tais afirmações, nota-se ainda que ao desconsiderar ou tornar secundária a presença de determinada etnia ou grupo social,<sup>2</sup> a historiografia – geral ou da música – torna-se parcial e incapaz de descrever a diversidade interna que marca a constituição de determinada

---

<sup>2</sup>Neste sentido, vale recordar a mensagem de Francico Weffort, então ministro da Cultura ao Conselho Consultivo do IPHAN, em fins do século XX: “Cabe ao Iphan identificar os marcos mais significativos de nossa trajetória como nação, e seu trabalho será tanto mais representativo de nossa pluralidade cultural quanto mais diversificado for esse patrimônio, contemplando não só nossas raízes luso-brasileiras, como as nossas origens indígenas, a presença africana, e as inúmeras contribuições de outras etnias e culturas, presentes desde o início de nossa história. Judeus e muçulmanos, franceses e holandeses forjaram também, nos primeiros séculos de nossa existência, o que viria a ser a nação brasileira. A eles se juntaram mais recentemente italianos, alemães, japoneses, e um sem número de outros grupos de imigrantes que se integraram de tal maneira, que já não os vemos, nem eles se vêem, como ‘outros’, como ‘estranhos’” (in MINC, IPHAN, FUNARTE, 2012, p. 55).

coletividade. O presente trabalho discute um silêncio ou um apagamento intencional da memória das práticas musicais – o que poderia ser entendido como uma amnésia, em Pollak (1989) – e busca lançar sobre ele algumas luzes, resgatando algumas memórias. Busca-se aqui abordar a participação feminina nas práticas musicais de função religiosa no catolicismo romano no período compreendido entre 1903 e 1963.

Apesar da presença crescente da mulher no mundo da música na atualidade, inclusive no da composição musical, há necessidade de se recuperar a memória da atuação feminina em períodos anteriores, trazendo-a para o presente, em busca de melhor compreender nossa própria história (não só a história das mulheres musicistas, mas também a história da música no Brasil da qual ela faz parte). (FREIRE, PORTELA, 2013, p. 300).

No tocante à música religiosa, o período compreendido pela delimitação temporal aqui adotada ficou conhecido como a Restauração musical católica, em razão de um movimento que buscou buscar restaurar a música dos templos católicos a uma suposta condição de dignidade, que teria sido perdida pela influência do repertório dos teatros (ópera e música sinfônica) sobre a música sacra. O principal documento a estabelecer paradigmas para a prática musical religiosa foi o *motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*” sobre a música sacra, de Pio X, publicado em 1903. Já o termo final da periodização é marcado pela publicação da Constituição Apostólica “*Sacrosanctum Concilium*”, que trazia as principais diretrizes para a liturgia estabelecidas pelo Concílio Vaticano II (1962-1965), cuja interpretação levou a profundas modificações nas práticas musicais. De acordo com o *motu proprio* de Pio X, os cantores tinham, “na Igreja um verdadeiro ofício litúrgico e, por isso, as mulheres sendo incapazes de tal ofício”, não poderiam “ser admitidas a fazer parte do coro ou da capela musical” (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903, §13). É perceptível, portanto, que a atuação feminina na seara da música religiosa seria limitada *a priori* pela tradição – transmissão de memórias –, que servia de base para a construção de uma compartilhada no catolicismo, a autocompreensão conhecida como Romanização (DUARTE, 2016).

Deram origem à presente investigação as seguintes questões: as mulheres tiveram atuação no cenário musical religioso católico nos sessenta anos que antecederam o Concílio Vaticano II (1962-1965)? Quais nomes as fontes femininas revelam as fontes de música religiosa recolhidas a acervos brasileiros e quais funções estas mulheres exerciam? Questiona-se ainda: como a presença feminina nas práticas musicais em geral no Brasil tem sido abordada pela historiografia e por trabalhos acadêmicos recentes? Para responder a tais questões, foi empreendida pesquisa bibliográfica e documental, constituindo o presente

trabalho um recorte e desdobramento de nossa investigação doutoral (DUARTE, 2016). Os dados obtidos são analisados a partir dos referenciais de memória e identidade, sobretudo em Joël Candau (2011) e Michael Pollak (1989). Ao passo que o primeiro autor apresenta em sua obra o papel de destaque das memórias compartilhadas na construção de identidades coletivas, o segundo lida com os esquecimentos, silêncios e memórias traumáticas. Mais do que buscar compreender as razões do silenciamento da historiografia acerca da presença feminina nas práticas musicais católicas pré-conciliares, busca-se lançar uma luz sobre as memórias destas musicistas e de sua produção. Para tanto, o trabalho se organiza em três eixos: primeiramente é apresentada uma breve revisão da literatura acerca da presença feminina na historiografia da música e nas práticas musicais; em seguida, são discutidos os paradigmas da restauração musical católica e as negociações em relação ao discurso oficial da Igreja, para então abordar a presença feminina nas práticas musicais pré-conciliares no Brasil.

### **1. Mulheres, história e historiografia da música**

Em trabalho que se propôs a discutir o papel feminino na historiografia da música no Brasil, Guilhermina Lopes e Lenita Nogueira compararam três manuais de história da música no Brasil, escritos por Guilherme de Mello, Luiz Heitor Correa de Azevedo e Vasco Mariz. Lopes e Nogueira perceberam nas duas primeiras obras um tratamento secundário dispensado às mulheres – em que pese ao fato de uma das principais referências para Guilherme de Mello ter sido a obra da poetisa e biógrafa baiana Ignez Sabino. Nos manuais de Mello e Azevedo havia inclusive uma separação das mulheres em capítulos específicos. Acerca da obra de Mariz, as mesmas constataram que “é, das obras panorâmicas publicadas no século XX, a que retrata o maior número de mulheres compositoras”. Ainda assim, embora Mariz “reconheça a importância de sua produção musical, questiona sua acessibilidade e possibilidade de permanência no repertório canônico da música brasileira” (LOPES, NOGUEIRA, 2014, p. 6). Ademais, as autoras puderam constatar que dentre os nomes citados por Mariz sob o título de “Novas promessas” da música de concerto no Brasil, somente constavam homens, embora o critério de seleção – premiações em concursos, apresentações de obras no exterior e participação na XIX Bienal de Música Contemporânea – abrangesse também mulheres. Destacam as autoras que:

a persistente desproporção de gênero no mercado musical, sobretudo nas atividades de composição e regência orquestral, e, mais ainda, nas obras historiográficas, instância significativa de consagração, nem sempre é

percebida, sendo muitas vezes encarada com certa naturalidade. Utilizando o conceito de *des-historização* proposto por Bourdieu, Tânia Neiva aponta criticamente a eternização de concepções e valores relativos aos papéis desempenhados pelos sexos, levando à manutenção do *status quo*. Propõe que olhemos as compositoras, bem como a nós mesmos, como agentes históricos, com poder transformador e questionador. Nesse sentido, cabe aos estudos musicológicos contemporâneos um olhar de estranhamento, desconstrução, desnaturalização. (LOPES, NOGUEIRA, 2014, p. 7-8).

Tânia Mello Neiva (2006), citada acima, também se dedicou ao estudo da presença feminina no campo da música de concerto, ao abordar, em sua dissertação de mestrado, *Cinco mulheres compositoras na música erudita brasileira contemporânea*, estudo referencial sobre a temática dos gêneros na musicologia brasileira. A delimitação de Neiva ao universo dos concertos escapa, entretanto, ao enfoque deste trabalho.

Num viés histórico de duração mais ampla, é possível citar os trabalhos *Mulheres compositoras – da invisibilidade à projeção internacional*, de Vanda Bellard Freire e Angela Portela, e *As mulheres na cena musical do Rio de Janeiro da Belle Époque: práticas e representações*, de Mônica Vermes, ambos publicados no livro *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*, organizado por Isabel Porto Nogueira e Susan Fonseca (2013). Freire e Portela (2013, p. 296) reconheceram um padrão na produção musical feminina da primeira metade do século XX, “enfaticamente direcionada ao canto e piano”. Com diversas obras produzidas para esta formação, a compositora e pianista baiana Babi de Oliveira alcançara renome internacional, tendo viajado para os Estados Unidos e a Europa a fim de divulgar sua obra, realizando inclusive recitais exclusivos de suas obras na Itália.

A presença feminina e *O feminino na crítica musical de Oscar Guanabary* tem sido tema das pesquisas de iniciação científica de Amanda Oliveira (2017), ao passo que *Música e musicistas no Pará (1867-1920): a representação feminina nas partituras da Coleção Vicente Salles no Museu da UFPA*, de Louise Ribeiro, Milena Sousa, Raquel Chagas e Jussara Derenji (RIBEIRO et al., 2017) busca resgatar memórias por meio da pesquisa documental. Ainda no Pará, merecem destaque as atividades de organização e inventário do acervo da pianista e professora Luiza Camargo, a partir do qual provavelmente serão produzidos novos conhecimentos acerca da atuação musical feminina no estado.

O trabalho de Mônica Vermes enfoca a então capital federal, no período compreendido entre 1890 e 1920, a *Belle époque* carioca, buscando romper com dicotomias que tradicionalmente marcam o estudo deste período, tais como “música erudita vs. música popular, música profissional vs. música amadora, música pública vs. música privada”

(VERMES, 2013, p. 304). Semelhantemente a Lopes e Nogueira (2014), Vermes partiu dos manuais de história da música produzidos no século XX, porém com uma análise que abrangeu seis obras. Tal análise permitiu à autora concluir que no universo das práticas musicais do período as oposições se imiscuíam, gerando um panorama muito mais complexo do que geralmente se imagina, o que exige da musicologia novas abordagens:

Os valores que estão embutidos numa narrativa histórica centrada em compositores, obras e grandes instituições levam a crer que a atividade musical doméstica amadora seja inócua, desprezando a força e a capacidade de colocar em circulação repertórios e práticas desses círculos. Contar a história das mulheres na música brasileira requer, portanto, mais que o acréscimo de capítulos a uma história que já está escrita, mas a revisão de um modelo que reconsidere valores e prioridades. (VERMES, 2013, p. 320).

As palavras de Mónica Vermes reforçam os dizeres de Paul Veyne sobre a responsabilidade do historiador e o impacto de seus enquadramentos na escrita da história. Ainda, de acordo com Joël Candau (2011), as seleções de memórias servem aos interesses de caráter identitário dos diversos grupos humanos, ou seja, ao mesmo tempo em que fundam de maneira protomemorial as identidades, as opções por determinadas memórias refletem os interesses ou identidades coletivas no presente. Assim, a busca presente pelos silêncios da historiografia reflete um novo momento na musicologia brasileira. Neste sentido, o resgate destas memórias subterrâneas pode representar um “reforço à corrente reformadora contra a ortodoxia”, conforme afirmara Pollak (1989, p. 5). Tal reforma parece ainda incipiente e restrita ao grupo silenciado: dentre todos os trabalhos citados, há de se perceber que a busca pela salvaguarda das memórias tem sido empreendida majoritariamente – senão em sua quase exclusividade – por pesquisadoras mulheres. Citam-se como exceções a esta regra a pesquisa de Fernando Binder (2017) sobre o acervo da pianista Guiomar Novaes, e nossas recentes pesquisas acerca de mulheres compositoras no Pará (DUARTE, 2017), enquanto um desdobramento de nosso projeto de estágio pós-doutoral. Assim, há de se observar que uma nova atitude por parte dos pesquisadores homens é ainda necessária no sentido de se rever o silêncio lançado sobre a atuação feminina nas práticas musicais presentes e pretéritas.

## **2. A presença feminina na música católica pré-conciliar: entre normas e negociações**

Se as prescrições do *motu proprio* de Pio X no sentido de proibir que coros mistos tomassem parte nas celebrações litúrgicas deveriam ser cumpridas, em razão de um rígido

controle normativo das práticas musicais católicas,<sup>3</sup> por outro, há de se observar, conforme afirmou Samyra Brollo (apud MONTERO, 1992, p. 91), que a difusão de um documento papal “depende, ao mesmo tempo, do conjunto de interpretações que se sobrepõem ao texto inicial e da maior ou menor capacidade de mobilização prática e financeira de que dispõem os grupos que deverão articular sua defesa ou sua crítica”. Assim, processos de negociação foram observados no Brasil, no tocante aos coros de vozes masculinas e femininas:

A solução foi distinguir entre liturgias oficiais e particulares, usando nas primeiras só vozes masculinas (pois vozes infantis só havia no coral do Cónego Alpheu), tanto em originais como em arranjos; e permitindo corais de vozes femininas em cerimônias não oficiais e em colégios e conventos femininos. H. Oswald, Fr. Braga, Barrozo Netto e Villa-Lobos, como Fr. Pedro, Fr. Basílio, Pe. Lehmann, F. Franceschini e outros escreveram para estas soluções. (SCHUBERT, 1980, p.26).

Já segundo o frade franciscano Basílio Röwer, ao explicar e tentar difundir as prescrições do *motu proprio* de Pio X, a proibição ao canto de mulheres no coro, se limitava às “ao culto divino solemne e litúrgico, como são a missa solemne e o officio divino. Não é alterada a situação quanto às missas rezadas, ladainhas etc.” (RÖWER, 1907, p. 107). A situação “inalterada” leva a supor que já era praxe que os coros mistos tomassem parte em diversas celebrações nos templos católicos no século XIX. Prossegue o religioso franciscano, afirmando que “Nos conventos de freiras e nas casas de educação para meninas, dirigidas por irmãs, é lícito executarem as mesmas alumnas e irmãs o canto litúrgico” (RÖWER, 1907, p. 107). Isto explica a intensa atuação musical destas religiosas no Brasil, uma vez que, apesar do fim do monopólio eclesiástico do ensino – após a Proclamação da República –, as mesmas seguiram dedicando-se à educação em colégios confessionais.

A questão dos coros mistos e da participação feminina somente viria a ser resolvida por Pio XII, em 1955, cuja tolerância foi expressa em sua Encíclica “*Musicae Sacrae Disciplina*”, que aceitava tal possibilidade, desde que o coro misto se conservasse fora

---

<sup>3</sup>“O controle normativo das práticas musicais na Igreja consiste na determinação de modelos por meio de normas objetivas – detalhistas, específicas, prescritivas ou proibitivas –, com vistas a uniformizar e conformar tais práticas às metas institucionais do sistema religioso em determinado momento histórico. Para tanto, a criação e as práticas musicais são controladas por órgãos específicos e se tornam passíveis de sanção, no caso de descumprimento e de recompensa (propaganda), em caso de adequação. Assim, o controle normativo se apresenta como um condicionamento a priori da liberdade de opções franqueada àqueles envolvidos na criação ou na prática musical pela tradição, compreendida como transmissão das distintas técnicas e estilos musicais em sua relação com os sistemas locais” (DUARTE, 2016, p. 96).

da balaustrada (presbitério das igrejas). A aceitação oficial e definitiva parece ter vindo, entretanto, somente a partir do Concílio Vaticano II, na década de 1960.

### 3. Mulheres nas práticas musicais religiosas católicas no Brasil entre 1903 e 1963

Apesar do discurso oficial da Cúria Romana no sentido de reafirmar a antiga proibição, a atuação feminina nas práticas musicais religiosas católicas no Brasil foi territorialmente abrangente e bastante diversificada em termos de funções assumidas. No panorama nacional, um dos primeiros nomes que figurou em nossas pesquisas é o de Edésia Aducci, organista na Catedral de Florianópolis em inícios na primeira década do século XX. Seus cadernos manuscritos de música têm como termo inicial o ano de 1908, ou seja, poucos anos após a promulgação do *motu proprio* de Pio X (DUARTE, 2016). Já a publicação de um *Hymno de Procissão*, com letra de Amelia Rodrigues e melodia popular, e de uma *Ave Maria*, de Elvira Barcellos na revista *Vozes de Petrópolis*, em 1917, apontam claramente a presença feminina alinhada à proposta da Restauração Musical Católica no Brasil, uma vez que os franciscanos que dirigiam a Editora Vozes – dentre os quais, Pedro Sinzig e Basílio Röwer – foram os grandes incentivadores do movimento no Rio de Janeiro. As obras de Barcellos receberam inclusive uma crítica positiva, publicada na revista: “Inútil dizer que, em tudo, obedece às regras sobre música sacra estabelecidas pela Igreja, pois em outro caso não seria feita a edição pelas «Vozes de Petropolis»” (BIBLIOGRAPHIA, 1917, p. 879).

Na região Norte do país, o canto coral realizado por meninos e meninas em Sena Madureira-AM – região sob missionaç o de padres e religiosas servitas no início do século XX – aproximava as práticas religiosas e musicais locais de um modelo europeu (VIEIRA, 2009, p. 91). Já no acervo da Catedral de Nossa Senhora da Concei o, da capital do estado – hoje custodiado pelo arquivo da Arquidiocese de Manaus –, uma cópia manuscrita datada de 1937 indica o nome da cantora Nair Alves Ferreira. No estado do Pará,   possível destacar os nomes das regentes de coros Flavia Nicacio, Maria Gabriela Pena Soares, Malvina Santos, Maria Joaquina Travassos, além dos coros femininos Santa Inês e da Pia União das Filhas de Maria e o coro misto N. Sr.<sup>a</sup> das Vitórias, composto de dezessete moças e sete rapazes. Na S  belenense e na Basílica de Nossa Senhora de Nazaré, os nomes das irmãs Philonila (1872-1956) e Theonila Cândida Monteiro de Paiva (1870-1928) merecem destaque, ao lado do de seu irmão, Manuel Luís de Paiva (1888-1920), o Maneco Paiva. Segundo Vicente Salles (2016, p.211), talvez Theonila (Zinha Paiva) tenha sido “a primeira mulher a exercer (informalmente) o cargo” de mestre-de-capela da Catedral. Ainda no Pará, Nazaré Sátiro de Melo, “dirigiu conjuntos sacros e banda de música” no município de Cametá, além do “Jazz-



Orquestra Internacional, no gênero considerado um dos melhores do baixo Tocantins”. Compôs ainda “novenas, ladainhas, assim como montava música de pastorinhas” (SALLES, 2016, p. 368). Merecem ser citados ainda os nomes de Madre Julia Cordeiro, Marcelle Guamá e Cândida Acatauassú Nunes, sobre as quais publicamos recente trabalho (DUARTE, 2017).

Na igreja matriz de São Sebastião, em Xapuri-AC, o costume de as mulheres cantarem acompanhadas de instrumentos de sopros de metal causaram estranhamento aos missionários de origem europeia.<sup>4</sup> Em outras tantas cidades brasileiras, entretanto, a atuação feminina parece ter sido prática comum e bastante bem aceita. No Rio de Janeiro, merece destaque a figura de Maria Nabuco, irmã de Joaquim Nabuco. Tendencioso nos parece, contudo, o modo como foi citada por monsenhor Guilherme Schubert (1980, p. 26), que reforça o caráter secundário das mulheres na historiografia: “solteirona, possuidora de bela voz, dedicou seus esforços à Religião e à Arte, seja na formação de corais de amadores, como ouvimos, seja dando frequentadíssimos concertos de canto em benefício de igrejas em construção”.

Na Cidade de Goiás, antiga capital do estado, numa solenidade, a música foi “magistralmente executada por graciosas moças, esteve a cargo da inteligente e virtuosa senhorita D. Adelaide Socrates” (MISSA PONTIFICAL, 1909). Nas festividades ocorridas na Igreja da Boa Morte, da mesma cidade, a presença deste coro foi reiteradamente noticiada pelo periódico católico do bispado, *O Lidador*. No Maranhão, se percebe a presença de coros femininos na dedicatória de uma partitura, “Às cantoras da Igreja dos Remédios”, bem como na anotação “Cantaram a 2ª voz: Ilza Ribeiro, Terezinha Ribeiro, Irlandina Ribeiro, Lais Perdigão e Magaly Perdigão” em uma parte vocal avulsa, que sinaliza a presença feminina também na Catedral de São Luís.

Em Viçosa-MG, anotações manuscritas em uma coletânea de música sacra designam as componentes do Coro São José, da Igreja Matriz de Sta. Rita de Cássia: “Imaculada / Lourdes / Zezé / Dorinha / Ziza / Terezinha / Zizinha / Responsável: - Maria do Carmo” (DUARTE, 2016, p. 236). Também em Minas Gerais, o nome da copista Sebastiana de Godoy Lima é bastante recorrente na Coleção Dom Oscar de Oliveira, recolhida ao Museu da Música de Mariana. A presença de cantoras, instrumentistas, regentes e copistas mulheres foi, portanto, bastante recorrente em todo o país durante a Restauração Musical Católica.

---

<sup>4</sup>“ Na praça da igreja, quase à porta, alguns, aos berros, jogam roleta ou dados, outros vendem doces e cafés, outros ainda praguejam contra a sorte. E todo esse barulho é como se fosse dentro da igreja, uma vez que as sete grandes portas estão escancaradas, e as janelas, sem vidro. No meio dessa confusão toda, uma voz trêmula vinda do altar fica sufocada; ninguém entende nada, ninguém responde, e depois de certo tempo a orquestra começa mais uma barafunda à qual se dá o nome de ladainhas” (VIEIRA, 2009, p. 87).

Dentre as compositoras, além da já mencionada Elvira Barcellos, merecem destaque os nomes de Margit Sztaray, Celeste Jaguaribe, Oraidia Amaral Camargo, Virginia S. Fiuza e Amélia de Mesquita, todas com obras analisadas e aprovadas pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro. Maria da Anunciação Lorena Barbosa parece ter sido, contudo, a compositora de maior destaque no período, uma vez que seu nome é o mais recorrente na revista *Música Sacra*, de Petrópolis. A compositora paulista, do Vale do Paraíba atuou na cidade de Aparecida do Norte e teve partituras de algumas de suas obras publicadas no suplemento musical da revista *Música Sacra* (BARBOSA, 1941; 1944).

Finalmente, merecem destaque os acervos de freiras, monjas e demais mulheres dedicadas à vida religiosa na Igreja Católica. Apenas a título de exemplificação, cita-se o acervo das irmãs ursulinas, da cidade de Ilhéus-BA, que recolhe cópias manuscritas com composições de religiosas que foram ali residentes, além de diversos livros litúrgicos de tipografia europeia. A ampliada atuação das religiosas da congregação das Filhas de Sant'Ana no Pará, no Amazonas, Maranhão, Bahia, Rio de Janeiro, Ceará, Rio Grande do Norte e Pernambuco à frente de hospitais, leprosários e colégios – muitos dos quais, com práticas musicais documentadas imageticamente – revela grandes possibilidades de pesquisa associadas a esta congregação (BODAS DE OURO, 1933). Um pequeno acervo recolhido à capela do Hospital da Sociedade de Beneficência Portuguesa do Pará revela fontes musicais ligadas à atuação de tais religiosas nos campos da produção e prática musical. A vasta presença das religiosas em solo brasileiro na administração de colégios, hospitais, orfanatos, leprosários e de suas próprias casas religiosas, nas quais se cultivava até hoje intensa prática musical associada às práticas religiosas revela um amplo universo a ser pesquisado. Assim, do mesmo modo que as Ursulinas ou as Filhas de Sant'Anna, as Filhas de Santa Dorotéia tiveram dentre suas religiosas uma compositora de destaque, madre Júlia Cordeiro (DUARTE, 2017). Contudo, considerando algumas limitações – como o acesso ao claustro, a necessidade de convivência mais próxima com as religiosas e o respeito às demandas êmicas dos cooperadores das pesquisas –, parece prudente supor que este rico campo de investigação deva ser explorado por uma pesquisadora e não por um homem.

### **Considerações finais**

Ao final deste trabalho, é possível afirmar que a presença feminina no cenário musical religioso católico foi bastante ampla no Brasil, nos sessenta anos dos quais ditam a promulgação do *motu proprio* de Pio X e a Constituição Apostólica “*Sacrosanctum Concilium*”. As mulheres assumiram as funções de cantoras, instrumentistas – principalmente

ao órgão –, regentes de coros, copistas de partes instrumentais, regentes de grupos musicais e também de compositoras. Apesar da proibição à sua participação em ritos solenes, no discurso oficial da Igreja Católica e de muitas vezes a historiografia da música no Brasil silenciar acerca desta atuação ou conferir-lhe um papel secundário, fato é que as mulheres foram fundamentais para a manutenção das práticas musicais nos templos católicos no período aqui enfocado. Dentre outras, foi possível citar Maria da Anunciação Lorena Barbosa, Elvira Barcellos, Celeste Jaguaribe, Amélia de Mesquita, Sebastiana de Godoy Lima, Philonila e Theonila Paiva, Edesia Aducci, Adelaide Socrates, Flavia Nicacio, Nair Alves Ferreira, Marcelle Guamá, Cândida Acatauassú Nunes, além das religiosas de diversas congegações, dentre as quais, Madre Julia Cordeiro.

Os recentes trabalhos acadêmicos que têm se ocupado da atuação feminina nas práticas musicais no Brasil apontam para uma mudança de perspectivas da própria musicologia no Brasil. Sua escrita, sobretudo por mulheres, demanda ainda maior reflexão da comunidade científica como um todo. Resta, portanto, aos historiadores e historiadoras da música no Brasil, a missão de reconhecer e preservar as memórias da atuação musical das mulheres no Brasil, não de maneira isolada, mas integrada à história geral da música no país, assim como ela ocorreu de fato, no plano das práticas musicais.

## Referências

BARBOSA, Maria da Anunciação Lorena. Lorena. Sou filho de Maria. *Música Sacra*, Petrópolis, v.1, n.9, p.171-172, set. 1941. Partitura.

\_\_\_\_\_. IIº Ofertório. *Música Sacra*, Petrópolis, v.4, n.4, p.70-71, abr. 1944.

BIBLIOGRAPHIA. *Vozes de Petropolis*, a. 11, n. 14, p. 879-883, 16 jul. 1917.

BINDER, Fernando. O primeiro degrau ao Parnaso: a entrada e a saída de Guiomar Novaes no Jardim da Infância. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 27., 2017, Campinas-SP. *Anais...* Campinas: ANPPOM, 2017. 9 p. Disponível em:

<<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/view/5038>>. Acesso em 10 out. 2017.

BODAS DE OURO. *As Filhas de S. Anna no Brasil: notícias históricas*. Rio de Janeiro: Escola Typ. Pio X, 1933.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. O repertório de temática religiosa de três compositoras em partituras recolhidas ao Acervo Vicente Salles: funcionalidade, estilo e os desafios da reintegração do patrimônio arquivístico-musical no presente. In: FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTES, 8., 2017, Belém-PA. *Anais...* [no prelo]. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes, 2017. 15 p.

\_\_\_\_\_. *Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)*. São Paulo, 2016. 495f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2016.

FREIRE, Vanda Lima Bellard; PORTELA, Angela Celis Henriques. Mulheres compositoras – da invisibilidade à projeção internacional. In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (Org.). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Porto Alegre: ANPPOM, 2013. p. 279-302.

LOPES, Guilhermina; NOGUEIRA, Lenita W. M. A presença feminina em três obras historiográficas panorâmicas sobre a música brasileira. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 24., 2014, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ANPPOM, 2014. 8 p. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/schedConf/presentations>>. Acesso em 10 jun. 2016.

MISSA PONTIFICAL. *O lidador*, [Cidade de] Goyaz, a.6, n.19. 16 dez., p.2, 1909. Microfilme.

MONTERO, Paula. Tradição e modernidade: João Paulo II e o problema da cultura. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro, n.20, a.7, p.90-112, out. 1992.

NEIVA, Tânia Mello. *Cinco mulheres compositoras na música erudita brasileira contemporânea*. 266 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (Org.). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Porto Alegre: ANPPOM, 2013. (Série Pesquisa em Música, v. 3).

OLIVEIRA, Amanda. O feminino na crítica musical de Oscar Guanabario: análise das críticas aos concertos de Gemma Luziani. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MÚSICA E CRÍTICA, 1., 2017, Pelotas. *Anais...* [no prelo] Pelotas: Conservatório de Música da UFPel, 2017.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

RIBEIRO, Louise et al. Música e musicistas no Pará (1867-1920): a representação feminina nas partituras da Coleção Vicente Salles no Museu da UFPA. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MÚSICA NA AMAZÔNIA, 6., 2017, Macapá. *Anais...* [no prelo] Macapá: UEAP, 2017.

RIBEIRO, Louise et al. Música e musicistas no Pará (1867-1920): a representação feminina nas partituras da Coleção Vicente Salles no Museu da UFPA. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MÚSICA NA AMAZÔNIA, 6., 2017, Macapá. *Anais...* [no prelo] Macapá: UEAP, 2017.

RÖWER, Basílio. *A Musica Sacra segundo o Motu-proprio De Sua Santidade Pio, PP. X*. Petrópolis: Typ. Do Collegio S. José, 1907.

SALLES, Vicente. *Música e Músicos do Pará*. 3. ed. rev. Belém: FCP, 2016.

SCHUBERT, Guilherme. Música sacra no Rio de Janeiro em redor de 1910. In: COSTA, L. A. S. et al. *Brasil 1900-1910*. v.2. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1980. p. 11-46. (Biblioteca Nacional, Coleção Rodolfo Garcia).

SOBRE MÚSICA SACRA. *Motu proprio Tra le Sollecitudini*. 22 nov. 1903. Texto em português. Disponível em: <[http://www.vatican.va/holy\\_father/pius\\_x/motu\\_proprio/documents/hf\\_p-x\\_motu-proprio\\_19031122\\_sollecitudini\\_po.html](http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini_po.html)>. Acesso em 3 mai. 2009.

VERMES, Mónica. 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*. Porto Alegre: ANPPOM, 2013. p. 303-322.

VIEIRA, Dilermano M. Ramos. *Os Servos de Maria no Brasil*. s.n.: São José dos Campos, 2009.

VILELA, Ivan. Nada Ficou Como Antes. *Revista USP*, São Paulo, n.87, p.14-27, 2010.