

## Article

**Francisca Gonzaga - Maestra ou Maestrina? Inferências de uma profissão oitocentista****Francisca Gonzaga - Maestra or Maestrina? Inferences from a 19th century profession**ANDRÉA HUGUENIN BOTELHO<sup>1</sup>

**Abstract.** Considering the life and period of Francisca Gonzaga, the present article aims to investigate terminological issues about the term *maestrina*, as well as the vernacular erasure of *maestra* in Lusophone languages. Quantitative and qualitative methodologies were used with the clear intention of mapping and observing the position of maestros, maestrinos, maestras and maestrinas in nineteenth-century society. The investigative work revealed indications that these were two different musical occupations, where professionals performed similar tasks for different musical activities. Based on this assumption, it was explored the details of these two professions in the 19th century in Rio de Janeiro, in order to understand why Francisca Gonzaga was referred to as both *maestra* and *maestrina* during her life.

**Keywords.** Women's History, 19th century, Brazilian music, women in music.

---

**Resumo.** Tomando como bases a trajetória e o tempo de Francisca Gonzaga, o presente artigo pretende esclarecer questões terminológicas sobre o termo *maestrina*, assim como o apagamento vernacular do *maestra* em línguas lusófonas. As metodologias quantitativa e qualitativa foram utilizadas com a clara intenção de mapear e observar o cargo de maestros, maestrinos, maestras e maestrinas na sociedade oitocentista. O trabalho investigativo revelou indícios de que se tratava de dois ofícios musicais diferentes, onde profissionais realizavam tarefas análogas voltadas para atividades musicais distintas. A partir deste pressuposto, explorou-se os pormenores destas duas profissões no século XIX, no Rio de Janeiro, buscando entender, assim, o porquê de Francisca Gonzaga ter sido referida tanto como *maestra* quanto *maestrina* durante sua vida.

**Palavras-chave.** História de mulheres, século XIX, música Brasileira, mulheres na música.

---

---

<sup>1</sup> Maestra, pesquisadora, compositora e pianista teuto-brasileira. Diretora artística e regente do *Brasil Ensemble Berlin*.

## 1. Introdução

A publicação deste artigo, muito esperado por vários setores acadêmicos e colegas de trabalho, foi resultado de dois anos de intensa e aprofundada dedicação. Com o exclusivo propósito de esclarecer uma inquietação vernacular sobre a apropriação, em línguas lusófonas, do termo *maestrina* e sua conseqüente discrepância semântica, decidi levar as dúvidas ao campo da investigação acadêmica, debruçando-me nos caminhos da ciência. Confesso que, a princípio, eu não vislumbrava o volume de trabalho, a complexidade do tema, assim como a amplitude que essa jornada alcançaria. A tarefa tem sido árdua, mas sobretudo compensadora. Finalmente, pode-se, por meio deste artigo comprovar que o uso do termo *maestrina* na sociedade contemporânea é inapropriado. Mais do que isto, descobri, a partir de um acaso, a existência de *maestrinos* e, dessa forma, constatei uma faceta até então obscura da história: que maestrinas e maestrinos formavam uma categoria à parte na cena musical dos Oitocentos.

Além de uma hipótese comprovada, esta descoberta possibilita descortinar uma janela para investigações acadêmicas futuras sobre essa atividade laboral, até então confundida com a dos maestros e maestras.

A base empírica para esta investigação centra-se nos periódicos depositados no portal Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional-BNDigital (HDB). Os critérios empregados para a pesquisa quantitativa e qualitativa seguiram os seguintes passos: a) busca e seleção dos termos *maestrino*, *maestrina*, *maestro* e *maestra* nos periódicos brasileiros disponíveis para consulta entre os anos 1800 e 1899; b) leitura; c) estudo comparativo; e d) análise norteada por referências bibliográficas.

A vida e o trabalho dos maestrinos e maestrinas carecem de estudo e publicações. A sondagem inicial revelou, no caso brasileiro, que a presença desses profissionais também contribuiu para que a música brasileira fosse estabelecida no cenário musical oitocentista. Existem inúmeras referências a Francisca Gonzaga como maestrina, contudo, nenhum registro dos encontrados distingue o ofício de maestra do de maestrina, como também não discute o amplo significado dos termos, assumindo-os apenas como regente orquestral. Sobre outras maestrinas, encontrei excelente referência bibliográfica em Cinira Polonio, contemporânea de Gonzaga, da professora Ângela Reis (2001). No conjunto do estado da arte não foi encontrado nenhuma referência bibliográfica sobre maestrinos.

Sendo assim, este trabalho, centrado em Francisca Gonzaga, inova na tentativa pormenorizada de entender as distintas atividades profissionais de maestro/maestra e maestrino/maestrina e na apresentação da primeira publicação sobre os maestrinos brasileiros.

## 2. As profissões maestra e maestro, maestrina e maestrino no contexto oitocentista

A primeira referência ao termo *maestro* no Brasil no âmbito da música data do ano de 1816, publicada na Gazeta do Rio de Janeiro, sobre a ópera *O Barbeiro de Sevilla*, do “célebre Maestro di Musica” Rossini (Gazeta do Rio de Janeiro, 1816, p. 2). Já o termo maestra aparece, primeiramente, no ano de 1828, no *Espelho Diamantino*, periódico dedicado às senhoras brasileiras, portanto, um público feminino. Na publicação, consta que *Madama Barbieri* estava despontando como cantora ao lado de seu pai. (*Espelho*

*Diamantino*, 1828, p. 16).

A análise rigorosa dos periódicos brasileiros do século XIX revelou que o uso do termo *maestro e maestra* era atribuído a compositores de óperas, em especial as italianas. A menção aos profissionais responsáveis pela liderança à frente dos conjuntos musicais não era frequente, prática que atualmente é obrigatória. Encontrei Sr. e Sra. em alusão às solistas e a regentes. Já os músicos das orquestras eram referidos como professores.

A investigação indica, portanto, que o ofício dos maestros e maestras, assim como, posteriormente, o de maestrinos e maestrinas não englobava somente os profissionais à frente dos conjuntos instrumentais e vocais, como se entende na sociedade contemporânea. Determinava aqueles de excelência musical capazes de compor, interpretar, reger e lecionar. No caso de maestros e maestras, toda a atividade era centrada no repertório da música oriunda de países europeus. Apenas no século XIX, encontrei referências a mais de 200 maestros e 19 maestras citados nos periódicos brasileiros.

Já maestrinos e maestrinas realizavam tarefas semelhantes, todavia na seara das músicas controversas, de temáticas ousadas, dançantes e de influência francesa, assim como das diversas formas do teatro musicado. Todas essas expressões musicais eram consideradas de menor valor cultural pela elite vigente.

Paralelamente, também eram assim chamados iniciantes no ofício ou aqueles de competência duvidosa. Surpreendentemente, este estudo revelou grande número de profissionais dessa categoria. No período de 1851 a 1899, foi encontrado o total de 71 maestrinos e entre os anos de 1876 e 1899, 34 maestrinas.

No dia 18 de outubro de 1851, em uma resenha publicada no jornal *Correio Mercantil e Instructivo, Político, Universal do Rio de Janeiro*, foi encontrada a primeira referência a um maestrino. Um mês depois, no dia 12 de novembro do mesmo ano, o mesmo veículo publica a seguinte nota referente ao senhor Ribas, o maestrino mencionado na matéria de outubro: “Os coros andaram bem; graças aos gestos cabalísticos do senhor Ribas, que não tornaremos a chamar maestrino, porque, nos disse o lverno, se incomodou com o título que, inocentemente lhe demos” (*Correio Mercantil e Instructivo, Político, Universal do Rio de Janeiro*, 1851, p. 2).

Dentre os maestrinos e maestrinas mais destacados pela imprensa brasileira no século XIX estão Jacques Offenbach, Alexandre Levy, Abdon Milanêz, Francisca Gonzaga, Cinira Polônio, Erminia Tecchi, Cristina Bernard, Joanna Leal de Barros e Cândida dos Santos.

Jacques Offenbach<sup>2</sup>, o pai das operetas francesas, era considerado maestrino, confirmando as suposições desta investigação, conforme podemos constatar em crônica publicada pela *Semana Illustrada do Rio de Janeiro* em 12 de junho de 1868:

A cousa parece certa, visto que a supplicante appareceu no *Jornal do Commercio* e assignou um artigo com o nome e o título.

Temos, portanto, uma condessa no templo do *maestrino* Offenbach, e condessa tanto mais digna de admiração quanto que, longe de esconder o título, ostenta-o com toda a publicidade. (*Semana Illustrada do Rio de Janeiro*, 1868, p. 2)

---

<sup>2</sup> Jacques Offenbach (1819-1880) - compositor evioloncelista alemão, radicado em grande parte da sua vida na França. Foi precursor do teatro musical moderno e compositor de operetas, uma pequena ópera de caráter cômica, leve, que, apesar de causar controvérsia, obteve grande sucesso no mundo musical.

A matéria publicada pelo Correio Paulistano em junho de 1887 sobre o compositor, regente, pianista e crítico musical paulista Alexandre Levy (1864-1892) ilustra um caso de *maestrino* ser utilizado para designar os aspirantes à carreira:

Seguiu para a Europa a dedicar-se a estudos completos de musica o estimavel moço o sr. Alexandre Levy. Pelos estudos que já tem e pela grande dedicação pela música, em breve teremos de volta em vez de *maestrino* um verdadeiro *maestro*. (*Correio Paulistano*, 1887, p. 2)

Para melhor compreender o trabalho desses profissionais, é basilar percorrer as conjunturas musicais no oitocentismo. A partir de 1808, o campo da música floresceu no Rio de Janeiro, motivado pelo interesse da família real. Medeiros (2007) refere que a chegada da corte portuguesa acabou por exercer pressão para a adoção de novos hábitos e costumes para o cotidiano carioca. O cultivo e apreço pela música europeia, especialmente a ópera, contribuiu para que manifestações musicais servissem como espaço de convívio das diversas camadas sociais.

Durante o século XIX, especialmente no Segundo Reinado<sup>3</sup>, o ambiente musical era eclético. Segundo Diniz (2009): “a vida noturna que a cidade passou a conhecer trouxe a figura do seresteiro, não mais o solitário e melancólico modinheiro (...) é nesse período que se cria a formação inteiramente original do Choro” (p. 82).

O Rio de Janeiro do Segundo Reinado tornou-se a capital do piano, dos saraus, dos bailes, das óperas, das operetas, do teatro musical da música de salões e suas valsas, dos salões literários, dos cafés, de danças europeias mais ousadas, como as polcas e as valsas misturando-se com as de origem africanas, como o jongo, o maxixe, o lundu. Com tudo isso, compositores e compositoras despontaram e, cada vez mais, intérpretes e público tiveram acesso à inovadora música carioca.

Até a década de 1840, não existiam instituições oficiais de ensino musical. O Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro e a Imperial Academia de Música foram criados, respectivamente, nos anos de 1848 e 1857, no propósito de manter aceso o público elitista da ópera. Segundo Carvalho (2014), as instituições de ensino foram criadas no contexto de uma “música nacional”. Isso devia-se ao fato de que D. Pedro II apoiaria as primeiras iniciativas em torno da estruturação de um campo musical “erudito” brasileiro (p. 30). Aspirantes a músicos profissionais do Brasil inteiro viriam ao Rio de Janeiro em busca de aperfeiçoamento musical nessas escolas. Muitos obtiveram destaque e conseguiram bolsas do Imperador para prosseguir com os seus estudos musicais na Europa. Entre os agraciados contavam Carlos Gomes (1836- 1896), Henrique Alves de Mesquita (1830-1906) e Luiza Leonardo (1859-1926). Não obstante o imperador proporcionar a capacitação de uma nova geração de músicos de excelência, essas instituições não eram acessíveis a todas as camadas da sociedade. Vários alunos buscavam o ensino em aulas particulares, uma prática comum da época, sobretudo para a boa educação das mulheres destinadas à opressiva vida doméstica. Para as camadas sociais menos abastadas, uma forma de aprendizado musical mais acessível estava na participação em bandas musicais, como foi o caso de Antônio Joaquim Callado (1848-1880) (Diniz, 2009).

Durante o período da monarquia, os eventos operísticos eram utilizados de forma emblemática. Como mencionado por Vanda Freire (1995), em récitas, foram celebrados

---

<sup>3</sup> Segundo Reinado: corresponde ao período entre 23 de julho de 1840 a 15 de novembro de 1889, delineado pelo reinado de D. Pedro II.

e enfatizados todos os importantes acontecimentos sociais e políticos do século XIX.

Ainda para Freire (1995):

É preciso, contudo, assinalar a contradição que, em certo sentido, o teatro de ópera não se restringe ao aspecto material, ao luxo, às subvenções, em contradição às mazelas da cidade. A oposição entre o nacionalismo e o europeísmo também passa pelo teatro lírico. (p. 107)

Em contraste à estrutura da cidade, que, em boa parte do século XIX, não contava com iluminação e sistema de esgotos (p.44), teatros suntuosos foram construídos, como o Real Theatro de São João, inaugurado em 1813; o Theatro Lyrico Fluminense, inaugurado com o nome de Teatro Provisório, em 1852; o Teatro São Pedro, inaugurado em 1870; e o Imperial Teatro D. Pedro II, em 1871. O Theatro Municipal do Rio de Janeiro, atualmente um dos poucos locais de apresentação de ópera no Rio de Janeiro, foi inaugurado somente em 1909 (Needell, 1993).

Além dos teatros de ópera, outros espaços surgiram servindo aos outros gêneros musicais da noite carioca. A inauguração, em 1859, do Alcazar Lírico, um teatro de variedades inspirado nas operetas de Offenbach, situado nas imediações da Rua do Ouvidor, no centro do Rio de Janeiro, instaurou um período bastante controverso da história da música brasileira.

“Há nesta cidade do Rio Janeiro um estabelecimento, onde, todas as noites, por entre baforadas de fumo e álcool, se vê e ouve aquilo que nossos pais nunca viram nem ouviram, embora se diga que é um sinal de progresso e civilização. Chama-se esse estabelecimento - Alcazar Lírico”.

Machado de Assis, 1864

(Helena, 11 de novembro de 2015)

De acordo com Medeiros (2007), a programação era variada, incluía operetas, *vaudevilles*, no original ou em adaptações e traduções irreverentes, algumas de autoria de Arthur Azevedo. O programa vanguardista apresentado no Alcazar, em língua portuguesa e francesa, escandalizou, fascinou e transformou o cotidiano carioca.

A maioria da população do Rio de Janeiro era constituída de escravizados e alforriados, e as classes sociais eram discrepantes. O panorama cultural no Brasil se resumia grosseiramente na produção e consumo de uma cultura nitidamente europeia pela camada senhorial e essencialmente africana pela camada escrava (Diniz, 2009). A elite, formada pela nobreza, pelos profissionais liberais, pelos militares de alto escalão e empresários do setor agrícola e do tráfico negreiro, esteve sempre preocupada com a preservação da hierarquia social. A aparência, a vestimenta e os costumes denotavam a posição a que pertenciam. Paralelo ao *glamour* aparente, esse segmento da sociedade carioca experimentava devaneios e contradições. Com a finalidade de manter a imagem e a condição de poder, a elite carioca oitocentista precisou, constantemente, se articular, tanto social quanto politicamente, para conciliar as mudanças políticas do século XIX, como a independência de Portugal, o abolicionismo, a queda do império e a chegada da República. Segundo Needell (1993), como consequência de uma sociedade heterogênea organizada em sistema hierárquico economicamente vulnerável e centrada na aparência e condição social, os choques e conflitos sociais não eram poucos, nem simples. No entanto, esqueceram o cenário sociocultural brasileiro.

O Rio de Janeiro promoveu, assim, uma cadeia de encontros das mais diversas personalidades, que enriqueceu e contribuiu para a construção da identidade do Brasil. No âmbito musical, a influência das músicas dançantes oriundas da cultura dos países africanos, das ousadas operetas francesas, das modinhas portuguesas, favoreceu, de modo inegável, para fundamentar o que, hoje, definimos música brasileira.

Conforme Freire (1995), além de entretenimento, as manifestações musicais assumiram o posto de articulação e de condição social. Essa alta sociedade desempenhou papel ativo na expressão sociocultural, certamente responsável pela denominação enaltecida ou pejorativa de ofícios nos setores musicais, com intenção de valorizar seus interesses e rechaçar os estilos que não espelhariam sua condição social. Vários termos foram constituídos para distinguir os diversos profissionais, segundo os tipos de música que produziam. Dessa maneira, a diferenciação terminológica do ofício, de *maestro/maestra* ou *maestrino/maestrina* evidenciava a imagem de como um profissional deveria ser representado na sociedade, relacionado à identidade da sua expressão musical.

A ópera, por exemplo, considerada música da elite, era denominada “música séria”. As operetas, burletas, revistas, zarzuelas e mágicas, por exemplo, executadas em locais como o Alcazar Lírico e teatros populares, eram tidas como obras cênicas mais curtas ou menos ambiciosas, de valor dramático discutível e, portanto, denominadas “música ligeira”.

Os músicos vistos como “sérios” eram os que tinham contato com os centros da música europeia, especialmente de países como Itália, Alemanha e França. Carvalho (2014) afirma que manifestações musicais classificadas como “popular” e “música ligeira” eram desvalorizadas artisticamente por estarem mais afastadas do mundo musical eurocentrista (p.53). De forma antagônica, a “música séria” era vista como de valor cultural pela elite. “Música ligeira” era uma classificação dada para aquelas de conteúdo irreverente, muitas influenciadas pelo estilo cômico de Jacques Offenbach. O teatro musicado surgiu dessa influência com caráter e conteúdos da cultura brasileira – estes também eram categorizados como música “ligeira” ou “popular”.

Com todas essas as manifestações culturais, muitas profissões surgiram, dada a demanda de um nicho crescente musical que emergia. Um exemplo conhecido é o dos pianeiros e pianieras – a profissão pianeiro/pianiera surge para suprir a música popular urbana. Segundo Rosa (2014), os pianeiros se utilizavam do piano para mesclar os gêneros europeus com os gêneros nacionais, como o lundu e o maxixe. Esses profissionais transitavam entre os dois mundos e estabeleciam conexões entre ambos, ainda opostos nos Oitocentos. O uso do termo pianeiro foi encontrado pela primeira vez na imprensa, segundo Rosa, no ano de 1926 (p.29). Eles tocavam na noite carioca músicas consideradas “popular” ou “ligeira”. Dentre os mais citados, Ernesto Nazareth e Francisca Gonzaga, o verbete *pianeiro* carrega um peso pejorativo (Ferreira, 2009). Rosa (2014) também explica que o termo está originalmente relacionado a uma profissão desvalorizada, carregada de sentido depreciativo. De forma similar, encontrava-se a atividade laboral de maestrinos e maestrinas.

Os teatros cariocas eram espaços de lazer que, embora nem sempre revestidos de prestígio social, eram muito populares e lucrativos. O teatro ligeiro, que apresentava na

estilos diversos como operetas, burletas<sup>4</sup>, revistas de ano<sup>5</sup> e mágicas<sup>6</sup>, convergiu camadas sociais diversas, incluindo também os frequentadores de óperas. Um dos raros nomes de compositoras para esses gêneros era o de Francisca Gonzaga.

### 3. Francisca Gonzaga

Natural do Rio de Janeiro, Francisca Gonzaga viveu entre os anos de 1847 e 1935. Quando nasceu, o Brasil já era independente, vivia o Segundo Reinado e seus vanguardismos nacionalistas. Diniz (2009) explica que a atuação de Francisca Gonzaga foi marcada pelo pioneirismo e pela luta por liberdades e direitos, tanto no campo social quanto no musical, conforme destaca (p. 339).

Gonzaga, seguindo as normas sociais, teve acesso à educação musical, com o objetivo de cumprir o papel social de menina de boa família carioca. “Como toda senhorinha do Segundo Reinado, Chiquinha Gonzaga teve uma educação que obedecia rigorosamente às regras impostas pela estrutura familiar patriarcal da sociedade escravista” (Diniz, 2009, p. 43).

O piano, o instrumento de Gonzaga, era considerado um símbolo de posição social. Para o público feminino das camadas mais altas da sociedade, oprimido pelo sistema patriarcal, este instrumento era considerado o ideal, pois, entre outros motivos, não implicaria sair de casa. Carvalho (2014) esclarece que “o papel da mulher era ornamentar as reuniões sociais, sendo as apresentações musicais uma forma de cumprir sua tarefa” (p. 156-157). Embora tenha sido preparada para o mundo doméstico e até se casado, Francisca Gonzaga seguiu outros caminhos. Rebelde e audaciosa, ela enfrentou o poder patriarcal, rompeu normas sociais e decidiu, diante das necessidades impostas pela marginalização familiar, buscar na música a sua fonte de subsistência, o que certamente chocou a sociedade de então. Ingênuo entender sua trajetória como simples e sem sofrimento em uma sociedade patriarcal e escravocrata; ela enfrentou fortes preconceitos por pretender a liberdade plena, perseguindo seus objetivos e ambições musicais.

Na música, iniciou a carreira como professora de piano, tocando em ambientes domésticos e em salões no conjunto musical de Joaquim Callado. Compôs obras para diversas formações musicais; trabalhou, decisivamente, a transição entre a música europeia e a nacional; inovou estilos musicais brasileiros como o choro; deu uma contribuição importante ao teatro musicado de sua época e chegou a reger algumas de suas obras. Para além de tudo isso, tornou-se líder de sua classe ao fundar a primeira sociedade protetora e arrecadadora de direitos autorais no país. Sua música não abrilhantou a corte, e ela não recebeu o apoio de D. Pedro II, como foi o caso de Carlos Gomes. Como mencionado por Diniz (2009), seu “padrinho” musical foi Joaquim Callado (1848-1880), flautista virtuoso, filho de um professor de música e chefe de banda um dos criadores do estilo Choro. Sendo assim, Francisca Gonzaga, que recebeu formação

---

<sup>4</sup> Estilo bastante aproximado da opereta, porém mais caricatural. Um exemplo de burleta seria a composição de Francisca Gonzaga *Forrobodó*, datada de 1912, gênero declarado: “burleta de costumes cariocas”.

<sup>5</sup> Nesse estilo, o texto era mais destacado do que a música, sem uma estrutura dramática tradicional, com diversas variações de assuntos. Era por muitas vezes centrados em críticas de costumes sobre o acontecido no ano. (Pereira, 2017, p. 27).

<sup>6</sup> Gênero teatral com enredo simples e muitas vezes fantasioso. Segundo Pereira (2015, p. 24), a mágica continha elementos da ópera italiana, da zarzuela e da opereta francesa.

musical europeia, pôde absorver dos dois mundos musicais da sociedade da época (p.105).

#### 4. Maestra ou Maestrina?

Durante esta pesquisa, foi singular o vasto número de referências a Francisca Gonzaga, tanto como maestra quanto maestrina. O fato instigou considerações acerca do tema. Ao dar sequência e aprofundamento a este trabalho, pude concluir que ela ocupou as duas atividades laborais. Oriunda de família bem situada socialmente, sua referência a maestra se deu pelo trabalho como professora e compositora de obras para piano.

Conforme Nicolau (2010), no ano de 1877, a revista *O Rio de Janeiro*, de Artur Azevedo, marca o início da nacionalização do teatro ligeiro, com críticas relacionadas às situações sociais e políticas da época. Segundo Diniz (2009), a revista de Azevedo iria conhecer o sucesso como gênero de espetáculo nos palcos populares até o final do século. O teatro musicado atraiu Francisca Gonzaga que, desde o ano de 1880, começa a investir nessa seara musical. Finalmente, em 1885, ao estrear *A Corte na Roça*, com libreto de Palhares Ribeiro, a maestra envolve-se, assim, no ofício dos maestrinos/maestrinas. Não por coincidência, a partir deste mesmo ano, a imprensa passa a referir-se a ela como maestrina.

Depois de compreendido o contexto histórico dos pormenores dos ofícios, conclui-se que o ofício de maestrina está ligado às atividades musicais relativas ao gênero ligeiro. De fato, ela foi maestra, mas, por ter composto e regido na música “ligeira”, considerada pela elite de sua época de menor valor cultural, fora chamada de maestrina.

#### 5. Considerações finais

Ao finalizar este trabalho, pude melhor compreender como terminologias e conceitos inapropriados podem encetar atitudes discriminatórias e excludentes. A autora utiliza a perspectiva da historiadora Maria Stella Bresciani, que defende que os significados das palavras podem revelar novas formas de compreender uma sociedade e seu contexto.

O aprendizado do contexto de uma palavra em seu sentido histórico é capaz de revelar mal-entendidos e confusões, como no atual uso inadequado de *maestrina* em detrimento do termo *maestra*.

Tanto os termos *planeiro*, *planeira*, quanto *maestrino* caíram em desuso, presumivelmente pelo teor depreciativo de sua definição. O eixo deste trabalho de pesquisa foi averiguar o motivo pelo qual *maestrina*, verbete usado no mesmo intento de *maestrino*, não seguiu a mesma lógica, e o termo *maestra*, amplamente utilizado no século XIX, caiu no ostracismo. Considero, entre as prováveis hipóteses, que a persistência do termo *maestrina* não tenha sido fortuita, mas mantida, consciente ou inconscientemente, como forma de desvalorizar a profissional mulher. Em outras palavras: quando as questões de gênero estão em pauta, não há como evitar a luta entre opressão e libertação. E é curioso que o assunto se concentre na figura libertária de Francisca Gonzaga.

Nos dicionários atuais, *maestrino* mantém a versão oitocentista. Na retrodatação da palavra, *maestrino* aparece, pela primeira vez, em dicionários da língua portuguesa, em 1871, e *maestrina*, em 1876. Como referência, destaco a consulta em dois importantes



dicionários da língua portuguesa:

1. Dicionário Aurélio da Língua portuguesa, segunda edição de 1986:  
 Maestrina [Do it. *Maestrina*.] S. f. Fem. de *maestro*.  
 Maestrino. [Do it. *maestrino*, dim. pejorativo.] S. m. compositor de música ligeira.  
 Maestro. [Do it. *maestro*, 'mestre'] S. m. 1. Compositor musical. 2. Regente de orquestra. [Fem.: maestrina].
  
2. Dicionário Caldas Aulete, edição de 1980:  
 Maestrina Mús. sf.  
 1. Mulher que rege orquestra, coro ou banda; DIRETORA; REGENTE.  
 2. Mulher que compõe peças musicais; COMPOSITORA [Fem. de maestro].  
 Maestrino. s. m. || compositor de música ligeira e fácil. F. ital.  
 Maestrino (mestrezinho). Maestro. Mús. sm.  
 1. Aquele que rege orquestra, coro, banda etc.; DIRETOR; REGENTE.  
 2. Compositor de peças musicais [F.: Do it. maestro].

Além dos acima citados, em todos os léxicos de língua portuguesa contemporâneos verificados não consta o vocábulo *maestra*, e *maestrina* aparece como feminino de *maestro*.

Pelos exemplos acima, constata-se a falta de uma equivalência de gênero para *maestro*, que deveria ser *maestra*. Nesse contexto, é possível constatar o desaparecimento vernacular do termo *maestra*. Já o verbete *maestrino* existe e tem significado pejorativo. Este trabalho concentrou-se na compreensão de como a palavra *maestra* caiu em desuso e nas implicações disso para a representação das mulheres no meio musical lusófono. O costume da utilização do termo *maestrina* provoca estranhamento semântico diante das línguas latinas contemporâneas. Não obstante, na língua portuguesa provoca constantes polêmicas, pois muitas mulheres profissionais da área não se sentem à vontade de serem nomeadas, na sua profissão, por um termo que carrega uma mal disfarçada semântica diminutiva. Ora, se os maestros do mundo lusófono contemporâneo não aceitariam serem chamados de maestrinos, por razões acertadas pergunto: por que da resistência em retificar o termo no feminino para *maestra*? Por quê?

Em respeito a constantes argumentos de pessoas que insistem em manter o termo *maestrina* em uso, sob o pretexto de que o dicionário deveria ser tomado como a base terminológica correta, recorri à ajuda de especialistas. Marcelo Módolo<sup>7</sup> afirma que o argumento de manter a utilização do termo *maestrina* pelo fato de *maestra* não constar em dicionários de língua portuguesa, não procede (comunicação pessoal, 12 de maio de 2021).

Módolo ainda explica que os dicionários registram usos eruditos da língua, como fotografias de um idioma, e é comum não estarem atualizados, pois não é possível abarcar todas as palavras e todos os seus sentidos em tempo real.

O professor esclarece que a língua se modifica de modo bastante veloz: “praticamente surge uma nova geração de falantes a cada 25 anos e, provavelmente, também algumas novas palavras, novos verbetes. Se as pessoas passam a utilizar o novo

<sup>7</sup> Professor Doutor de Filologia e Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

termo e se há ampla aceitação, o uso é legitimado” (comunicação pessoal, 12 de maio de 2021).

Finalmente, o docente considera o trabalho de reincorporação do termo *maestra* à língua portuguesa de importância máxima para os tempos atuais, pois *maestrina* carrega um estigma pejorativo. Por fim, Módolo afirma que este trabalho seria de particular interesse da linguística, pois implica entender como um fator sócio-histórico pode mudar o rumo de uma língua.

A escrita deste artigo foi inspirada por motivos profissionais, políticos e pessoais. Empenho-me, no meu ofício, em sustentar uma posição progressista, trabalhando questões que merecem urgência no discurso. O recorte dos estudos sobre mulheres na música trata de temas que atingem o universo feminino comum, com especificidades que compreendem o mundo musical: temas que vão desde o apagamento histórico de personalidades femininas e sua produção, relações no ambiente de trabalho e em espaços de liderança, conteúdos e pedagogia na educação musical, até à receptividade do público e da imprensa. No que diz respeito à discriminação pelo gênero, afirmo, não só pela própria experiência profissional, mas, também, pelo meu trabalho de pesquisa, que embora muito já tenha sido feito, muito ainda há por fazer para alcançar uma equidade de gênero de alcance global. Dedico esta pesquisa às colegas de trabalho lusófonas, incluindo as que me antecederam, sobretudo à Francisca Gonzaga, assim como às muitas outras maestras e maestrinas brasileiras que permanecem obscuras na história. Por fim, espero que este trabalho contribua para estabelecer novos parâmetros de conhecimento e debates em torno do trabalho das mulheres na música.

## Referências

Alves, J. (2004). O brasileiro oitocentista: representações de um tipo social. ISCTE (C.E.H.C.P.). *Grupos Sociais e Estratificação Social em Portugal no Século XIX* (pp. 193-199). Recuperado de <https://www.researchgate.net/publication/37657289>.

Berçot, F. (2012). As capitais no palco: teatro e sociedade na Europa oitocentista. *Topoi*, 13, 207–210. Recuperado de <https://doi.org/10.1590/2237-101x013025013>.

Buarque de Holanda Ferreira, A. (1986). *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BNDigital. Recuperado em 7 de fevereiro de 2023, de BNDigital website: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>.

Caldas, A. (1980). *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Delta.

Carvalho, D. (2014). Helza Camêu (1903-1995) e Joanídia Sodrê (1903-1975): A construção “feminina” de carreiras “masculinas” no universo musical erudito brasileiro. *Arquivos Do CMD*, 2(2). Recuperado de <https://doi.org/10.26512/cmd.v2i2.7501>.

*Correio Mercantil e Instructivo, Político, Universal do Rio de Janeiro* (1851). Obtido de

<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=217280&Pesq=Ribas&pagfis=4358>.

*Correio Paulistano* (1887). Obtido de <http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>.

Diniz, E. (2009). *Chiquinha Gonzaga : uma história de vida*. Rio de Janeiro RJ: Jorge Zahar  
[http://memoria.bn.br/pdf/700312/per700312\\_1828\\_00008.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/700312/per700312_1828_00008.pdf).

Estacio, D. (2020). Músicos no Rio de Janeiro oitocentista: três contos de Machado de Assis. *Nau Literária*, 16(1), 20–36. Recuperado de <https://doi.org/10.22456/1981-4526.104852v>.

Ferreira Marinho, M. (2009). *Do Latim ao Português, percurso histórico dos sufixos -dor e -nte* [Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro], pp. 69  
Recuperado da: <https://minerva.ufrj.br>

Freire, V . L. B. (1995). A Ópera no Rio de Janeiro Oitocentista e o Nacionalismo Musical. *Revista Interfaces - O Tempo E Espaço*, 1(2), 105–111.

*Gazeta do Rio de Janeiro* (1816). Obtido de <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749664&pagfis=4109&pagfis=4109>.

Helena, H. (1 de novembro de 2015). Alcazar Lyrique: um teatro polêmico no Rio de Janeiro do século XIX [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://heloisahmeirelles.blogspot.com/2015/11/alcazar-lyrique-um-teatro-polemico-no.html>.

Houaiss, A. (2001). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva.

Koselleck, R. (1984). Uma História dos Conceitos: problemas teóricos e práticos. *Estudos Históricas, Trad. Manoel Luis Salgado Guimarães*, 5(10), 134–136.

Medeiro, L. (2007). (Re)inventando a noite: O Alcazar Lyrique e a cocotte comédiénne no Rio de Janeiro oitocentista. *Revista Rio de Janeiro*, 20(2), 73–91.

Nascimento, L. (2015). A cidade moderna: vitrine das multidões. *Textos e Debates*, 1(8), 36-42. Recuperado de <https://doi.org/10.18227/2217-1448ted.v1i8.2828>.

Needell, D. (1993). *Belle Époque Tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro navirada do século*. São Paulo: Companhia das Letras.

Nicolau, G. (2010). *As revistas de ano de Artur Azevedo como um lugar de memória*. *Anpuh* (pp. 1–9). Recuperado de [http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1278351769\\_ARQUIVO\\_Texto\\_Anpuh\\_-\\_2010%5B1%5D.pdf](http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1278351769_ARQUIVO_Texto_Anpuh_-_2010%5B1%5D.pdf).

- Oliveira, R. & Nascimento, L. (2017). No Ranger das Rendas: O Alcazar Lírico na crônica cotidiana e na vida da cidade. *Revista Anthesis*, 5(9), 197–207.
- Paiva, M. & Moreira, M. (1996). *Cultura substantivo plural: ciência política, história, filosofia, antropologia, artes, literatura*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco Do Brasil.
- Paixão, H. & De Paula, P. (2021). Os modos de vida das musicistas no Rio de Janeiro oitocentista. *Pauta. Revista da Faculdade de Serviço Social da Universidade do Rio de Janeiro*, 19(47), 202-216. Recuperado de <https://doi.org/10.12957/rep.2021.56081>.
- Pereira, S. (2017). *Chiquinha Gonzaga e o Teatro Musicado: A Poética Musical de Chiquinha Gonzaga para o Teatro Ligeiro*. London. Novas Edições Acadêmicas.
- Reis, A. (2001). *Cinira Polônio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*. doi: 8570090595.
- Rosa, R. L. (2014). *Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira*. Goiânia, GO, Brasil: Câne Editorial.
- Santana, M. (2017). *O sufixo diminutivo em português: forma, funcionamento e significação do século XIII ao XX* [Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras, Ciências Humanas da Universidade de São Paulo] (pp. 910).
- Santos, F. & Jusedensneider, I. (2015). Política, economia, sociedade, filosofia e ciência: Correlações históricas nos oitocentos. *Prometeica - Revista de Filosofía y Ciencias*, Año IV (10), 58–73. Recuperado de <https://doi.org/10.24316/prometeica.v0i10.101>.
- Semana Ilustrada do Rio de Janeiro* (1868). Obtido de [http://memoria.bn.br/pdf/702951/per702951\\_1867\\_00393.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/702951/per702951_1867_00393.pdf).
- Vasconcellos, D. (2012). *O gênero da música : a construção social da vocação*. São Paulo: Alameda.