



A pluralidade nas experiências musicais femininas na virada do século XX: as trajetórias de Nininha Velloso Guerra e de Luiza Leonardo

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: Música, Corpo, Gênero, Sexualidade e Feminismos

Mônica Vermes

Universidade Federal do Espírito Santo - UFES

mvermes@gmail.com

Resumo. Nesta comunicação, colocamos lado a lado as trajetórias musicais de Nininha Velloso Guerra (1895-1921) e de Luiza Leonardo (1859-1926) como exercício para repensar esses itinerários, procurando elucidar as experiências de duas mulheres músicas para além de categorias estanques pautadas em valores trazidos de uma historiografia centrada em personalidades masculinas. Para isto dialogamos com a autora feminista Maria Odila Leite da Silva Dias e seu desafio para a construção de uma história a partir de uma hermenêutica das diferenças. Para situar essa discussão fazemos um panorama dos estudos sobre mulheres na música no Brasil, enfatizando a ampliação e sofisticação dos objetos, problematizações, métodos e abordagens teóricas. Situamos também as mudanças nos estudos dedicados à música e às mulheres na *Belle Époque* do Rio de Janeiro. Apresentamos um breve perfil de cada uma das músicas escolhidas, ressaltando as peculiaridades de suas trajetórias, e concluímos evidenciando as diferenças substanciais em suas convicções estéticas e escolhas, resultando em carreiras únicas e elucidativas das múltiplas possibilidades escondidas por trás da caracterização de pianista/compositora. O trabalho se propõe como contribuição para pensar em possibilidades de abordagem do passado musical brasileiro de uma perspectiva feminista, não só no sentido de elucidar a materialidade da pluralidade de experiências musicais de mulheres, mas também no sentido de estabelecer parâmetros próprios para histórias das músicas praticadas por mulheres não necessariamente pautadas pelo paralelo ou pela oposição às histórias tradicionais canônicas, centradas em figuras masculinas e em papéis consolidados, como compositor, instrumentista, regente.

Palavras-chave. Rio de Janeiro na *Belle Époque*, Música no Rio de Janeiro, Mulheres e música, Feminismos, Hermenêutica da diferença.

The Diversity of Women's Musical Experiences at the Turn of the 20th Century: The Life Stories of Nininha Velloso Guerra and Luisa Leonardo

Abstract. In this paper, we juxtapose the musical trajectories of Nininha Velloso Guerra (1895–1921) and Luiza Leonardo (1859–1926) as an exercise in rethinking these trajectories, seeking to shed light on the experiences of two women musicians beyond rigid categories based on values derived from a historiography centered on male figures. To this end, we engage in a dialogue with the feminist author Maria Odila Leite da Silva Dias and her challenge to construct history through a hermeneutics of differences. To contextualize this discussion, we provide an overview of studies on women in music in Brazil, emphasizing the expansion and sophistication of research topics, problem formulations, methods, and theoretical approaches. We also examine the changes in studies dedicated to music and women in music during Rio de Janeiro's *Belle Époque*. We present a brief profile of each of the selected musicians, highlighting the unique aspects of their trajectories, and conclude by highlighting the substantial differences in their aesthetic convictions and choices, resulting in careers that are both unique and illuminating of the multiple



possibilities hidden behind the label of “pianist/composer.” This work aims to contribute to the exploration of ways to approach Brazil’s musical past from a feminist perspective — not only to shed light on the material reality of women’s diverse musical experiences but also to establish specific parameters for histories of music performed by women— histories that are not necessarily defined by parallels with or opposition to traditional canonical narratives, which center on male figures and established roles such as composer, instrumentalist, and conductor.

Keywords. Rio de Janeiro in the *Belle Époque*, Music in Rio de Janeiro, Women and Music, Feminisms, Hermeneutics of Difference.

Os estudos sobre a atuação de mulheres na música no Brasil têm crescido e se complexificado, graças ao trabalho rigoroso e persistente, poderíamos até mesmo dizer teimoso, de pesquisadoras e pesquisadores, mas principalmente pesquisadoras, nas últimas quatro décadas¹.

Desde o trabalho de referência de Nilceia Baroncelli, *Mulheres compositoras: elenco e repertório* (1987), podemos observar um trajeto de pesquisa construído coletivamente em diálogo com o legado que foi sendo paulatinamente erigido e que possibilitou que, ao mesmo tempo em que se estabeleciam *corpi* de informações, se procedesse a tipos diferentes de questões e problematizações.

Novos recursos tecnológicos têm possibilitado, ao longo das décadas, a mobilização de outros tipos de fontes e questionamentos, e o diálogo com os dilemas do tempo presente e com as outras áreas do conhecimento têm provocado novas perguntas e métodos de trabalho.

Trata-se hoje de uma área rica e complexa, o que, infelizmente, não impede que ainda seja regularmente posta em cheque, pela persistência de uma epistemologia que privilegia entendimentos restritos quanto ao que seja música e de quais sejam os requisitos que lhe concedem valor e de uma perspectiva hierarquizada das atividades musicais. Desde essa perspectiva restaria às mulheres galgar espaços ocupados por homens, uma vez que os espaços de atuação das mulheres e suas musicalidades ficariam na periferia da relevância e da excelência.

¹ Os artigos “Algumas contribuições da perspectiva de gênero para a história da música” de Juliane Larsen (2022) e “Estudos de gênero e feminismos na música: um levantamento bibliográfico dos anais dos Congressos da ANPPOM (2013-2023)” (2025) de Carla Giovana Cabral e Yanaêh Vasconcelos Mota nos proporcionam uma elucidativa atualização sobre os trabalhos da última década.



1.

Nesta comunicação, me debruço sobre a vida musical no Rio de Janeiro no período da chamada *Belle Époque* (1890-1920). É um período especialmente rico para o estudo da cultura e, particularmente, da música na então capital do Brasil. A abolição oficial da escravidão, a Proclamação da República, as transformações no cotidiano trazidas pelas novas tecnologias e dispositivos propiciados pela segunda revolução industrial foram algumas das mudanças que afetaram o cotidiano, modificando também as sensibilidades.

A historiografia mais tradicional da música brasileira praticamente não documentou a atuação de mulheres nesse recorte. Com exceção de Chiquinha Gonzaga (1847-1935), as atividades musicais desempenhadas por mulheres não mereceram maior atenção, com duas interessantes exceções. O livro de Vincenzo Cernicchiaro, *Storia della musica nel Brasile: dai tempi colonial sino ai nostri giorni* (1926), que documenta uma quantidade significativa de mulheres músicas em várias frentes diferentes, tanto profissionais como amadoras, e o livro de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, *150 anos de música no Brasil* (1956), que registra de forma tangencial a participação de companheiras, mães e irmãs na construção das carreiras de compositores como Leopoldo Miguez (1850-1902), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Henrique Oswald (1852-1931) e Glauco Velásquez (1884-1914).

A partir da constatação dessas lacunas, foram sendo realizados trabalhos que procuraram povoar com mulheres esse cenário. Trabalhos de referência como os de Vanda Lima Bellard Freire e Angela Celis H. Portella, Susana Cecília Igayara-Souza, Isabel Porto Nogueira e Eliana Monteiro da Silva estabeleceram novos parâmetros nos estudos sobre a atividade musical feminina nesse recorte. A esses trabalhos se seguiram as pesquisas de autores como Uliana Dias Campos Ferlim, Aline Santos da Paz de Souza, Patrícia Amorim de Paula, Rodrigo Cantos Savelli Gomes e Avelino Romero Pereira, para citar alguns.

Esse importante *corpus* de pesquisa ampliou nosso entendimento sobre as atividades musicais femininas no período, tirando-nos da imagem tradicional, perpetuada na iconografia e na literatura, da mulher tocando piano e cantando, como parte de sua educação para o casamento e para uma vida centrada no lar, sem grandes ambições artísticas.

2.

Em Cernicchiaro já conseguimos ter um vislumbre das várias dimensões da atuação musical feminina na *Belle Époque* carioca. Ele enumera professoras de música, pianistas, cantoras, violinistas, compositoras, harpistas, flautistas, violoncelistas e uma organista, uma



bandolinista e uma violonista. A grande maioria dessas mulheres se desempenha como amadora, mas há várias entre elas que exerceram a música profissionalmente.

Essas atividades são compatíveis com o design tradicional do meio musical consolidado, no qual os principais atores têm sido homens e pareceria razoável, então, que os mesmos parâmetros fossem empregados para ajuizar a qualidade dessa participação feminina. Observamos, no entanto, que não se trata de trajetórias equivalentes. São excepcionais os casos de mulheres profissionais e, em muitos casos, a excelência em sua prática musical como que as coloca num território masculino. Tal é o caso, por exemplo, da pianista Antonietta Rudge (1885-1974), percebida por Vincenzo Cernicchiaro como “artista de **temperamento másculo**, de frases despidas de sentimentalismo e sem a preocupação do sucesso estrepitoso a qualquer custo” (Cernicchiaro, 2022, p. 465, grifo nosso).

A norma, no entanto, era que os espaços de atuação feminina fossem espaços de menor prestígio, como o ambiente doméstico, em atuações privadas ou semiprivadas como os saraus, ou em caráter diletante, que estaria abaixo dos critérios de julgamento da produção masculina. Tal é o status que se apreende das observações de Leopoldo Miguez a respeito do fato de a amplíssima maioria de matrículas no Instituto Nacional de Música em 1896 ser de mulheres. Miguez comenta, em seu relatório sobre os conservatórios europeus (1897):

A desproporção entre o número de alunos e alunas que frequentam o Instituto é lamentável. Enquanto o Governo ou a Intendência, não criar o teatro nacional e subvencionar o teatro lírico, convencido, pelo exemplos de outras grandes capitais, de que todo o sacrifício que fizer, será largamente compensado com as vantagens indiretas que lhe provirão dos efeitos dessa medida; enquanto não se resolver a garantir, por esta forma, o futuro do artista-músico, a carreira do cantor e de instrumentista de orquestra não será tão animadora que faça afluir à matrícula **alunos homens** bastantes (Miguez, 1897, p. 31-32, grifos nossos).

À parte dessas, há ainda atividades exercidas tipicamente por mulheres, que dizem respeito à construção das possibilidades para que a música exista, sem que sejam consideradas atividades propriamente musicais. É o caso, por exemplo, das ações das chamadas tias baianas da Pequena África do Rio de Janeiro que criavam as condições materiais para que uma música desprestigiada ou mesmo proibida e coibida, como é o caso da música ligada aos ritos de origem africana, numa fronteira tênue entre a religião e a festa, pudesse ocorrer. É interessante observar a menção a duas delas, tia Ciata (1854-1924) e Carmem do Xibuca (1878-1988), entre as biografias de compositores e instrumentistas, no *Panorama da música popular brasileira na*



Belle Époque, de Ary Vasconcelos (1977, p. 37-38 e p. 311-312). Estes casos merecem uma discussão mais aprofundada, que não cabe aqui.

3.

As categorias apontadas operam em relação com as categorias consolidadas pela historiografia canônica e tendem a homogeneizar cada grupo. Proponho aqui problematizar essa suposta homogeneidade trazendo à discussão a trajetória de duas músicas, Nininha Velloso Guerra (1895-1921) e Luiza Leonardo Boccanera (1859-1926). Em diálogo com autora feminista Maria Odila Leite da Silva Dias, particularmente o artigo “Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica das diferenças” (2019), procuro destacar as peculiaridades de cada uma das carreiras, aparentemente similares.

Silva Dias propõe uma abordagem na perspectiva da hermenêutica do cotidiano, no intuito de “documentar as diferenças culturais, dando-lhes nuances, de modo que um dia, eventualmente transformadas, possam se aproximar”, complexificando e distanciando-se de uma mera “oposição masculino/feminino [...] com uma carga de definições culturais herdadas do passado” (Silva Dias, 2019, p. 119).

Segundo a autora,

O vir a ser de mulheres como sujeito histórico não obedece a leis universais, pois depende de experiências tão dispersas e múltiplas quanto existem diferentes culturas, diferentes etnias, diferentes faixas etárias, diferentes modos de sobreviver, de modo que se traduzem em processos de improvisação, de múltiplas formas de existir e sobretudo de inventar sociabilidades familiares e de vizinhança que são sempre efêmeras, pois duram segundo a pluralidade imprevisível das conjunturas de tempo histórico (Silva Dias, 2019, p. 125).

Essa abordagem nos permite o entendimento das mulheres em sua pluralidade e, como desdobramento, o entendimento dos exercícios e lugares da arte ocupados por mulheres em sua pluralidade. Pensando especificamente na *Belle Époque*, como um momento histórico em que mulheres fazendo música não poderia ser algo sério e que, quando fazer algo com seriedade distanciaria essa ação de algo da natureza feminina, é importante entender que uma mulher música poderia ser mais que uma amadora sem compromisso e que mesmo o profissionalismo não equacionava as mulheres, não as tornava uniformes. Importante também ponderar de que o fato de uma mulher exercer uma atividade considerada inapropriada para mulheres, como a prática musical profissional, não necessariamente faz com que ela se alinhe a um pensamento de vanguarda ou disruptivo em outras dimensões.



Em um exercício de crítica às “totalidades e estereótipos universais” e buscando “outras interpretações de identidades femininas”, buscamos iluminar “experiências vividas em diferentes conjunturas do passado [...], a fim de que possa emergir não apenas a história da dominação masculina, mas sobretudo, os papéis informais, as improvisações, as resistências das Mulheres [...]” (Silva Dias, 2019, p. 120-121).

4.

Maria Virgínia de Castro Leão Velloso, ou Nininha Velloso Guerra, foi pianista e compositora e teve seu talento reconhecido por grandes nomes do meio artístico e intelectual contemporâneo, incluindo Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Paul Claudel (1868-1955) e Jean Cocteau (1889-1963) (Lago, 2010, p. 93). Segundo Lago, a trajetória de Nininha se distinguiria da de outras notáveis pianistas de sua geração “por seu intenso envolvimento com a música moderna, fato que refletia sua dupla condição de pianista e compositora profundamente interessada nos novos caminhos da linguagem musical” (Lago, 2010, p. 930). Essa mesma característica lhe rendeu uma descrição menos abonadora quanto à escolha de repertório por parte de Cernicchiaro, apesar do respeito que ele lhe tinha como pianista. Ele descreve Nininha como “pianista que enriquecia de poesia e de luz cada conceito sublime da música ideal”, mas complementa:

Mas os seus dedos, feitos para interpretar as coisas angélicas, procura ela empregar de preferência para honrar os mestres revolucionários e anárquicos da arte pianística do momento, acreditando atingir assim o mais alto grau de excelência com a propaganda de uma arte absurda e detestável. (Cernicchiaro, 2022, p. 473)

A carreira de Nininha foi interrompida precocemente com sua morte em 1921 aos 26 anos. A despeito da brevidade, sua trajetória se mostra plenamente coerente com as expectativas de uma carreira a um tempo convencional e excepcional quando observamos sua formação, suas escolhas estéticas e sua atuação como pianista e compositora.

5.

Luiza Leonardo foi pianista, compositora e atriz – uma combinação de atividades não tão convencional. Iniciou seus estudos musicais na infância, estudou no Conservatório de Paris, onde conquistou o 1º prêmio de piano em 1878². Passou uma temporada em Lisboa, onde atuou

² Baroncelli (1987) indica o ano de 1878, a *Enciclopédia da música brasileira* (1998) registra 1879.



como pianista oficial da câmara real. No retorno ao Brasil, abandonou a carreira musical para dedicar-se ao teatro como atriz (Baroncelli, 1987, p. 165). Cernicchiaro a descreve como “um temperamento musical de excelente e refinado gosto, ela representava o ideal do artista de seu tempo” (2022, p. 458) e sobre a motivação de sua mudança de carreira, o verbete dedicado a ela na *Enciclopédia da música brasileira* informa que “[d]e volta para o Brasil, desgostosa com o meio musical brasileiro, iniciou carreira teatral” (ENCICLOPÉDIA, 1998, p. 439). A natureza de seu desencanto com o meio musical brasileiro pode ser apreendida no artigo publicado no número 6 da revista *Ariel* em 1924, como Luisa Leonardo Boccanera. Em “Meu protesto à música moderna”, a autora desfia um tipo de crítica que foi bastante comum na recepção da música moderna: nela haveria falta de melodia, desatenção às leis básicas da harmonia, o abuso dos intervalos alterados, levando tudo isso ao anarquismo (Boccanera, 1924, p. 223-224). Dada a distância cronológica entre seu abandono da carreira como pianista e a crítica à música moderna e as diferenças de contexto musical entre os dois momentos, não se pode atribuir a mesma motivação em ambas as situações, mas o extremo rigor de seus julgamentos nos permite vislumbrar seu incômodo ao retornar ao Brasil depois de muitos anos na Europa, trabalhando em um meio com uma infraestrutura já consolidada. Surpreende a escolha feita pela não convencionalidade, ela passa a se dedicar à carreira como atriz no teatro ligeiro e como compositora deixa uma obra cuja maior parte é de concerto, mas que também inclui obras para o teatro de revista (Baroncelli, 1987, p. 165).

Em 1900 Luisa Leonardo encerrou sua carreira artística e mudou-se para Salvador (BA), onde passou a se dedicar ao ensino de piano e canto e à literatura.

6.

Duas mulheres músicas de estrato social semelhante e que tiveram uma educação musical formal desde a infância e com os melhores professores de seu meio. Ambas tiveram a oportunidade de aprender e viver o meio musical de concerto em centros europeus. Ambas foram reconhecidas por seus contemporâneos pela excelência de sua habilidade musical. Facilmente poderíamos enquadrá-las numa mesma categoria, de pianistas compositoras que, apesar das resistências que poderiam ter enfrentado, seguiram uma carreira musical profissional no âmbito da música de concerto. Mas não poderíamos observar também trajetórias mais diversas. Nininha como defensora e praticante da vanguarda musical do momento, desafiando as expectativas de críticos mais conservadores. Luisa, desencantada com o meio musical brasileiro e iniciando, aos 26 anos, uma carreira como atriz de teatro ligeiro.



Mais que curiosidades, a observação dessas trajetórias nos faz lembrar da pluralidade de experiências musicais das mulheres em nossa história e de quanto pensar uma história das mulheres na música deixa de revelar suas vastas possibilidades se resumida aos modelos e categorias consolidados na historiografia canônica.

Como sinaliza Maria Odila Leite da Silva Dias:

A fim de criar conceitos adequados, torna-se imprescindível sua temporalização, sua contextualização histórica, para que possam servir de bases instáveis, porém críticas, renegando todas e quaisquer categorias universais, abandonando quaisquer parâmetros fixos ou permanentes, uma vez que se trata de posturas teóricas forjadas como processo de conhecimento movido em um mundo transitório (Silva Dias, 2019, p. 124).

A investigação das trajetórias das mulheres músicas de nosso passado indagando sobre seu lugar no mundo, suas possibilidades, suas escolhas, sobre o desenho de suas carreiras e as suas possibilidades e limitações de agência nos permitirão enriquecer nosso entendimento desse passado e escapar dos automatismos.

Referências

BARONCELLI, Nilcéia Cleide da Silva. *Mulheres compositoras*: elenco e repertório. São Paulo: Roswitha Kempf, 1987.

BOCCANERA, Luisa Leonardo. Meu protesto à música moderna. *Ariel*, ano 1, n. 6, mar. 1924, p. 222-226.

CABRAL, Carla Giovana; MOTA, Yanaêh Vasconcelos. Estudos de gênero e feminismos na música: um levantamento bibliográfico dos anais dos Congressos da ANPPOM (2013-2023). In: XXXV CONGRESSO DA ANPPOM, 35, 2025, Campo Grande. *Anais...* Campinas: ANPPOM, 2025 – 1-5. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2025/papers/46.pdf Acesso em: 14 jun. 2026

CERNICCHIARO, Vincenzo. *História da música no Brasil*: dos tempos coloniais aos nossos dias (1549-1925). Edição crítica, tradução, introdução e notas por Giulio Draghi e João Vidal. Rio de Janeiro: Ricercare Editora; Fundação Biblioteca Nacional, 2022.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile*: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925). Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 2 ed. São Paulo: Art Editora, 1998.





LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Rio de Janeiro: Reler, 2010.

LARSEN, Juliane. Algumas contribuições da perspectiva de gênero para a história da música. In: XXXII CONGRESSO DA ANPPOM, 32, 2022, Natal. *Anais...* Campinas: ANPPOM, 2022 - 1-11. Disponível em: <https://anppom-congressos.org.br/index.php/xxxiicongresso/xxxiiCongrAnppom/paper/viewFile/1193/627>. Acesso em: 14 jun. 2026.

MIGUEZ, Leopoldo. *Organização dos conservatórios de música na Europa. Relatório apresentado ao Ministro da Justiça e Negócios Interiores por Leopoldo Miguez, Diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, em desempenho da comissão de que foi encarregado em aviso do mesmo Ministério de 16 de Março de 1895*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1897.

SILVA DIAS, Maria Odila Leite da. Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica das diferenças. In: ARRUDA, Angela; BANDEIRA, Maria; RAGO, Margareth; HELIBORN, Maria Luiza; SILVA DIAS, Maria Odila Leite da. *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto, em busca de novos caminhos críticos*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. Edição do Kindle. p. 119-135.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977.

