



INVISIBILIDADE FEMININA NA MÚSICA ERUDITA: JOSEPHINE AMANN-WEINLICH E A NOVA ORQUESTRA DE SENHORAS VIENENSE

Catarina Sousa¹
João Manuel de Oliveira²

Resumo

A participação feminina na música erudita tornou-se especialmente significativa no século XIX, em consequência de várias mudanças socioculturais que o caracterizaram. Apesar de frequentemente esquecida, Josephine Amann-Weinlich foi uma das maestras que mais se destacou nesta época, tendo sido pioneira na criação de uma orquestra exclusivamente feminina, intitulada *Neues Wiener Damen-Orchester*. O presente artigo explora o percurso profissional de Amann-Weinlich e das suas instrumentistas, reunindo informação sobre os seus sucessos, os problemas de género que enfrentaram e a influência que tiveram sobre outras mulheres, e termina com uma análise interseccional das nuances socioculturais subjacentes aos seus contextos.

Palavras-chave: Josephine Amann-Weinlich; Neues Wiener Damen-Orchester; orquestra feminina

Abstract

Female participation in classical music became especially considerable in the 19th century, as a result of its several sociocultural changes. Even though it has been frequently forgotten, Josephine Amann-Weinlich was one of the female orchestra directors who stood out the most at the time, being the first one to create an exclusively female orchestra, named *Neues Wiener Damen-Orchester*. This article explores Amann-Weinlich and her musicians's professional career, gathering information about their successes, the gender-based problems they faced and the influence they had on other women. It ends with an intersectional analysis of the social-economic nuances underlying their context.

Keywords: Josephine Amann-Weinlich; Neues Wiener Damen-Orchester; women's orchestra

¹ Licenciada em Psicologia (ISCTE-IUL) e Violinista na Orquestra Académica da Universidade de Lisboa Lisboa, Portugal

² Research Fellow · ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa. Formação académica ; Universidade do Minho. Pós-doutorado Psicologia Social do Género ; ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa. Doutorado Psicologia Social.

Introdução

O séc. XIX foi marcado por múltiplas formas de desigualdade social, nomeadamente em termos de género e de classe. Habitualmente a literatura pontua estas múltiplas formas de desigualdade e seus efeitos. Annkatrin Babbe (2011) considera o efeito do Iluminismo na discriminação das mulheres, uma vez que, nesta época, as bases do pensamento filosófico, antropológico, pedagógico e político assentavam na ideia de que os homens eram seres inerentemente superiores às mulheres. Assim, acreditava-se que homens e mulheres eram fundamentalmente diferentes, física e mentalmente, e, conseqüentemente, estariam associados a tipos de tarefas e papéis dicotómicos. Como evidencia o trabalho de Thomas Laqueur (1990), trata-se de um modelo de duas espécies, instaurando o diformismo sexual como produtor de significados e conceituando duas maneiras radicalmente diferentes de se subjectivar. Os homens tinham papéis ativos e dominantes socialmente, assumindo funções públicas e produtivas, enquanto as mulheres eram vistas como indivíduos passivos e fisicamente inferiores, remetendo-as para tarefas domésticas e reprodutivas, como mais tarde Talcott Parsons (1956) virá a caracterizar, recorrendo ao conceito de papéis sexuais.

Simone de Beauvoir (1949) denuncia o efeito do androcentrismo em várias esferas da atividade humana, tomando o masculino como centro e referente da experiência universal enquanto as mulheres ficavam vistas como uma especificidade sexuada, o que lhes tornava o reconhecimento como autoras, artistas, cientistas entre outras particularmente dificultado. Lígia Amâncio (2017) parte desta obra de Simone de Beauvoir (1949), mostrando como o universo simbólico de valores partilhados entre homens e mulheres, produz um modo de ser universal, que se confunde com o humano – o masculino, com um modo de estar sobresssexuado, é sempre salientado como específico – o feminino. Essa teorização ao ser aplicada em estudos sobre os universos profissionais tem demonstrado como uma assimetria simbólica entre masculino e feminino se repercute na esfera do trabalho: o mérito e a competência profissional parecem estar de tal forma genderizados que se confundem com a esfera da masculinidade. Assim, esta proposta evidencia como o contexto laboral e os significados associados ao masculino que estão disseminados tomam as mulheres eternamente estrangeiras a esse lugar, onde a feminilidade continua a traduzir-se em valores ligados sobretudo ao cuidado e à atratividade física. Esta teorização pode ser aplicada a vários contextos profissionais.

Neste artigo, tentamos reconstituir um percurso de uma musicista no século XIX europeu. Temos como objetivo entender os efeitos desta assimetria de gênero na esfera da música, entendendo a forma como as matrizes sociais são determinantes nos processos de constituição destes percursos e como as mulheres eram particularmente afetadas por estas normas.

No contexto artístico, Schopenhauer (citado por BABBE, 2011) negava que as mulheres tivessem qualquer temperamento ou sensibilidade para a música, poesia ou artes performativas, estando completamente dependentes das habilidades masculinas. Na Alemanha, foi cunhado o termo *Damenmusik* (i.e., música de mulheres), cuja conotação negativa se traduzia na ideia de que as mulheres tinham interesse e participavam no meio musical, mas não o compreendiam nem exerciam uma atividade séria. Esta convicção amplamente disseminada resultava na restrição à profissionalização das mulheres no âmbito cultural, assumindo que qualquer atividade dessa natureza não deveria ser mais do que um passatempo para o qual nunca seriam reconhecidas nem remuneradas (TICK, ERICSON & KOSKOFF, 2001).

Desta forma, a educação musical da mulher apenas fazia parte do cotidiano das famílias cujos recursos financeiros permitiam a contratação de um professor que pudesse deslocar-se ao domicílio, lugar a que esta estaria confinada na maioria do seu tempo. Segundo Leppert (1988), a música era vista exclusivamente como uma forma de distração para, por um lado, beneficiar a mulher aquando do seu casamento de forma a replicar o papel da sua mãe, e, por outro lado, para a manter longe de atividades que pudessem ir contra os modelos comportamentais vigentes. Artiaga (2021, p. 22) acrescenta que, quando levada “demasiado a sério poderia tornar-se um perigo, na medida em que possibilitaria uma forma de autonomia (...) levando-a [a mulher] a desafiar os lugares ocupados pelos homens”. De modo a evitar este cenário, o Rev. John Bennett propôs que as mulheres estudassem exclusivamente música vocal sacra, assumindo que a moralidade feminina estaria associada ao conteúdo dos textos cantados (LEPPERT, 1988). Além disso, procuravam assegurar que as aprendizas mantinham sempre um nível medíocre e que não praticavam quaisquer atividades para além da interpretação de composições existentes. Estes critérios afastavam-nas da hipótese da profissionalização, nomeadamente em áreas como a composição ou a direção de orquestra, por falta de conhecimento e competências formais. Importa notar que todas estas profissões eram acessíveis e aceitáveis para indivíduos do gênero masculino (BABBE, 2011).



Com a emergência dos feminismos do séc. XIX, a ocupação feminina de novas profissões no espaço público começou a ser encorajada, incluindo “a participação da mulher como compositora e instrumentista”, visto que tinham essa formação prévia. Essa conquista permitiu-lhes uma libertação espacial (poderiam participar ativamente num mercado cultural em expansão, fora de casa), bem como económica, pois passaram a obter rendimento próprio através da docência, do seu trabalho como instrumentistas ou como compositoras (ARTIAGA 2021, p. 22). Segundo Rosa (2009), no final da década de 1860, o número de raparigas a estudar no Conservatório Real de Música ultrapassou o número de rapazes. Ademais, no final do séc. XIX, a segregação ocupacional foi uma das soluções que potenciou a profissionalização musical das mulheres, traduzindo-se na criação de orquestras ou grupos de música de câmara compostos exclusivamente por instrumentistas do género feminino. Só no início do séc. XX é que algumas orquestras, até então exclusivamente masculinas, integraram mulheres, como aconteceu com o ensemble de Eugène Ysaÿe ou de Henry Wood. Esta mudança de paradigma não ocorreu de forma homogénea em todos os países, pelo que, nos EUA, a empregabilidade de mulheres em orquestras aumentou de 8% para 46% entre 1947 e 1996, enquanto a Orquestra Filarmónica de Berlim apenas empregou a sua primeira instrumentista feminina em 1982, por exemplo (TICK, ERICSON & KOSKOFF, 2001). Tendo esta integração sido mais tardia, algumas mulheres do séc. XIX procuraram ainda aplicar profissionalmente as suas competências musicais, desafiando as normas vigentes, através do ensino de voz ou instrumento. Excepcionalmente, um número reduzido conseguiu estabelecer uma carreira enquanto solista, como Clara Schumann (pianista), seguindo a lógicas da excepcionalidade. Não obstante, algumas também desenvolveram trabalho enquanto compositoras no foro privado, apenas tornando as suas obras públicas sob nomes neutros ou masculinos. Desta forma, fora-lhes possível ocultar o seu género e publicar o seu trabalho sem que este fosse posto em causa ou que fosse negada a sua divulgação. Fanny Hensel é um exemplo dessa prática, uma vez que publicava as suas obras sob o nome do seu irmão, amplamente conhecido, Felix Mendelssohn (CITRON, 1990).

Contudo, as descrições dos principais períodos da história musical são exclusiva e comumente associadas a nomes masculinos. Esta lacuna é observável particularmente em dicionários e documentos históricos, nos quais as narrativas femininas apenas passaram a ser valorizadas aquando da emergência do feminismo, entre os anos 1870 e 1910. Neste período, levantaram-se questões acerca das limitações da história da música,

conduzindo à divulgação e produção de artigos acerca da música no feminino. Destacou-se o estudo *Woman as a Musician*, de Fanny Ritter (1876), no qual fazia referência a *Woman in the Nineteenth Century*, de Margaret Fuller (1845), ambos apoiados pela *Association for the Advancement of Women*, nos Estados Unidos. Estes artigos surgem fortemente associados ao feminismo por celebrarem o trabalho feminino na música e refutarem as teorias do determinismo biológico, contrapondo com críticas sociológicas acerca dos efeitos da classe e do género na criatividade destas mulheres (TICK, ERICSON & KOSKOFF, 2001).

Todavia, atualmente, estas narrativas continuam a ser pouco conhecidas e divulgadas. A título de exemplo, Goulding (1992) compilou, no livro *Classical Music: The 50 greatest composers and their 1000 greatest works*, um conjunto dos 50 melhores compositores eruditos e das suas melhores obras, não contemplando uma única compositora. Um exemplo no contexto português encontra-se no livro de Brito e Cymbron (1992) – *História da Música Portuguesa* –, que apenas identifica como responsáveis pelo desenvolvimento da música no séc. XIX, em Portugal, elementos masculinos. Já nos capítulos³ do livro *A History of Western Music* (BURKHOLDER, GROUT & PALISCA, 2014) referentes ao período em estudo no presente artigo (séc. XIX), apenas são feitas referências a Clara Schumann, a Fanny Hensel e a Amy Beach, dedicando aproximadamente três páginas às suas histórias pessoais e uma caixa de texto adicional intitulada *Women and the Music Profession*, face a um total de 200 páginas. Nessa pequena secção, os autores referem que, no séc. XIX, as mulheres eram excluídas da maioria das orquestras, a área da composição era dominada por homens e existia a expectativa de que as mulheres seriam apenas amadoras, reduzindo, portanto, a probabilidade de se formarem da mesma forma que os seus pares masculinos. A supracitada secção é encerrada com a nota de que, nos últimos quarenta anos, têm aumentado as tentativas de encontrar informação e gravar alguns dos contributos musicais femininos, reconstruindo a imagem criada acerca das mulheres enquanto compositoras ou instrumentistas.

Ainda que o mérito de todos os compositores apresentados comumente seja devidamente consagrado, mas por que razão não são reconhecidas compositoras? Porque não eram tão boas como os compositores do sexo masculino? Porque não tiveram as mesmas oportunidades de trabalho e reconhecimento que eles? Ou porque as suas

³Part 5 – *The nineteenth century* (capítulos 24 a 30)



histórias têm sido esquecidas? Como mencionado anteriormente, a educação musical das mulheres era limitada. Contudo, várias foram as artistas que, ainda assim, se destacaram, mas continuam frequentemente esquecidas. Lam (2018) aponta que, por exemplo, os currículos educativos e os manuais escolares usados em aulas de música não refletem o trabalho de mulheres compositoras, acrescentando que isso se deve à exclusão das suas contribuições dos modelos estandardizados de partilhar a história de música. A mesma autora acrescenta que o apagamento das narrativas femininas tem, na sua base, um legado de atitudes negativas face à profissionalização artística das mulheres, afetando, até hoje, a perspetiva de jovens músicos.

Assim, considerando que “não há nenhum domínio da vida social onde o género não esteja presente, onde este não se articule com outros setores” (OLIVEIRA, 2017, p. 16), quando se pensa na música erudita e na sua história, é necessário fazer “um questionamento que interrelaciona esquemas de género e sexualidade numa complexa teia de relações associadas à prática musical” (GOMES-RIBEIRO, 2021, p. 8). Posto isto, em primeiro lugar, é relevante conhecer narrativas de mulheres compositoras/instrumentistas desconhecidas da maioria do público interessado em música erudita e os contextos nos quais exerceram a sua atividade profissional. Em segunda instância, importa perceber os desafios que enfrentaram, nomeadamente no que toca ao acesso a educação musical, à sua representação na imprensa e à valorização das suas competências artísticas. Adicionalmente, será benéfico perceber de que forma estas narrativas podem inspirar outras mulheres interessadas nesta área. Por fim, é essencial analisar estes casos segundo uma perspetiva interseccional, percebendo a que mulheres foi concedido (ou não) o acesso a este setor e as suas implicações.

Mulheres nas orquestras do séc. XIX

Como mencionado anteriormente, a segunda metade do séc. XIX caracterizou-se por profundas mudanças sociais que, conseqüentemente, impactaram os lugares ocupados pela mulher no meio musical. Importa notar que a maioria destas mudanças beneficiaram maioritariamente mulheres brancas em contextos ocidentais (europeus), excluindo, portanto, múltiplos outros grupos sociais (nomeadamente, comunidades racializadas) destes espaços artísticos. Apesar disso, ao contexto supracitado intersecta-se o eixo de classe, ilustrando a relevância da análise das nuances socioeconómicas em que surgiram e se desenvolveram as primeiras orquestras femininas.



Koivisto (2022) apresenta o exemplo das orquestras itinerantes de mulheres emergentes na região de *Erzgebirge* (Montanhas de Minério) – cordilheira na fronteira entre as atuais Alemanha e República Checa. Nesta área rural de pequena dimensão, a principal fonte de rendimento era a exploração de minério e a sua transformação artesanal, empregando a maioria da população. Contudo, a industrialização afetou este setor e reduziu postos de trabalho, impactando significativamente as mulheres, o que, por conseguinte, levou à necessidade de procurar novas fontes de rendimento. Esta região caracterizava-se, também, pela sua tradição musical, sendo essa uma competência transmitida entre gerações. Müller (1993, citada por KOIVISTO, 2022) acrescenta que os músicos constituíam um subgrupo socioeconómico e cultural local, estabelecendo relações entre si e partilhando modelos de comunicação específicos.

Posto isto, face às mudanças socioeconómicas associadas à industrialização, as mulheres desta região começaram a organizar-se em grupos musicais itinerantes, automeando-se como *Damenkapellen* (orquestras de mulheres). Eram constituídas por cerca de 10 a 15 elementos, geralmente com laços familiares, que se deslocavam entre aldeias, atuando em cafés e restaurantes como forma de obter o seu rendimento. Tipicamente, ainda que as suas instrumentistas fossem maioritariamente mulheres, a direção era da responsabilidade de um homem que garantia a organização do grupo e tinha autoridade sobre os demais membros. Esta característica segue a lógica adotada pelas famílias da época, nas quais a estrutura de poder era centrada na figura masculina. Consequentemente, as mulheres eram remetidas para uma posição de vulnerabilidade social no contexto orquestral, sendo-lhes negado o direito de negociarem os seus salários e condições de trabalho e sujeitando-as a abusos sociais e/ou físicos. Relativamente aos rendimentos obtidos, tradicionalmente, parte dos mesmos era enviada para as suas famílias residentes nas suas áreas de origem e o restante era poupado, com vista a investir no casamento e na compra de uma casa após a reforma. As instrumentistas aposentavam-se relativamente cedo, uma vez que a sua presença num meio maioritariamente masculino (com destaque para diretores musicais e empresários) dependia da sua imagem jovem e sexualmente atraente (KOIVISTO, 2022), o que denota também uma especificidade das instrumentistas mulheres ligando a sua apresentação pública também a uma imagem de beleza, ao contrário dos homens na mesma posição. O presente modelo orquestral ilustra que, ainda que estas mulheres obtivessem rendimentos superiores às que trabalhavam



como domésticas, as suas condições laborais eram muito inferiores às daquelas que se destacaram como solistas (e.g. Clara Schumann ou Fanny Hensel).

Esta diferença salarial dependia, não só da posição ou instrumento associado, mas também do contexto no qual se formavam e trabalhavam. Neste sentido, Rudd (2017) apresenta o exemplo da orquestra de Lady Radnor, cujo contexto socioeconómico se demarca do exemplo anterior. Helen Pleydel-Bouverie (maestra⁴, conhecida por Lady Radnor) e as suas instrumentistas faziam parte da aristocracia, usando a música como uma forma de lazer, exposição social ou caridade, ao invés de como fonte de rendimento próprio. A vida de Helen Pleydel-Bouverie foi marcada por perdas trágicas, nomeadamente de familiares e amigos próximos, o que a levou a procurar ocupar o seu tempo em atividades musicais e filantrópicas. Ainda que a música estivesse associada a elevado valor nobre e intelectual, a profissionalização nesta área parecia pouco desejável dentro dos limites da sociedade vitoriana em que se inseria. Contudo, a crescente urbanização e industrialização aumentou o interesse dos aristocratas pela intervenção junto de classes sociais mais baixas, assumindo um papel de agente de caridade e de divulgação das boas práticas culturais. Assim, o principal propósito das apresentações desta orquestra era a angariação de fundos para benefício de múltiplas organizações, como, por exemplo, a *People's Entertainment Society*. Tiveram, portanto, a oportunidade de atuar em espaços de renome nacional, como *Stafford House*, *St. James' Hall* ou *Prince's Hall*, e em eventos promovidos ou associados a instituições como a *Royal College of Music*. Apesar das vantagens socioeconómicas inerentes ao contexto de Lady Radnor, o trabalho que desenvolveu com a sua orquestra permitiu a ocupação feminina de espaços ingleses culturalmente relevantes a que, até então, nenhum grupo com estas características tinha tido a oportunidade de aceder. Importa salientar que, por oposição às orquestras de mulheres itinerantes, a orquestra de Lady Radnor tinha na sua direção uma mulher (RUDD, 2017).

Contudo, a primeira orquestra exclusivamente feminina (instrumentistas e direção) a ser reconhecida mundialmente foi a Nova Orquestra de Senhoras Vienense de

⁴ O termo “maestrina” foi substituído por “maestra” de modo a manter uma conotação equivalente ao termo “maestro”. Braga (2021) afirma que a palavra “maestra” tem origem na língua italiana e designa uma especialista em determinada área, enquanto “maestrina” se trata de um diminutivo. A autora acrescenta, ainda, que o uso deste diminutivo reflete a crença de que o papel e competência da mulher maestra são inferiores aos do homem, razão para ser intencionalmente substituído.

Josephine Amann-Weinlich (1868) (RUDD 2017, KOIVISTO 2022), que parece mediar os exemplos anteriores. Por um lado, parece reunir algumas características das orquestras de *Erzgebirge*, nomeadamente no que concerne ao contexto socioeconómico em que se desenvolveu. A sua única fonte de rendimento era as atuações em locais diversificados (i.e. através das digressões pela Europa e, posteriormente, pela América), pelo que a sua integração no meio musical visava garantir a subsistência, não constituindo uma atividade de lazer. Por outro lado, serviu de inspiração ao trabalho de Lady Radnor, como a própria mencionou (RUDD, 2017), ainda que num contexto socioeconómico muito distinto. À semelhança do modelo de Amann-Weinlich, Lady Radnor, procurou criar uma orquestra exclusivamente feminina e executar obras de elevada relevância artística.

A importância da Nova Orquestra de Senhoras Vienense prende-se pelo facto de ter sido precursora da criação de múltiplas orquestras femininas em diferentes partes do globo, abrindo espaço para a profissionalização das mulheres no meio musical, quer como instrumentistas, quer como maestras. O presente artigo aprofunda o caso de Josephine Amann-Weinlich (1848–1887) e da supracitada orquestra, por ela dirigida, como exemplo da resiliência e sucesso feminino no âmbito da música erudita do séc. XIX.

Josephine Amann-Weinlich

Josephine Amann-Weinlich nasceu em 1848, em Dechtice (cidade da atual Eslováquia) e morreu em 1887, em Lisboa, vítima de tuberculose. Desenvolveu a sua atividade profissional enquanto instrumentista (violinista e pianista), compositora, maestra e editora. Amann-Weinlich teve o seu primeiro contacto formal com a música (piano) por influência do seu pai que, após uma crise financeira familiar, investiu na educação musical das suas filhas como meio para a sua profissionalização (ARTIAGA, 2021). Primeiramente, aprendeu piano com o seu pai, mas, mais tarde, foi aluna de Clara Schumann. Entre 1863 e 1865, atuou com o pai e as irmãs em vários eventos particulares em Viena. Porém, em novembro de 1865, tanto Josephine com a sua irmã Karoline, abandonaram o ensemble familiar e iniciaram a sua atividade independente. Nos anos subsequentes, trabalhou como pianista acompanhadora de cantores em eventos privados. Em 1868, fundou e dirigiu a Nova Orquestra de Senhoras Vienense, composta inicialmente por 7 elementos. Com esta formação, Amann-Weinlich realizou digressões quer pela Europa quer pelos Estados Unidos da América, assumindo o papel de líder na direção da orquestra (BABBE, 2010).

Em 1870, casou com Ebo Amann, que passou a trabalhar como empresário da Orquestra. Até 1873, Josephine recusou-se a adotar como seu segundo nome o apelido do marido, com o qual teve três filhos (BABBE, 2010). Em 1878, fundou o Quarteto Cäcilien com o intuito de voltar a trabalhar como instrumentista e não apenas como maestrina. Desta formação, faziam ainda parte Elise Weinlich (violoncelo), Marianne Stresow (violino) e Charlotte Deckner (viola). Este quarteto permitiu a Amann-Weinlich explorar repertório diferente daquele que interpretava com a Orquestra, tendo um “cariz mais erudito” e dando “a oportunidade de cada um dos seus elementos evidenciar a sua mestria” (ARTIAGA, 2021, p. 39). Apesar da aclamação por parte da crítica, o quarteto foi extinto no mesmo ano, alegadamente pela diminuição do número de espectadores nos seus concertos (BABBE, 2010).

Em 1879, viajou para Lisboa com a sua família (marido, filhos e irmãs), sendo esta a sua última localidade de residência. Ebo Amann passou a trabalhar como empresário da Associação 24 de junho e Josephine Amann-Weinlich tornou-se a maestra da orquestra municipal, estreando-se no Teatro da Trindade, com a participação das suas irmãs. Ernesto Vieira (1900, citado por BRAGA, 2021) salienta que “a ideia de haver uma mulher na direção foi mal recebida pelos músicos”, mas “os benefícios que a ajuda de Ebo Amann traria” para a orquestra compensariam esse descontentamento. Atuou no Passeio Publico, no Coliseu de Lisboa e no Teatro de São Carlos, tornando-se, assim, na primeira mulher a dirigir uma orquestra em Portugal. Porém, muitos dos seus instrumentistas foram, progressivamente, recusando tocar em concertos sob uma direção feminina, o que culminou na contratação de Brenner como novo maestro, em 1879. Este tomou gradualmente o lugar de Amann-Weinlich, remetendo-a para o papel de maestra convidada e permitindo-lhe focar-se no seu trabalho enquanto professora de instrumento (BABBE 2010, BRAGA 2021).

Enquanto compositora, a maioria das suas obras eram polcas e valsas geralmente para orquestra, destacando-se também as suas peças para piano. Em algumas assumiu um carácter feminista, atribuindo-lhes títulos como *Emancipação das mulheres*, *Pensamentos livres* ou *A Frívola* (ARTIAGA, 2021). Todavia, são escassas as suas obras disponíveis em domínio público *online*, quer em forma de partitura quer em formato áudio. Destaca-se, ainda assim, *Impromptu* (opus 20) e *Marcha (a 4 mãos)* (opus 22), publicadas no *Jornal Illustrado, Theatros Musica e Bellas-Artes: O mundo artístico*



(1883) e disponibilizadas publicamente pela Biblioteca Nacional Digital. As obras supracitadas foram dedicadas à rainha D. Maria Pia e ao rei D. Pedro, respetivamente.

Entre 1884 e 1886, Josephine Amann-Weinlich editou semestralmente a *Gazeta Musical: Jornal Illustrado, Theatros Musica e Bellas-Artes*, tornando-se este o “primeiro periódico musical português a ter uma direção feminina”. No exercício desta função, ainda que tenha adotado “um discurso moderado, porventura para não perder público num meio intelectualmente tão pequeno”, procurou sempre incluir referências ao trabalho feminino (ARTIAGA 2021, p. 43).

Nova Orquestra de Senhoras Vienense

Em 1868, Amann-Weinlich dirigia um sexteto composto exclusivamente por raparigas, conhecido na imprensa por Nova Orquestra de Senhoras Vienense (*Neues Wiener Damen-Orchester*), ao qual se juntou mais um elemento feminino nesse mesmo ano. Assim, esta formação era composta por três violinos, um piano, uma harpa, uma flauta, um violoncelo e um harmónio (*Neues Fremden-Blatt August 12, 1868*, citado por BABBE 2011), sendo alguns dos seus membros naturais da região Erzgebirge (KOIVISTO, 2022). Este grupo começou por atuar em Viena, apresentando “aberturas de óperas, marchas, danças, como polcas e valsas da própria Josephine Weinlich (...) e de outros compositores austríacos”. A Orquestra rapidamente ganhou protagonismo mundial, fazendo digressões pela Europa, nomeadamente na Eslovénia, em Itália, na Suíça, na Alemanha, na zona da Boémia e em Praga, cidade onde foram acrescentados 5 novos elementos. Nesta digressão, o programa de concerto delineado era constituído maioritariamente por obras de Rossini, Strauss e da própria maestra (ARTIAGA, 2021, pp. 24-26).

Em setembro de 1871, iniciaram a digressão pelos Estados Unidos da América, com um primeiro concerto no *Steinway Hall*, em Nova Iorque. Nesta atuação, estiveram em palco 20 instrumentistas integrantes da orquestra e dois solistas cantores – a soprano Anna Elzer e o barítono Jacob Muller. Atuaram também em cidades como Filadélfia, Milwaukee, Cincinnati e Cleveland, entre outras, completando um total de 42 datas (BABBE, 2011). A sua presença num novo continente contribuiu para o crescente reconhecimento da Orquestra o que, conseqüentemente, levou a melhores remunerações pelos serviços prestados (ARTIAGA, 2021). Porém, em novembro do mesmo ano (1871), o grupo separou-se devido a um alegado conflito entre algumas das instrumentistas e o



seu empresário – Frederick Rullman -, terminando a digressão americana com apenas 6 instrumentistas (BABBE, 2011), em janeiro de 1872 no Falk’s Pavillon - Nova Iorque (ARTIAGA, 2021)

De regresso à Europa (1873-74), o grupo sofre uma reorganização e expansão, passando a ser constituído por cerca de trinta e cinco instrumentistas femininas e sete masculinos, de variados instrumentos (BABBE, 2011). Ainda que Amann-Weinlich tivesse consciência da importância que uma orquestra unicamente feminina tinha no meio musical, com o aumento da variedade de instrumentos, esta exclusividade deixou de ser possível. A aprendizagem de instrumentos de sopro era, em grande maioria, restrita a rapazes, pelo que a maestra optou por incluí-los na sua orquestra. Ainda assim, esta “opção por rapazes parecia tolerável na medida em que eram vistos como jovens imberbes e andróginos” (ARTIAGA, 2021, p. 32), o que não provocou grandes reações públicas e permitiu a manutenção do nome pelo qual o grupo era conhecido. Após uma passagem por Itália, Luisa e Carlotta Bertarione (violinistas), Ema Cavalli (fagotista) e Maria Cernovich (pianista e harpista) integraram a formação, levando a imprensa a mudar a forma como se referia à orquestra, considerando-a agora italo-austriaca. Nesta fase, a digressão europeia passou por cerca de nove cidades italianas, contribuindo para a total formalização do grupo. Continuaram a tocar obras como “aberturas de óperas populares, ou fantasias sobre as mesmas, música de dança vienense e solos”, ainda que Amann-Weinlich tivesse de proceder aos arranjos necessários para as adaptar às instrumentistas disponíveis (ARTIAGA, 2021, pp. 31-38).

Em 1874, com uma formação composta por 53 instrumentistas, viajaram para Inglaterra, atuando em salas como *Hanover Square Rooms*, *St. James Hall* ou *Cremorne Garden*⁵, sendo que nesta última atuavam com mais regularidade, existindo um acordo contratual com John Baum, proprietário da sala. A frequência com que atuavam neste espaço levou a revista *Signale für die Musikalische Welt* a considerar que a orquestra estaria associada a homossexualidade, levando Baum a acusar o grupo de não cumprir o contrato assinado. Esta acusação resultou na exigência de um pagamento de 500 libras que não foi executado pelas instrumentistas, culminando na apreensão dos instrumentos como forma de pagamento. Esta circunstância deixou a orquestra em situação de desemprego durante 14 dias, subsistindo através de apoios sociais provenientes de obras

⁵ Nos anos 1870s, *Cremorne Gardens* passaram a ser considerados espaços associados a vícios como bebida, a prostituição, a comportamentos desviantes, etc. (WALTON, 2019).



de caridade. Posteriormente, recuperada a autonomia financeira, a orquestra abriu um processo judicial contra Baum por apreensão ilegal dos seus instrumentos, bem como outras injúrias. Após o incidente, a orquestra realizou, ainda, alguns concertos em Inglaterra, mas, em 1875, regressou a Viena. No ano seguinte (1876), realizaram uma série de concertos na Escandinávia, atuando em várias cidades suecas e dinamarquesas. Terminadas estas atuações, seguiram para os Países Baixos, onde deram os últimos concertos registados em nome da Orquestra de Senhoras Vienense (BABBE, 2011).

Problemas de género

A Nova Orquestra de Senhoras Vienense pode ser considerada um projeto revolucionário para o séc. XIX., sendo espetável que, tanto Josephine Amann-Weinlich como as instrumentistas da sua orquestra, tenham enfrentado vários desafios associados ao género. Destaca-se a sua representação na imprensa e a desvalorização enquanto *performers* musicais face à sobrevalorização da sua aparência aos olhos de um público maioritariamente masculino.

Em primeiro lugar, é de notar que, aquando das primeiras apresentações públicas da orquestra fora de Viena – abril de 1869 –, o jornal *Neues Wiener Tagblatt* prestou “um agradecimento a Franz Weinlich⁶ por (...) ter sido o responsável pela formação do agrupamento”, ainda que tal não fosse verdade, o que apenas realça “a importância que o poder patriarcal tinha nas decisões da mulher” (ARTIAGA, 2021, p. 25). O mesmo aconteceu após o casamento de Josephine Weinlich como Ebo Amann, desvalorizando a autonomia e responsabilidade da maestra e fundadora do projeto. Porém, apesar de existir pouca informação acerca das suas funções como empresária, assume-se que Amann-Weinlich estaria encarregue da organização e negociação necessárias para concretizar as digressões da orquestra, num mercado maioritariamente masculino. A maestra foi, então, perspicaz no uso dos meios de transporte e de comunicação emergentes com o desenvolvimento da sociedade industrial, coordenando apoios de empresários musicais com os quais se cruzava nos vários locais por onde passavam. A crescente popularidade da orquestra e a “atitude calma, concentrada e séria” adotada pelos seus elementos levou os meios de comunicação e publicidade a reduzirem a importância inicialmente dada aos agentes masculinos e a considerar as verdadeiras responsáveis pelo trabalho prestado (ARTIAGA, 2021).

⁶ Pai de Josephine Amann-Weinlich



Relativamente à crítica feita ao grupo enquanto *performer*, as apreciações ao aspeto visual das instrumentistas precediam, na maioria dos casos, as apreciações às suas capacidades musicais. O jornal *Minnesota Staats-Zeitung* publicou, em 1871, um artigo no qual sugeria que, segundo “as palavras de um filósofo conhecido (...): a invisibilidade da orquestra contribui para uma boa apreciação da música. Contudo, até vêm com os binóculos para «ouvir» melhor a orquestra” (citado e traduzido por ARTIAGA, 2021, p. 29). Este é apenas um dos muitos exemplos que ilustra “o prazer erótico que os cronistas retiravam” da presença das instrumentistas femininas em palco e “a descrição entusiasmada do aspeto das raparigas como se só a sua presença física bastasse”. As descrições detalhadas dos movimentos corporais das instrumentistas e das suas roupas, bem como o repertório (maioritariamente valsas e polcas) por elas tocado, eram considerados elementos de sedução para o público de cronistas que as acompanhavam (ARTIAGA, 2021, p. 29). Esta sobrevalorização da imagem tradicionalmente feminina acabou por se tornar clara para a maestra, levando-a a procurar “afirmar a competência feminina na execução (...) sem retirar nenhum traço da imagem que a sociedade tinha construído sobre a mulher”, através do planeamento detalhado das indumentárias e do cenário aquando das atuações. Na base desta estratégia está a crença de Amann-Weinlich de que a imagem da orquestra teria um positivo impacto no público que se deslocaria às salas de espetáculo para as ver, mesmo que não estivesse interessado em ouvi-las. O desinteresse público considerado pela maestrina podia dever-se a críticas que lhes foram tecidas quanto ao “desequilíbrio sonoro” e à “fraca qualidade dos instrumentos” (ARTIAGA, 2021, pp. 35-36). O enquadramento nas expectativas públicas ilustra a ideia de que “a participação do sujeito objetificado nos mecanismos da sua própria objetificação expressa o ponto a que tal processo se havia já naturalizado” (GASPAR, 2021, p. 123), parecendo ser possível inferir que a aprovação da comunicação social servia principalmente de veículo à legitimidade das suas competências que, de outra forma, pouco seriam valorizados na sociedade do séc. XIX (PORTELA, 2021).

Ainda que em segundo plano, as suas capacidades musicais também eram valorizadas pela crítica, nomeadamente no que concerne ao bom gosto e inteligência artística (*The Era* 1873, citado por ARTIAGA, 2021), à técnica musical das instrumentistas de cordas (*The Daily News*, 1874, citado por ARTIAGA, 2021) e à “autoridade e extrema precisão” da maestra. Um dos principais motivos para a aclamação de Josephine Amann-Weinlich prende-se pela sua aproximação aos papéis e atitudes



consideradas tipicamente masculinas, nomeadamente o poder e autoridade exercidos e as “capacidades musicais exibidas pelas instrumentistas” (ARTIAGA, 2021, p. 36).

Apesar das dificuldades sentidas por estas mulheres na imposição da sua legitimidade artística, este projeto representou a possibilidade de sucesso para o género feminino num meio predominantemente masculino. O impacto desta formação foi visível a vários níveis apresentados por Artiaga (2021, pp. 27 e 42), como a “reprodução em vários países”, o crescente interesse do “público, em particular senhoras atraídas pelo sucesso das suas homólogas”, o esclarecimento de “que a arte dos sons não servia apenas para ocupar o tempo ocioso das raparigas” e, em última instância, deu a conhecer “às mulheres um novo mercado de trabalho”.

Influência da Orquestra de Senhoras Vienense

Como já foi mencionado, a passagem da Orquestra de Senhoras Vienense por vários países da Europa e pelos Estados Unidos da América inspirou outras mulheres a desenvolver projetos com características semelhantes e a expandir os seus grupos amadores, resultando na sua profissionalização musical.

No Reino Unido, destacaram-se a *Dundee Ladies' String Orchestra*, a *Lady Radnor's Orchestra* (anteriormente descrita), a *Mrs. Hunt's Orchestra* ou a *Æolian String Orchestra*. A *Dundee Ladies' String Orchestra* (1881), ainda que tivesse sido uma das primeiras orquestras britânicas composta por mulheres instrumentistas, tinha Arthur Haden na sua direção. Uma das figuras femininas que mais se destacou neste projeto foi Florence Marshall, pianista, que acabou por abandonar a supracitada orquestra e fundar e dirigir a sua própria em 1886, conhecida como *South Hampstead Orchestra* (RUDD, 2017). Já a *Mrs. Hunt's Orchestra* destacou-se pelo esforço da sua maestra em transformá-la numa sociedade limitada, o que permitiu empregar um grupo estável e permanente de instrumentistas e, por sua vez, possibilitou que estas fossem remuneradas regularmente. Esta orquestra conquistou, ainda, o reconhecimento público por parte de Arthur Sullivan, da Princesa do País de Gales e de Rothschild, elevando-a a um estatuto que lhes permitiu atuar em locais como Paris, Nova Iorque ou Buenos Aires. Por fim, a *Æolian String Orchestra* fora dirigida pela sufragista Rosabel Watson que insistia para que as suas instrumentistas recebessem um pagamento superior ao dos seus pares masculinos. Esta orquestra destacou-se por ter sido o grupo britânico responsável pela



estreia da peça *Serenade* (em lá menor) de Vaughan Williams, em 1898 (DRAUCKER, 2022).

Na Alemanha, a violinista Marie Soldat-Roeger fundou, em 1887, o Soldat Quartet composto apenas por mulheres (TICK, ERICSON & KOSKOFF, 2001). Esta formação destaca-se pela qualidade quer das instrumentistas, quer dos instrumentos por elas tocados. Uma vez que Soldat-Roeger tocava com um violino de Guarnerius del Jesu, aquando da formação do quarteto, o *luthier* disponibilizou alguns dos seus melhores instrumentos a todas instrumentistas (AVINS, 2014). Ainda na Europa, a compositora holandesa Elisabeth Kuyper fundou algumas orquestras sinfónicas exclusivamente femininas (TICK, ERICSON & KOSKOFF, 2001) em Londres (1922-1923) e, posteriormente, em Nova Iorque (1924-1925). Com a *London Women's SO*, dirigiu pela primeira vez a sua peça *Das Lied von der Seele*. Porém, por falta de financiamento, estas não subsistiram durante muito tempo. Para além da direção de orquestra, Kuyper dedicou-se, também, à composição, destacando-se por ter sido a primeira mulher a ganhar o *Mendelssohn State Prize for Composition*, em 1905, e por ter visto algumas das suas obras interpretadas por orquestras como a Filarmónica de Berlim (METZELAAR, 2001).

Nos Estados Unidos da América, em 1893, foi fundada a primeira orquestra americana exclusivamente feminina, conhecida como a *Los Angeles Women's Orchestra* (HAMER, 2021). Contudo, a direção desta orquestra foi da responsabilidade de maestros como Henry Hamilton, Henry Schoenefeld, C.D. Gianfoni e William Ulrich até 1939, ano em que Ruth Haroldson assumiu o papel de maestra (JAGOW, 1998). Entre 1925 e 1940, surgiram mais cerca de 30 orquestra femininas americanas (TICK, ERICSON & KOSKOFF, 2001).

Em Cuba, a compositora Ernestina Lecuona Casado contribuiu para a fundação da Orquestra Feminina de Concierto, em 1937 (TICK, ERICSON & KOSKOFF, 2001). Para além deste projeto, Lecuona Casado destacou-se pela sua digressão pela América Latina em parceria com Esther Borja (cantora), pelas suas atuações nacionais e internacionais enquanto pianista e pelas composições em estilo de resposta a obras de outros compositores, como, por exemplo, a obra *¿Me odias?, a criolla* em resposta à obra *Te odio* de Felix B. Caignet (CANTERO, 2001).

Quanto à direção de Orquestra, Josephine Amann-Weinlich foi uma das maestras pioneiras, destacando-se numa das áreas musicais na qual predominam em grande escala os homens. As primeiras maestras reconhecidas como bem-sucedidas, na primeira metade



do séc. XX, iniciaram as suas carreiras em orquestras femininas, seguindo o legado de Amann-Weinlich. Destacam-se Ethel Leginska, Nadia Boulanger ou Ethel Smyth (HAMER, 2021).

Ethel Leginska (1886-1970) nasceu no Reino Unido, mas foi nos Estados Unidos da América que a sua carreira de maestra ganhou protagonismo, apesar de já ter atuado como convidada em algumas das maiores orquestras europeias. Em 1925, estreou-se no *Carnegie Hall* com a Orquestra Sinfónica de Nova Iorque, tornando-se a primeira mulher a dirigir nesta sala de espetáculos. Posteriormente, ainda dirigiu a *People's Symphony Orchestra of Boston* e a Orquestra Filarmónica de Los Angeles e, em 1929, fundou a sua primeira orquestra, composta maioritariamente por instrumentistas masculinos – Orquestra Filarmónica de Boston –, continuando a trabalhar como maestra convidada de orquestra femininas. Em 1932, fundou uma última orquestra, exclusivamente feminina, conhecida como a *National Women's Symphony Orchestra*, que terminou pouco tempo após a sua criação (HAMER, 2021).

Nadia Boulanger (1887-1979) destacou-se por ter sido a primeira mulher a dirigir a *Royal Philarmonic Society* e a *National Symphony*. Porém, Boulanger nunca fundou nem foi responsável por nenhuma orquestra feminina, desvalorizando, até, a sua feminilidade quando se encontrava no lugar de maestra. A própria afirmava que o seu propósito era apenas servir a música, ao invés de enfatizar a posição por si ocupada, optando por se vestir de forma simples e por não usar batuta, ao contrário da maioria daqueles que ocupavam um lugar semelhante (HAMER, 2021).

Ethel Smyth (1858-1944), para além da sua carreira musical, destacou-se pela sua participação política no movimento sufragista, quer através de manifestações públicas de descontentamento (e.g. destruir janelas) quer através de manifestações mais subtis por via das suas composições (e.g. *March of the Women*, 1911). A consciência social de Smyth levou-a, ainda, a teorizar acerca das razões que dificultavam o sucesso das mulheres no meio musical: afirmava que existia um grupo de homens responsáveis por academias, comités, órgãos de comunicação ou maestros, instrumentistas masculinos, empresários, entre outros, que interferiam em todas as tomadas de decisão acerca da participação musical feminina. Smyth considerava que, no âmbito artístico, este era um fator determinante, uma vez que não existiam regras e que o sucesso era uma consequência de oportunidades dadas ou retiradas por alguém (WOOD, 1983). Em termos musicais, destacam-se a sua obra *Die Wald* (1903), tendo sido a única ópera composta por uma



mulher a ser apresentada pela *New York's Metropolitan Opera* até 2016 (JAVORS, 2017), e o momento em que dirigiu a *Philharmonic Society* (1909), interpretando obras compostas por si (RUDD, 2017).

O legado português de Amann-Weinlich

Tendo sido a primeira maestra a dirigir uma orquestra em Portugal (composta apenas por instrumentistas masculinos), predispôs o público a aceitar essa presença feminina e abriu a possibilidade para que outras mulheres participassem neste meio. Em meados do séc. XVIII e início do séc. XIX (período que antecedeu a chegada de Amann-Weinlich a Portugal), várias eram as orquestras ativas a nível nacional. Destaca-se, por exemplo, a orquestra da Real Câmara de Lisboa, composta por 79 instrumentistas masculinos, com origem na Alemanha, em França, em Itália, em Espanha e em Portugal (CYMBRON & BRITO, 2008). Já no séc. XX, as orquestras portuguesas de maior destaque são a Orquestra Sinfónica Portuguesa, a Orquestra Sinfónica do Porto, a Orquestra Metropolitana de Lisboa e a Orquestra Gulbenkian (V.R, 1999), tratando-se de orquestras mistas. Na maioria destes casos, continuam a existir mais instrumentistas masculinos que femininos, nomeadamente nos naipes dos sopros, ainda que se aproximem do ideal de paridade.

A Orquestra Sinfónica Portuguesa (OSF) foi fundada em 1993 e é residente no Teatro Nacional de São Carlos. Destaca-se pela sua permanente colaboração com a RTP e pela sua discografia, prestigiando exclusivamente compositores portugueses (TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS, n.d.). Considerando a listagem de músicos disponível no site oficial do Teatro Nacional de São Carlos (consultado a 14 de fevereiro 2023), a OSF é composta por 35 mulheres (39,3%) e 54 homens (60,7%), num total de 89 instrumentistas. Quanto aos lugares por estes ocupados, verifica-se que existem 10 chefes de naipe masculinos e 5 femininos, sendo que a secção dos sopros é aquela que regista maior predominância de músicos masculinos.

A Orquestra Sinfónica do Porto foi criada em 1947, residindo na Casa da Música do Porto desde 2006. O seu álbum *Follow the Songlines* (2011) foi reconhecido como o melhor da categoria de Jazz, pelos prémios *Victoires de la musique*, em França, e o álbum seguinte (2013) foi considerado “Escolha dos Críticos” pela revista *Gramophone* (CASA DA MÚSICA, n.d.). No que concerne aos músicos, segundo a listagem disponível no site oficial da Casa da Música (consultado a 14 de fevereiro de 2023), a Orquestra Sinfónica



do Porto é composta por 27 mulheres (30,7%) e 61 homens (69,3%), num total de 88 músicos. Observa-se, ainda, que existem 13 chefes de naipe masculinos face a 2 chefes de naipe femininos, sendo um deles a harpista.

A Orquestra Metropolitana de Lisboa (OML) surgiu em 1992, estabelecendo estreitos laços com a Academia Nacional Superior de Orquestra e com a Escola Profissional da Metropolitana. Destaca-se pela sua vasta discografia e pelo seu historial de atuações internacionais (METROPOLITANA, n.d.). Considerando a lista de músicos efetivos disponível no site oficial da Orquestra Metropolitana (consultado a 14 de fevereiro de 2023), esta é composta por 17 mulheres (50%) e 17 homens (50%). Quanto aos lugares ocupados, não havendo informação acerca dos chefes de naipe, dá-se destaque ao facto do *concertino* ser uma mulher, desde 2015 – Ana Pereira.

A Orquestra Gulbenkian foi estabelecida pela Fundação Calouste Gulbenkian em 1962. Destaca-se pelas suas regulares atuações internacionais, bem como em múltiplos pontos do país, “cumprindo desta forma uma significativa função descentralizadora” (GULBENKIAN MÚSICA, n.d.). Considerando a informação disponível do site oficial da Fundação Gulbenkian (consultado a 14 de fevereiro de 2023), a orquestra é composta por 47 instrumentistas efetivos, sendo 19 mulheres (40,4%) e 28 homens (59,6%). Neste caso, não existem informações acerca dos lugares ocupados por cada elemento.

Em termos da direção de orquestra em Portugal, algumas maestras que parecem ter tido um percurso semelhante ao de Amann-Weinlich são Francine Benoît (1894-1990), Natércia Couto (1924-1999) e, recentemente, Joana Carneiro (1976-).

Francine Benoît nasceu em França, numa família de classe média sem quaisquer antepassados musicais. Formou-se no Conservatório de Lisboa (1917) e, mais tarde, ainda estudou em Paris (1917-1918). Dirigiu coros infantis e orquestras, destacando-se por ter sido a primeira mulher a dirigir uma orquestra exclusivamente feminina sob o regime ditatorial português, em 1928. Após essa atuação, apenas voltou a apresentar-se em 1939 “aquando da primeira audição integral da sua primeira obra orquestral, *Partita*, à frente da orquestra de câmara da Emissora Nacional, no Teatro da Trindade”. Pertenceu a grupos feministas e opositores do regime, o que a afastou do exercício artístico a partir de 1940. A sua posição política e social contribuiu, então, para que os seus feitos enquanto maestra fossem desvalorizados, quer pelos meios de comunicação e divulgação histórica, quer pela própria, que nunca os reconheceu publicamente (BRAGA, 2022, pp. 11-12).



Natércia Couto nasceu no Barreiro e cresceu numa família de classe operária. Tornou-se, para além de maestra, escritora e compositora, tendo-se formado em piano no Conservatório Nacional (1944). Estudou, ainda, no Conservatório de Paris, com o apoio do governo francês através de uma bolsa de estudos, e apresentou-se pela primeira vez como maestra da orquestra *Concerts Colonne*. Estreou-se em Portugal, em 1957, dirigindo a Orquestra Filarmónica de Lisboa, “num contexto de beneficência, sem remuneração”. Devido à sua classe social, não frequentava os círculos sociais elitistas associados ao meio artístico, o que a incentivou a procurar oportunidades fora de Portugal, passando a ser conhecida como “a mais internacional (...) entre as maestras portuguesas antes de Joana Carneiro”. Este sucesso internacional e a autopromoção permitiram-lhe, posteriormente, ganhar algum protagonismo junto de figuras como António de Oliveira Salazar, presidente do conselho de ministros e ditador durante grande parte do Estado Novo. Esta relação, por um lado, deu-lhe a possibilidade de dirigir algumas das orquestras nacionais mais relevantes e garantiu-lhe um estatuto público que até então nenhuma maestra havia tido e, por outro lado, favoreceu o regime na medida em que ilustrava “um modernismo que estava longe de corresponder à realidade vivida” (BRAGA, 2022, pp. 14-16).

Joana Carneiro iniciou a sua formação em direção de orquestra na Academia Nacional Superior de Orquestra (Lisboa), concluiu o seu mestrado na Universidade de Northwestern e é doutorada pela Universidade de Michigan. Foi maestra assistente da *Los Angeles Chamber Orchestra*, diretora musical da *Campus Philharmonia Orchestra* (Michigan) e diretora musical da *Berkeley Symphony*. Em 2004, “foi agraciada com a Comenda da Ordem do Infante D. Henrique, pelo Presidente da República Jorge Sampaio” e, em 2010, foi laureada com os prémios Helen M. Thompson, D. Antónia Adelaide Ferreira e Amália de Música Erudita (SINFÓNICA PORTUGUESA, n.d.). Ocupou o cargo de maestra titular da Orquestra Sinfónica Portuguesa entre 2014 e 2021, sendo a segunda mulher a ocupar esta posição, após Julia Jones (TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS, n.d.) e, de momento, é Diretora Artística do Estágio Gulbenkian para Orquestra (GULBENKIAN MÚSICA, n.d.). À data do presente artigo, é “a única maestra portuguesa com atividade regular de âmbito profissional e que goza de reconhecimento público” (BRAGA, 2022).

Interseções e Efeitos



Reconhecendo a elevada importância do projeto de Josephine Amann-Weinlich, ainda assim, é necessário analisá-lo através de uma lente interseccional. Segundo Cho, Crenshaw e McCall (2013), a análise interseccional permite identificar as diferentes dinâmicas de poder associadas a diferentes eixos da experiência humana, como o gênero, a raça ou a classe. Desta forma, é imprescindível refletir acerca de alguns aspetos que permitiram o crescimento e sucesso da Orquestra de Senhoras Vienense e a quem é que os mesmos foram dificultados ou até negados. Ademais, importa reconhecer que todos os exemplos mencionados ao longo do presente artigo dizem respeito a mulheres brancas, provenientes de contextos ocidentais europeus. Isso pode dever-se, por um lado, às semelhanças entre elas e a Orquestra em estudo e, por outro lado, à prevalente invisibilidade de compositoras, instrumentistas ou maestras com diferentes *backgrounds* socioeconómicos.

Assim, note-se que, ainda que as integrantes da orquestra em análise atuassem como forma de obter rendimentos, possuíam um estatuto social relativamente elevado, fator que era destacado publicamente com o intuito de atrair uma audiência elitista. Este poder económico traduzia-se na possibilidade de investir “cerca de meio milhão de francos por ano” para fazer face a despesas, quer com recursos humanos - “dois assistentes de maestro, um professor para os instrumentos, um empregado para tratar do alojamento durante as viagens e duas criadas” (especulando, poderiam pertencer a classes sociais inferiores ou a grupos socialmente marginalizados) -, quer com recursos materiais - “instrumentos, estantes de música, partituras (...) [e] um total de quatrocentos vestidos” (ARTIAGA, 2021, p. 39). Estas características permitiram-lhes, apesar dos desafios de género mencionados na secção anterior, “afirmar a sua posição profissional no cada vez mais intenso mercado da música, no contexto de uma sociedade patriarcal” (GOMES-RIBEIRO, 2021, p. 13) e alcançar sucesso mundial. Por conseguinte, inspiraram globalmente as suas semelhantes a desenvolverem os seus próprios projetos da mesma natureza, enquanto algumas mulheres racializadas, por exemplo, continuaram “remetidas às funções mais desqualificadas, sujeitas a salários exíguos e a péssimas condições de trabalho” (RAGO, 2004, citado por GASPAR, 2021, p. 119).

Adicionalmente, uma vez que o presente artigo tem como principal objetivo dar visibilidade a narrativas frequentemente esquecidas na esfera musical, importa realçar ainda outras figuras relevantes que, além dos desafios associados ao género, tiveram de enfrentar outras dificuldades impostas à sua raça, nos séc. XIX e XX. De um modo geral,

os compositores negros, ainda que tenham desenvolvido trabalho muito influente, encontraram vários obstáculos sociais adicionais que nada tinham a ver com a sua música. Um exemplo notável foi Florence Price (1887-1953). Price nasceu numa família de classe média-alta, nos EUA, pelo que teve acesso precoce a educação musical de qualidade. Este contexto socioeconómico favoreceu a sua integração no meio artístico, pois aos onze anos já tinha obras publicadas e recebeu as primeiras comissões pelas mesmas aos dezasseis anos. Destacou-se por ter sido a primeira mulher negra a ter uma composição sua - Sinfonia em Mi menor - como parte do repertório de uma orquestra americana de renome (i.e. Orquestra Sinfónica de Chicago), em 1933. Em termos musicais, esta peça revelava claras influências da cultura afro-americana, quer pelas técnicas de composição utilizadas, quer pelos instrumentos de origem africana incluídos. Já em termos sociais, este marco permitiu integrar positivamente, na tradição da música clássica ocidental, um conjunto de sons, ritmos e instrumentos que, durante o período da escravatura, haviam sido banidos (KING-DORSER, 2019).

Discussão e Conclusão

Nos últimos dois séculos, muitas foram as mulheres instrumentistas, compositoras ou maestras que desenvolveram trabalho relevante, quer no âmbito artístico, quer no âmbito social. Desde Josephine Amann-Weinlich até Joana Carneiro, foram várias as mulheres responsáveis pela direção de orquestras de renome ou pela composição de obras que, para além da sua riqueza musical, surgem muitas vezes associadas a manifestações sociais. A história de Amann-Weinlich parece particularmente relevante, na medida em que foi pioneira na criação e profissionalização da orquestra feminina, divulgou as suas composições a nível mundial a par com algum do repertório mais ouvido na época e estreou-se como a primeira maestra num palco português. Estes aspetos parecem servir como exemplo de resiliência e sucesso feminino no âmbito da música erudita, influenciando outras mulheres a ocupar lugares nos quais, frequentemente, são pouco representadas. Contudo, como mencionado previamente, Joana Carneiro é a única maestra em exercício reconhecida publicamente pelo seu trabalho artístico no panorama musical português, levando a prever que ainda existem algumas limitações no que toca à representatividade nestas posições.

O legado histórico que manteve as mulheres afastadas da prática musical parece, ainda, afetar áreas como a educação musical, refletindo-se nos materiais e conteúdos

apresentados às estudantes. Esta distorção histórica, por sua vez, pode transmitir subtis mensagens acerca do trabalho artístico feminino, levando a crer que, ou é inexistente, ou não é digno de estudo quando comparado com o trabalho dos seus pares masculinos. Ademais, sendo a música uma forma de expressão, surge fortemente associada à identidade, pelo que a ausência de representações femininas pode levar as estudantes a acreditar que não devem ingressar nesta área (LAM, 2018).

Posto isto, o conhecimento das narrativas, dos desafios e dos sucessos de mulheres instrumentistas, compositoras ou maestras tem especial impacto no encorajamento de músicos aspirantes, independentemente do seu género. Primeiramente, conhecer histórias de um tempo caracterizado por poucas oportunidades de educação e forte discriminação, como a de Amann-Weinlich, pode promover a confiança e perseverança necessárias nesta área profissional, ilustrando que é possível alcançar sucesso apesar das dificuldades. Em segundo lugar, este tipo de conhecimento e divulgação aumenta o número de modelos positivos e pode contribuir para a redução de estereótipos negativos associados às mulheres no meio musical. Adicionalmente, introduzir narrativas alternativas e diversificadas no currículo educacional musical potencia a inclusão dos estudantes, nomeadamente em questões como género ou raça. Por fim, ao incluir estas artistas no contexto educativo, a formação de jovens músicos torna-se mais completa na medida em que dá a conhecer de que forma a música, e como esta era vista, mudou ao longo do tempo, fomentando o pensamento crítico (LAM, 2018).

Importa, ainda, esclarecer que o objetivo do presente artigo não é segregar a criação feminina da masculina, categorizando-as como objetos independentes. A expressão musical e a criação artística não têm necessariamente de surgir associadas a um género, raça ou classe específicos. Porém, é de notar que a música pode expressar mais do que apenas é ouvido, estando associada a valores e a cenários que ultrapassam o limite dos sons. Neste sentido, conhecer as histórias de criadores e criadoras musicais pode contribuir para a reflexão acerca da forma como são interpretados os sons escutados. No limite, pode conduzir a um questionamento acerca do que significa feminilidade ou masculinidade quando, por exemplo, uma obra que, até então, parecia estar associada a um compositor, se revela como uma criação feminina. O mesmo tipo de reflexão pode ser feito relativamente à raça ou à classe do artista em análise (GREEN, 1994).

Em suma, ainda que o debate acerca da diversidade na música clássica seja muito recente (MCQUEEN, 2020, citado por FEDER & MCGILL, 2021), é crucial começar por



reconhecer que existem muitas limitações na divulgação de narrativas de grupos sociais minoritários intervenientes nesta área, pondo em causa a sua representatividade. Face a esta omissão, torna-se essencial procurar e divulgar informação acerca destes músicos socialmente marginalizados, visto que a arte é um importante veículo de mudança e contem em si algumas das mais valiosas formas de ativismo (EGE, 2020).



Referências bibliográficas

- AMÂNCIO, Lígia (2017). Assimetria Simbólica: breve história de um conceito. In: OLIVEIRA, João Manuel e AMÂNCIO, Lígia (Org). *Género e sexualidades: intersecções e tangentes*. Lisboa: Centro de Investigação e de Intervenção Social (CIS-IUL), 2017. 17-36.
- ARTIAGA, Maria José. "Grace, Skill and Refinement - A Orquestra de Senhoras de Josephine Amann-Weinlich". In: GOMES-RIBEIRO, Paula, DURAND, Júlia, FREITAS, Joana & GASPAR, Filipe (Org.). *Música, Género, Sexualidades: Musical Trouble...After Butler*. V. N. Famalicão: Húmus, 2021. 21-46.
- AVINS, Styra. Brahms in the Wittgenstein homes: A memoir and letters. In: HAMILTON, Katy & LOGES, Natasha (Org). *Brahms in the Home and the Concert Hall: Between Private and Public Performance*. London: Royal College of Music, 2014. 221-255.
- BABBE, Annkatrin. Weinlich, Josephine, Josefine, Josephina, Josefa (Maria) verh. Amann-Weinlich, Ammann-Weinlich. [online] Disponível em: <https://www.sophie-drinker-institut.de/weinlich-josephine> Acesso em: 15 dez. 2022
- BABBE, Annkatrin, HOFFMANN, Freia, & TIMMERMAN, Volker. *Ein Orchester, wie es bisher in Europa noch nicht gesehen und gehört worden war': Das' Erste Europäische Damenorchester' von Josephine Amann-Weinlich*. Oldenburg: BIS Verla, 2011.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL. n.d. Partituras digitalizadas de Amann-Weinlich, Josephine. [online] Disponível em: <https://bndigital.bnportugal.gov.pt/indexer/index/music/aut/PT/176186.html> Acesso em: 20 jan. 2023.
- BRAGA, Helena L. Para a Historiografia das Maestras em Portugal: mulheres maestras sob ditadura (1926-1974). *Revista Música Hodie*, Goiânia, 21, 1-34, março. 2021
- BRITO, Manuel C., & CYMBRON, Luísa. *História da Música Portuguesa*. Portugal: Universidade Aberta, 1992.
- BURKHOLDER, J. Peter, GROUT, Donald J., & PALISCA, Claude V. *A History of Western Music*. 9ª edição. New York: W. W. Norton & Company, 2014.
- CANTERO, Alicia V. Lecuona Casado, Ernestina. *Grove Music Online*. Oxford: Music Online, janeiro. 2001.
- CASA DA MÚSICA. Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música. [online] Disponível em: <https://www.casadamusica.com/pt/residentes/orquestra-sinfonica-do-porto-casa-da-musica/?lang=pt#> Acesso em: 14 fev. 2023.
- CITRON, Marcia J. Gender, Professionalism and the Musical Canon. *Journal of Musicology*, California, 8, 1, 102-117, janeiro. 1990.
- CHO, Sumi, CRENSHAW, Kimberlé W., & MCCALL, Leslie. Toward a Field of Intersectionality Studies: Theory, Applications, and Praxis. *Intersectionality: Theorizing Power, Empowering Theory*, Chicago, 38, 4, 785-810. 2013.



- CYMBRON, Luísa & BRITO, Manuel C. Opera orchestras in Portugal: Lisbon and Oporto. In: JENSEN, Niels M., & PIPERNO, Franco (Org). *The Opera Orchestra in 18th- and 19th- Century Europe, I: The Orchestra in Society*. Berlin: BWV Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008. 441-475
- DE BEAUVOIR, SIMONE. *O Segundo Sexo*. Coimbra: Almedina, 2015
- DRAUCKER, Shannon. Ladies' orchestras and music-as-performance in *fin-de-siècle* Britain. *Nineteenth-Century Contexts: An Interdisciplinary Journal*, Reino Unido, 45, 1, 7-22, dezembro. 2022.
- EGE, Samantha. Composing a Symphonist: Florence Price and the Hand of Black Women's Fellowship. *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*. Nebraska, 24, 7-27, agosto. 2020.
- FEDER, Susan, & MCGILL, Anthony. 10 Diversity, Equity, Inclusion, and Racial Injustice in the Classical Music Professions: A Call to Action. In: BECKERMAN, Michael, & BOGHOSSIAN, Paul (Org). *Classical Music: Contemporary Perspectives and Challenges*, Cambridge: OpenBook Publishers, 2021. 87-102.
- GASPAR, Filipe. «Sou delicado é de nascença...» Representações da não-normatividade de género na opereta oitocentista em Portugal. In: GOMES-RIBEIRO, Paula, DURAND, Júlia, FREITAS, Joana, & GASPAR, Filipe (Org). *Música, Género, Sexualidades: Musical Trouble...After Butler*. V. N. Famalicão: Húmus, 2021. 116-151.
- GOMES-RIBEIRO, Paula. Inquietações Musicais. In: GOMES-RIBEIRO, Paula, DURAND, Júlia, FREITAS, Joana, & GASPAR, Filipe (Org). *Música, Género, Sexualidades: Musical Trouble...After Butler*. V. N. Famalicão: Húmus, 2021. 8-17.
- GOULDING, Phil G. *Classical music: The 50 greatest composers and their 1,000 greatest works*. United States: Fawcett Books, 1992.
- GREEN, Lucy. Music and gender: Can music raise our awareness? *Women: A Cultural Review*, 5, 1, 65-72, 1994.
- GULBENKIAN MÚSICA. Orquestra Gulbenkian. [online] Disponível em: <https://gulbenkian.pt/musica/coro-e-orquestra/orquestra-gulbenkian/> Acesso em: 14 fev. 2023.
- HAMER, Laura. On the Podium: Women Conductors. In: HAMER, Laura (Org). *The Cambridge Companion to Women in Music since 1900*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. 64-79
- JAGOW, Shelley M. Women orchestral conductors in America: The struggle for acceptance - An historical view from the nineteenth century to the present. *College Music Symposium*, 38, 126-145. 1998.
- JAVORS, Irene. Ethel Smyth: composer; feminist, suffragette. *The Gay & Lesbian Review Worldwide*, 24, 3, 44-45. 2017.
- KING-DORSET, Rodreguez. *Black Classical Musicians and Composers, 1500-2000*. North Carolina: McFarland & Company, 2019.
- KOIVISTO, Nuppu. From Bohemia to the Balkans: Towards a Socioeconomic History of Itinerant Women Musicians, 1860 – 1889. In: ABFALTER, Dagmar, &



REITSAMER, Rosa (Org). *Music as Labour: Inequalities and Activism in the Past and Present*. New York: Routledge, 2022. 37-51.

LAM, Megab. Female Representation in the Traditional Music Classroom. *General Music Today*, Ontario, 32, 1, 18–22. 2018.

LAQUEUR, Thomas. *Making sex: body and gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990

LEPPERT, Richard. *Music and Image: Domesticity, Ideology and Socio-cultural Formation in Eighteenth-century England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

METROPOLITANA. Orquestra Metropolitana de Lisboa. [online] Disponível em: <https://www.metropolitana.pt/oml/> Acesso em: 14 fev. 2023.

METZELAAR, Helen. Kuyper, Elisabeth. *Grove Music Online*. Oxford: Music Online, janeiro. 2001.

OLIVEIRA, João M. (Org). *Desobediências de gênero*. Salvador: Editora Devires, 2017.

PORTELA, Angela. Cinira Polônio, Etelvina Serra e Pamira Bastos: uma análise da crítica luso-brasileira entre 1870 e 1910. In: GOMES-RIBEIRO, Paula, DURAND, Júlia, FREITAS, Joana, & GASPAR, Filipe (Org). *Música, Género, Sexualidades: Musical Trouble...After Butler*. V. N. Famalicão: Húmus, 2021. 47-67.

V. R. Outras orquestras portuguesas. [online] Disponível em: <https://www.publico.pt/1999/02/17/jornal/outras-orquestras-portuguesas-129729> Acesso em: 14 fev. 2023.

PARSONS, Talcott, Family structure and the socialization of the child. In: PARSONS, Talcott, & BALES, Robert F. (Org). *Family, Socialization and Interaction Process*. Londres: Routledge, 1956. 35-133.

RUDD, Philip C. *Countess, conductor, pioneer: Lady Radnor and the phenomenon of Victorian Ladies' Orchestra*. Dissertação. Music, University of Iowa, Iowa, 2017. 209.

SINFÓNICA PORTUGUESA. Maestrina. [online] Disponível em: <https://www.orquestrasinfonicaportuguesa.pt/quem-somos/maestrina/> Acesso em: 14 de fev. 2023.

TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS. Orquestra Sinfónica Portuguesa. [online] Disponível em: <https://tnsc.pt/musicos-da-osp-orquestra-sinfonica-portuguesa/> Acesso em: 14 de fev. 2023.

TICK, Judith, ERICSON, Margaret, & KOSKOFF, Ellen. Women in Music. *Grove Music Online*. Oxford: Music Online, janeiro. 2001.

WALTON, Geri. Cremorne Gardens: Its History Between 1845 and 1877. [online] Disponível em: <https://victorianweb.org/history/london/cremorne.html> Acesso em: 19 dec. 2022.

WOOD, Elizabeth. Women, Music, and Ethel Smyth: A Pathway in the Politics of Music. *The Massachusetts Review*, 24, 1, 125–39. 1983.