

Comunicações - Sessão 5

Representações de mulheres na música: Estudo iconográfico do quadro *Alegoria às Artes* de Léon Pallière (1823-1877)

Tharine Cunha de Oliveira
Dra. Luciane Viana Barros Páscoa
Universidade do Estado do Amazonas

Introdução

Os estudos históricos das mulheres na música costumavam ser tradicionalmente focalizados em relatos de mulheres excepcionais como intérpretes e compositoras, ou então associados com a literatura sobre a música como um componente tradicional de socialização e educação das mulheres. Como categoria contemporânea de investigação, o estudo das mulheres na música está diretamente relacionado à história das mulheres e às pesquisas acadêmicas associadas com o estudo sistemático do gênero. Neste contexto, o gênero é tratado como um conceito socialmente construído com base nas diferenças percebidas entre os sexos e uma forma primária de significar relações de poder. (TICK, et. al., 2014)

Durante a graduação, foi desenvolvida uma pesquisa de iniciação científica cujo objetivo era realizar um inventário e a catalogação das representações de iconografia musical e gênero em bases de dados virtuais. Na segunda etapa, a pesquisa partiu do inventário preliminar dessas imagens para o desenvolvimento de um estudo iconográfico delimitado às obras de arte do século XIX.

A pesquisa atual consiste num estudo iconográfico de uma série de pinturas cujo tema represente a mulher atuando no cenário musical, a partir do recorte temporal estilístico do século XIX na Arte Acadêmica do Brasil (1850 – 1900). O trabalho está em andamento, contudo, através da amostra de imagens inventariadas até o momento, estabelecemos três categorias, sendo estas: Musicistas em Ambiente Doméstico; Musicistas em Ambientes Marginais e Representação do ideal de feminino.

O primeiro grupo concentra-se em imagens de mulheres majoritariamente da alta burguesia, que tinham como parte de sua educação o estudo da música. Desde o século XVIII inicia-se um processo de popularização do uso do piano. A industrialização barateava o custo dos instrumentos e os tornavam mais compactos como no caso dos pianos quadrados que fechados tinham o formato de uma mesa e poderiam converter-se em parte da decoração da casa. Conseqüentemente a procura por música aumentou, e já na primeira metade do século XIX, percebe-se também uma valorização da canção o que movimentava ainda mais o mercado musical voltado para o ambiente doméstico. Editoras musicais passaram a publicar periodicamente materiais para serem tocados em casa como forma de entretenimento para a família e amigos. (KINDERSLEY, 2014, p. 142-171)

O grupo Musicistas em Ambientes Marginais, justifica-se pelo anseio das camadas mais baixas de investirem na educação musical principalmente das mulheres, pois esta era usada como distintivo de erudição da família. Este fato proporcionou a aparição de manifestações musicais em ambientes que não eram os nobres salões das casas. Vários instrumentos poderiam ser tocados, contudo, nenhum deles era mais famoso que o piano, já que este poderia acompanhar o canto e as danças sem necessariamente precisar de outro acompanhamento. A partir dessas informações fez-se necessário diferenciar as imagens que comportavam essas características pois a maneira como a mulher era vista nesses ambientes divergia das anteriores.

Para esta comunicação selecionamos parte do terceiro conjunto de imagens, intitulado, Representação do ideal de feminino, retratado neste trabalho pela obra *Alegoria às Artes* de León Pallière (1823-1877) (Figura 1).

Representações do feminino

A socióloga Cristina Costa, em *Um estudo sobre a arte brasileira*, apresenta aspectos simbólicos das representações femininas que se mostraram transientes frente a realidade social do Brasil.

No início do século XIX, devido às influências estéticas que os pintores adquiriam em suas viagens à Europa, as obras que retratavam mulheres, reproduziam os mesmos padrões simbólicos. Entretanto, o contato com a realidade social brasileira, na qual homem e mulher (vale ressaltar que o Brasil ainda vivia um regime escravocrata, portanto “homem e mulher” brancos) equiparavam-se na autoridade familiar e nas funções administrativas da

fazenda, alterou significativamente esses padrões.

Para Cristina Costa (2002) a representação da mulher na pintura brasileira do século XIX desenvolve-se através de três estilos: as pinturas de gênero, os nus artísticos e os retratos.

Nas pinturas de gênero, as mulheres eram retratadas em cenas do cotidiano, realizando suas atividades agrárias ou domésticas, com um tom de sensualidade. Nestas, o pintor se aproximava mais da idealização do feminino na Europa, de maneira que o próprio ambiente não condizia com a realidade brasileira. O gosto por esse estilo era crescente e à medida que adentrava século iam agregando características nacionais, como por exemplo, nossas paisagens e nossos hábitos. As composições poderiam se construir tanto no cenário doméstico quanto ao ar livre, ressaltando sempre os atributos da feminilidade, romantismo e sensualidade de figuras jovens de formas generosas, rosto risonho e gentil.

Já os nus artísticos, faziam parte da formação acadêmica, com as figuras representadas de maneira menos sensual do que as da pintura de gênero, pois os recursos utilizados para isso incluíam “a pose acadêmica, a artificialidade dos gestos e a expressão insípida” os tornavam impessoais.



Figura 1 - Léon Pallière (1823-1877). *Alegoria às Artes* (1855). Óleo sobre tela (297 x 410 cm). Museu Nacional de Belas Artes (Brasil). Crédito fotográfico: Equipe do Museu.

Os retratos começam a romper com esses padrões estéticos à medida que equiparam a representação de homens e mulheres. As mudanças ocorridas nestas representações estavam intimamente ligadas às alterações sociais que exigiam da mulher um novo papel no núcleo familiar. Substituiu o marido quando este viajava para tratar de assuntos políticos e econômicos. À ela cabia a organização e supervisão dos empregados e parentes e tal função era vista com admiração e respeito. Por conseguinte, a maneira como estas mulheres eram representadas também sofreu alterações ao longo do século, transformando a figura submissa num novo padrão feminino, para o qual a mulher detentora de autoridade valia-se de uma personalidade masculinizada.

Acrescento ainda a representação da mulher no motivo alegórico, já que este propõe a materialização de ideias e sentimentos que se manifestam na forma da personificação, ou seja, na construção de personagens que aliados à determinados objetos, passam a equivaler a estas ideias. Nesse particular, pensamos que a alegoria feminina une elementos das pinturas de gênero com certos aspectos do nu artístico. Assim temos, a permanência da idealização do feminino europeu com figuras jovens em composições de cenários internos e externos, contudo, apresentam-se de maneira impessoal com a artificialidade dos gestos e a expressão insípida da pose acadêmica.

Artista e obra

Segundo informações biográficas¹, Jean León Pallière Grandjean, nasceu em 10 de Janeiro de 1823 na cidade do Rio de Janeiro, filho do pintor francês Julien Pallière (1784 – 1862) com a filha do arquiteto Grandjean de Montigny (1776 – 1850). Há registros que durante sua infância fez várias viagens à França para manter contato com a família paterna. Iniciou seus estudos artísticos em Paris no ano de 1836, ateliê de François-Édouard Picot (1786 – 1868).

Retornou ao Brasil por influência de seu avô, e se matriculou ao final do ano escolar na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), contudo, esta atitude foi mal vista por alguns professores e sofreu severas críticas. Um exemplo disto se manifesta nas palavras de Manuel de Araújo Porto-Alegre em artigo para a revista Guanabara (1850), no qual relata, “nesta instituição ficou sob tutela de um mestre que lhe era inferior”. Apesar dos inconven-

¹ Retiradas do livro *Alegoria às Artes – Léon Pallière* publicado pelo Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro.

nientes, León Pallière, concorreu com 7 outros alunos da Aiba o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro apresentando o quadro histórico *Sertório com sua corça* (que atualmente pertence ao acervo do Museu D. João IV), a vitória possibilitou seu retorno à Europa, agora como pensionista do Governo Imperial.

Durante sua estadia no estrangeiro manteve contato com a Aiba e recebeu críticas muito positivas por sua conduta e assiduidade, assim como pela qualidade do material produzido. Entre as principais influências estão as cidades de Veneza, Roma e Nápoles, e as obras dos pintores Tintoretto, Veronese, Ticiano e Bellini.

Passado o período contemplado pelo Prêmio, Léon Pallière, retornou ao Brasil e foi convidado pelo então diretor Porto-Alegre, a pintar um painel para o teto da Academia. No ofício enviado pelo diretor ao Governo Imperial, foi mencionado que para a realização da obra seria necessário apenas o valor do material, pois a obra seria pintada gratuitamente pelo recém chegado pensionista do Governo.

O painel apresenta cinco figuras femininas representando alegorias da arquitetura, pintura, escultura, poesia e música, dispostas em formato triangular², donde a arquitetura mostra-se assentada num trono no ponto mais elevado da imagem, aos seus pés estão colocados no mesmo nível a pintura e a escultura, no nível mais baixo (piso) estão, a música (à frente da tríade) e no canto direito a poesia (atrás da alegoria da escultura e ao lado da alegoria da arquitetura).

A conclusão deste painel se deu em setembro de 1855 e logo após a entrega Pallière viajou para uma longa temporada em Buenos Aires, posteriormente retornando à Paris onde viveu seus últimos anos.

Análise da alegoria

Para a pesquisadora Daniele Nunes Caetano “partindo da premissa de que no mundo clássico é convencional o natural, há um texto implícito que necessita ser decodificado a partir do desvelamento alegórico, pautado em analogias miméticas entre a produção e a recepção”. (2007, p. 72) Assim, existem duas maneiras de enxergar a alegoria, uma delas pelo viés retórico, ligada ao transmissor e a maneira como ele passa a mensagem, outra pelo viés hermenêutico, associada ao interlocutor que irá receber e interpretar os códigos da imagem.

² Conforme proposto em análise no livro *Alegoria às Artes – Léon Pallière* (2016).

Marián Cao defende ainda que a análise retórica deve ser inserida de maneira transversal aos outros tipos de análise da imagem (análise icônica, iconográfica e iconológica) pois somente assim teremos uma infinidade de possibilidades de novos caminhos para o conhecimento da imagem, que está longe de ser engessado. Dessa forma, o trabalho traçará um diálogo com a teoria da arte de Erwin Panofsky.

O historiador Quirino Campofiorito ao discorrer sobre a afluência de artistas europeus, em seu livro *História da Pintura Brasileira no Século XIX*, explica:

A presença de uma Missão Artística Francesa no Rio de Janeiro teria que prender a atenção de artistas europeus. Não foram poucos os que decidiram tentar aqui, em seguida à chegada dos mestres franceses, a sorte de encontrar um ambiente novo e propício à atividade artística. Entre eles houve os que, mais por razões circunstanciais do que pela categoria artística, se estabeleceram no Rio de Janeiro. Desnecessário dizer que os de nacionalidade francesa eram melhor recebidos, seguindo-se alguns italianos e alemães. (1983, p. 75)

Páscoa (2013, p.77) em seu artigo *A estética italiana nas fontes de iconografia musical no Teatro Amazonas*, aponta os motivos que trouxeram o artista italiano Domenico De Angelis para o Brasil.

Os artistas Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi se conheceram ainda na Itália onde formaram parceria para a realização de diversos trabalhos, entre eles a decoração da Capela do Sagrado Coração, na Igreja de São Inácio em Roma, concluída em 1894. “No mesmo ano Capranesi e De Angelis partiram para o Brasil, para trabalhar na decoração dos teatros de ópera de Manaus e Belém, a convite de Crispim do Amaral responsável pela decoração interna do Teatro Amazonas.” (PÁSCOA, 2013, p. 77)

Adivindo da Europa mais especificamente da escola de pintura italiana, De Angelis pinta o *plafond* do Salão Nobre do Teatro Amazonas, finalizada em 1899, cujo tema é a *Glorificação das Artes no Amazonas*. “Esta obra assume um caráter singular por se tratar de uma pintura de perspectiva *sotto in su*, sob composição exclusiva com figuras sem recorrer à quadratura mediante o *trompe l’oeil* dos elementos arquiteturais.” (PÁSCOA, 2013, p.78)

Francisco Aurélio de Figueiredo nascido na Paraíba em 1856 era irmão de Pedro Américo e com este começou estudos de pintura na Acade-

mia de Belas Artes. Viajando para Florença, continuou a trabalhar no ateliê do irmão que lá fixaria residência. Neste período estudou com os mestres Antonio Ciseri (1821 - 1891), Nicolò Barabino (1832 - 1891) e Stefano Ussi (1822 - 1901). (CAMPOFIORITO, 1983)

Entre as obras de Aurélio de Figueiredo temos a *Lei Áurea*, também conhecida como a *Redenção do Amazonas*, em decorrência da proximidade dos acontecimentos políticos.

Os modelos alegóricos

A obra de Pallière, “concebida à luz do formalismo neoclássico”, não apresenta entre seus aspectos formais o ilusionismo típico de pinturas de teto, contudo, é uma das poucas pinturas marufladas³ encontradas no Brasil datada da segunda metade do século XIX.

A pintura no painel de Pallière aparece associada a objetos próprios desse fazer artístico, a citar, paleta de cores, pincéis e tela. A seus pés vê-se um quadro e sobre ele um esboço. Por trás do quadro há uma escultura (busto feminino alado) parcialmente velada por um tecido de coloração marrom. Esses objetos remetem à ideia de produção em andamento, afirmando a funcionalidade da pintura que decoraria a Academia Imperial de Belas Artes.

Observa-se ainda a coluna com capitel jônico, possivelmente fazendo alusão aos templos dedicados às divindades femininas. O cupido voando entre as personagens segura em suas mãos coroas de louros e flores, indicando uma possível consagração artística. Deve ser ressaltado que as únicas alegorias premiadas são a pintura e a poesia.

A arquitetura está no vértice mais elevado do triângulo, assentada num trono, segura um compasso em uma das mãos e a outra repousa sobre o rosto. Recostados no trono estão a planta e o esquadro, completando os atributos que permitem identificá-la como tal.

A alegoria à poesia aparece seguindo o modelo proposto por Césare Ripa, jovem mulher acompanhada de uma corneta. A alegoria à escultura segura uma pedra sabão e um instrumento para talhe. A alegoria à música aparece recostada na base de uma coluna ruída acompanhada de três instru-

³ Processo da pintura que recebe esse nome por causa da cola que utiliza, chamada “marufle”, muito forte e resistente, normalmente usada por pintores para reforçar uma tela com uma outra ou para aplicar um suporte sobre outro. (Enciclopédia Itaú Cultural).

mentos musicais, uma lira, um tamborim e uma flauta.

Ao retomar o aspecto da disposição hierárquica das personagens no quadro de Pallière, observa-se que a composição da tríade se dá pelo grau de importância artística que lhes era atribuído. As artes palpáveis eram consideradas centrais pois tinham função semelhante à propaganda e acreditava-se que tinham um poder maior de persuasão. Nesse contexto, a arquitetura regia as demais, já que abrigava em si tanto a escultura quanto a pintura, reforçando assim sua carga retórica. As artes efêmeras como a música e a poesia eram menos valorizadas, daí justifica-se a localização mais afastada destas personagens na composição.

De modo semelhante verifica-se esse mesmo motivo representado no detalhe da obra *Glorificação das Artes no Amazonas* de Domenico De Angelis, pintura do teto do Salão Nobre do Teatro Amazonas (Figura 2).



Figura 2 - Domenico De Angelis (1852-1904). Pormenor: *Glorificação das Artes no Amazonas* (1899). Têmpera sobre Linho (14 x 7,5 m). Plafond do Salão Nobre – Teatro Amazonas. Credito fotográfico: Raul Falcón

Páscoa (2013) aponta a divisão de três grupos de personagens na composição do quadro, dos quais iremos utilizar para a comparação o primeiro grupo onde se encontra a Alegoria às Artes.

No primeiro grupo, a Glória, figura central e alada, levanta uma coroa de louros em cada mão para a consagração das artes. Ao seu lado esquerdo, estão as musas da Tragédia, da Comédia, da Dança, da Música, e da Poesia, representadas com seus atributos iconográficos tradicionais, ao lado de Eros. Ao lado direito da Glória, estão as figuras que representam a Arquitetura, a Escultura e a Pintura. (p. 80)

Reconhecidas as personagens, temos a arquitetura acompanhada da escultura e da pintura compondo um dos lados do pormenor, e reproduzindo o mesmo triângulo hierárquico encontrado no quadro de Pallière. A música e a poesia apresentam-se do outro lado permanecendo na posição submissa que lhes era reservada.

O que pode ser acrescentado é que ao fundo está a fachada de um templo e não apenas uma coluna, com citações maneiristas e neoclássicas em sua arquitetura. Nesse grupo há uma clareza na representação, na iluminação, remetendo à tipologia acadêmica. A personificação das Belas Artes e seu agrupamento pode remontar à organização do sistema das artes estabelecidos por Hegel, que desenvolveu uma teoria das três formas de arte (simbólica, clássica, romântica) através da hermenêutica histórica e também o sistema semiótico das cinco artes (arquitetura, escultura, pintura, música e poesia). (CHALUMEAU, 2001 *apud* PÁSCOA, 2013)

Segundo a pesquisadora Mikelane do Carmo (2007) o quadro *Lei Áurea* de Aurélio de Figueiredo, também chamado de *Redenção do Amazonas*:

trata-se de uma obra alegórica (personagens simbólicos) e seu estilo pode estar relacionado ao neo-maneirismo e ao neo-barroco, devido às cores vibrantes e a disposição com que as personagens são colocadas na tela. Não há uma divisão definida de planos, mas, pode-se notar uma divisão principal em simbologia a dois mundos: o lado esquerdo retrata os fatos relacionados à escravidão e sua emancipação (ambiente com pouca iluminação, como se fosse um fim de tarde na mata). Aparentemente trata-se de uma fortaleza em ruínas (possivelmente uma referência ao Forte de São José da Barra do Rio

Negro), que pode estar representando uma estrutura de poder desgastada, um mundo arruinado e em decadência, abrangendo as questões nacionalistas e republicanas.

O pormenor que utilizaremos para a comparação (Figura 3) localiza-se no lado direito do quadro, donde vemos o que parece ser um altar de glorificação às Artes e à Liberdade, representadas pelas alegorias da Pintura, Música, Escultura e Poesia. Carmo (2007) as identifica da seguinte maneira:

os livros representam a literatura e o saber; a jovem com um pincel na mão representa a pintura; a que tem uma tiara na cabeça e a que está à frente dela com uma das mãos para frente representam as artes cênicas; a jovem que toca harpa representa a música; a jovem do lado da estátua juntamente com ela representa a escultura.



Figura 3 - Aurélio de Figueiredo (1856-1916). Pormenor: *Lei Áurea* (1884). Óleo sobre tela. Biblioteca Pública do Estado do Amazonas

A alegoria à música, identificada pela pesquisadora, trata-se de uma figura feminina tocando harpa, posta a margem da cena. Nesta, as relações hierárquicas podem ser percebidas pelos focos de iluminação retratados na

tela, onde à música é reservado um espaço ao final (se pensarmos em profundidade) e com baixa iluminação.

Na tela de Pallière, alguns elementos formais trazem unidade à cena. Os grupos de personagens por exemplo, a medida que interagem quanto à disposição, dialogam também pela cor de seus trajes. As personagens localizadas fora da tríade apresentam vestidos em tonalidades de azul, as co-irmãs pintura/escultura flutuam entre o vermelho e amarelo. Essas relações de cores já haviam sido abordadas por Césaire Ripa, no qual estabelece relações de proximidade entre determinadas formas alegóricas, como por exemplo, as alegorias à música e à poesia eram pintadas com a cor do céu ou elementos celestes.

Considerações finais

Sobre o discurso visual notou-se que no início do século XIX, devido às influências estéticas que os pintores adquiriam em suas viagens à Europa, as obras que retratavam mulheres reproduziam os mesmos padrões simbólicos, ou seja, o recurso poético era aplicado e dessa maneira é possível abstrair modelos que permitem interpretar a obra, não somente pelo viés retórico mas aderir outros esquemas que contribuem em diferentes aspectos da obra.

A obra analisada permite ainda estabelecer ligações entre as influências europeias e a linguagem visual usada no Brasil. Foram observados os aspectos simbólicos dos atributos femininos e também elementos das práticas sociais, presentes nas representações femininas do século XIX em relação à alegoria.

Identificou-se ainda a figura retórica da repetição na composição do quadro, no qual a presença do personagem feminino retratado de diversas maneiras. O recurso da multiplicidade é utilizado para enfatizar um determinado tema ou expressão, no caso, a possibilidade da multifuncionalidade da mulher ora tida como fiel ao real, ora como proposta doutrinária do tema que se tornariam tão tênues a ponto de transformarem-se num.

Referências

- BROOK, Barry S., RIdIM: A new international venture in music iconography, in: Notes XXVIII/4 (1972), 652-663.
- CAETANO, Daniele Nunes. O processo de produção imagético da alegoria. IN: http://www1.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI200810291100044.pdf
- CAO, Marián. La Retórica visual como análisis posible em la didáctica del arte e de la imagen. IN: <http://www.revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/viewFile/.../5963>
- CARMO, Mikelane Almeida; PÁSCOA, Luciane. Artes Plásticas em Manaus nos séculos XIX e XX: reflexões sobre o quadro A Lei Áurea de Aurélio de Figueiredo. Revista Eletrônica Aboré. IN:<http://www.revistas.uea.edu.br/old/aboré/comunicacao/comunicacao_pesq_3/Mikelane%20Almeida%20do%20Carmo.pdf>
- CHITI, Patricia Adkins. *Las mujeres en la música*. Madrid: Alianza Música, 1995.
- DAVIES, Lucy. ¿Feminist musicology?. The Oxford Companion to Music. Ed. Alison Latham. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 18 May. 2014. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e2461>>.
- FULLER, Sophie. “Women in music.” The Oxford Companion to Music. Ed. Alison Latham. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 18 May. 2014. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e7375>>.
- GOSTA, Cristina. *A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira*. Rio de Janeiro: SENAC, 2002.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- KINDERSLEY, Dorling. *Música: guia visual definitivo*. São Paulo: Publifolha, 2014.
- LORENTE, Juan F. Esteban. *Tratado de iconografía*. Madrid: Istmo, 1990.
- MARUFLAGEM. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo105/maruflagem>> acessado em 07/08/2017
- MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (Brasil). *Alegoria às Artes: Léon Pallière*. Textos de Pedro Martins Caldas Xexéo, Adriana Mattos Clen Macedo, Wallace Alonso Guiglemeti, Denise de Oliveira Guiglemeti, Guadalupe do

- Nascimento Campos, Antonieta Middea, Fernando Vasques, Larissa Long. Trad. Carlos Luis Brown Scavarda. Rio de Janeiro, 2016.
- NOGUEIRA, I. MICHELON, F. SILVEIRA JR, Y. *Música, memória e sociedade ao sul*. Pelotas. Editora da UFPEL, 2010.
- PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia*. Lisboa: Estampa, 1995.
- _____. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PÁSCOA, Luciane. A estética italiana nas fontes de iconografia musical no Teatro Amazonas. In: 2º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical – RIDIM -BR. Salvador – BA.
- PORTO, Patrícia Pereira; NOGUEIRA, Isabel. Imagem e representação em mulheres violonistas: algumas reflexões sobre Josefina Robledo. IN: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_PPPorto_IPNogueira.pdf
- REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografia y simbología*. Madrid: Cátedra, 2012.
- RIPA, Cesare. Nova Iconologia di Cesare Ripa Perugino cavalier de SS. Mauritio & Lazzaro. Ed. Pietro Paolo Tozzi. Pádova, 1618. Disponível em: <http://openlibrary.org/publishers/Per_Pietro_Paolo_Tozzi>
- TICK, Judit. et al. “Women in music.” Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed May 18, 2014, <http://www.oxfordmusic-online.com/subscriber/article/grove/music/52554>.
- VICENTE, Filipa Lownder. *A arte sem história: mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)*. Lisboa: Babel, 2012.

