



As críticas aos concertos da compositora Lycia de Biase Bidart entre 1930 e 1934

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Musicologia

Nicole Manzoni Garcia

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – nicole.mgarcia@hotmail.com

Resumo: Lycia de Biase Bidart (1910-1991) foi uma compositora, maestrina e pianista brasileira que atuou ao longo do século XX. O objetivo desse artigo é analisar as avaliações feitas por críticos musicais dos concertos em que Lycia participou como compositora e maestrina entre 1930 e 1934 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Foram estudadas, a partir do viés musical e de gênero, colunas de música de 23 edições de jornais da época, no Rio de Janeiro e em Vitória, sobre cinco obras da compositora. As críticas apresentaram uma boa recepção das peças da compositora, tanto para o público quanto para os seus pares, e deram indícios do estilo composicional tradicional que ela utilizava naquele período.

Palavras-chave. Crítica musical. Compositora brasileira. Lycia de Biase Bidart.

The musical criticisms of the composer Lycia de Biase Bidart's concerts between 1930 and 1934

Abstract: Lycia de Biase Bidart (1910-1991) was a Brazilian composer, conductor and pianist during the 20th century. The aim of this work is to analyze the critical receptions of Lycia's concerts between 1930 and 1934 in Municipal Theater of Rio de Janeiro by music critics. For this work, the musical section from 23 old newspapers' editions about five of her compositions were studied by a musical and gender lean. The good musical criticisms offer a panoramic view of how the reception of her plays was, among the public and other musicians, and gave tips of traditional style of her compositions during that period.

Keywords: Musical criticism. Brazilian composition. Lycia de Biase Bidart.

1. Introdução

Lycia de Biase Bidart (1910-1991) foi uma compositora, maestrina e pianista brasileira que atuou ao longo do século XX. Passou a infância em Vitória (ES) e iniciou os estudos de música ainda criança, se mudando para o Rio de Janeiro perto dos 18 anos para se aprofundar na área. Na cidade, teve o seu principal mentor, o maestro Giovanni Giannetti, que deu a ela aulas de composição e regência e a incentivou, ainda jovem, a estrear suas composições. Na capital carioca, onde construiu sua família e carreira musical, permaneceu até o final de sua vida, falecendo aos 81 anos, em 1991.

Apesar de sua alta produção composicional e variedade de formações, poucas de suas obras foram estreadas, e a maioria delas no período inicial de sua carreira, em concertos

em que estreou, regeu e tocou suas composições e de outros artistas. Nesses eventos, Lúcia recebeu várias avaliações de seus concertos feitas por críticos de jornais da época. Essas críticas fornecem um panorama de como foi a recepção de suas peças tanto para o público quanto para os seus pares.

Essa pesquisa, que faz parte da dissertação sobre a vida e obra da compositora, tem como objetivo analisar as avaliações feitas por críticos musicais dos concertos em que Lúcia participou como compositora e maestrina entre 1930 e 1934 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Para isso, foram estudadas colunas de música de 23 edições de jornais do Rio de Janeiro e Vitória sobre cinco obras da compositora. A primeira seção é sobre um dos críticos mais renomados da época, Oscar Guanabara, que também foi quem escreveu um número maior de críticas sobre os concertos da Lúcia; a segunda seção é sobre outros críticos que escreveram sobre ela; e, por último, serão levantados comentários feitos pelos críticos relacionados ao fato de ser uma compositora mulher.

2. Oscar Guanabara

Crítico renomado, o pianista e compositor fluminense Oscar Guanabara (1851-1937) escreveu sobre vários concertos da artista. O ofício pelo qual se tornou mais conhecido foi o de crítico de arte. André Egg (2012, p. 46, 50) destaca que Guanabara foi o primeiro crítico profissional que teve uma longa carreira no Brasil. Ele se manteve defensor dos padrões europeus tradicionais de composição, criticando severamente compositores que se afastassem desse modelo. O crítico não compactuou com os novos movimentos artísticos nacionalistas do início do século XX que surgiram no Brasil, como o Modernismo. Guanabara era rígido em suas análises e fez severas avaliações a compositores conceituados, como Heitor Villa-Lobos, compositor que ganhava destaque como uma das figuras centrais do movimento. Apesar de sua rigidez e vários questionamentos de suas críticas, suas opiniões eram importantes para o meio artístico.

Oscar Guanabara esteve presente em todos os cinco concertos orquestrais que Lúcia participou no Theatro Municipal, de 1930 a 1934. Em todos eles teceu grandes elogios a ela como compositora e maestrina, os quais foram publicados no *Jornal do Commercio*.

No primeiro concerto, em 1930, o crítico faz uma nota curta em sua coluna “Pelo mundo das artes”. Na estreia do *Prelúdio* (1930), diz que a compositora tem “grande talento” e um “esplêndido futuro” manifestado pela orquestração da obra. Segundo ele, o tema da

composição é “feliz e inspirado” e se desenvolve com “naturalidade” (GUANABARINO, 1930, p. 2).

No ano seguinte, na estreia da série de três prelúdios, intitulada *Intermezzo* (1931), Guanabarro (1931, p. 2) pontua o concerto como “o mais importante e talvez o mais belo” daquele ano, e diz que os prelúdios são “belíssimos, espontâneos, graciosos e cheios de frescura”. O autor ainda destaca que as peças foram fortemente apreciadas, inclusive pelos músicos da orquestra, que a aplaudiram de pé e ressalta que não havia claque presente no teatro, ou seja, pessoas contratadas para aplaudir as apresentações, evidenciando o caráter espontâneo da reação da plateia. Em publicação feita pelo crítico Eduardo de Carvalho (1931, p. 1), é possível perceber que não foi apenas o público e a orquestra que manifestaram suas honras à compositora, mas também o próprio Oscar Guanabarro: “Quando as últimas notas se apagaram no salão em penumbra e os lampadários de cristal faiscaram, o primeiro a cumprimentar a jovem compositora, com o prestígio da velhice, foi o crítico erudito Oscar Guanabarro: O inverno dando a mão à primavera...”. Eduardo de Carvalho ressalta com a metáfora do inverno, a experiência de Guanabarro, já conhecida pelo meio artístico da época, em contraposição ao florescer da primavera, representado por Lycia.

Em 1932, estreia do poema sinfônico *Chanaan* (1932), Guanabarro (1932, p. 6) inicia a crítica dizendo que o título da matéria deveria ser “Concerto orquestral, regido pelo maestro Giovanni Giannetti”, porém, pelo grande talento de Lycia, optou por intitular com o nome da compositora, que estava em “uma esteira luminosa prestes a condensar-se em astro de primeira grandeza”. O colunista exalta de forma poética a maneira em que Lycia expressa a natureza por meio da música:

[O gênio artístico] animado pela robusta **poesia que sente e canta a floresta virgem**; que vê no delírio das suas inspirações o préstito que marcha em busca da terra da Promissão, e com ele sente a **sinfonia das matas virgens dos trópicos**, e **soluça e chora** e, sem saber porque – **grita, por meio da sonoridade de uma grande orquestra, beijando o solo abençoado da sua pátria**, onde floresceram seus pais, **vindos das terras das melodias; grita com as vozes de um coro**, e transforma esse grito no brado que o eco das serras repete – Chanaan! Chanaan! (GUANABARINO, 1932, p. 6, grifo da pesquisadora)

No texto, ele elogia a forma com que Lycia associa os elementos da natureza, como as matas virgens e o solo de sua pátria, e a sua expressão interna, como o choro e grito, através dos elementos musicais, como a sinfonia, a orquestra, a melodia e o coro.

Guanabarro finaliza a crítica expressando sua grata surpresa pela apresentação, já que tinha o receio de que a compositora, inspirada pela literatura nacional, tivesse utilizado algum trecho regionalista para dar à peça características locais. Esse receio reforça a visão

tradicional que o crítico possuía e a rejeição às inovações trazidas pelas vanguardas brasileiras, em especial o Modernismo, que tinha como um de seus objetivos criar uma consciência artística nacional e realizar uma releitura da música regionalista brasileira (NEVES, 1977, p. 70-72).

No concerto que ocorreu em 1933, em que Lúcia regeu *Chanaan* e foi a solista do concerto para piano e orquestra de Giovanni Sgambati, o crítico mais uma vez faz elogios à compositora. Diz que ela está “destinada a invadir todo o Brasil com o seu nome já glorioso” e que “revelou mais uma face do seu gênio artístico” como “regente de habilidade rara”. Nesse concerto, Guanabara não se aprofunda em sua atuação como nos outros textos, porém faz a única ressalva dentre todos os concertos em que Lúcia participou, não diretamente a ela, mas à obra de Sgambati. Segundo ele, em uma primeira escuta não é possível compreender o concerto, porque “o estilo moderno de que se acha revestida a partitura de Sgambati escapa à rápida compreensão”, mas elogia as belezas sinfônicas da peça (GUANABARINO, 1933, p. 8). Mais uma vez, o crítico demonstra incompreensão em relação às inovações utilizando o termo “moderno” em um contexto de incerteza.

Na última crítica feita por Guanabara (1934, p. 9) à Lúcia, no concerto de 1934, relembra a sua estreia com sua aparência jovem em contraposição à sua segurança: “a estreada apareceu segura e forte, sem hesitações; de físico débil, quase infantil ainda, mas senhora de si, orgulhosa [...] de seu astro”. Sobre esse último concerto, em que Lúcia regeu o programa completo, o crítico aponta que como regente ela é uma “bela promessa”, destacando a condução da *1ª Sinfonia* de Beethoven, “executada nos seus justos andamentos e com os coloridos expressivos de acordo com as melhores tradições”, ainda a elogiando por ter dirigido todas as peças de memória.

Sobre as estreias de suas composições, Guanabara dá especial destaque. No poema sinfônico religioso *Angelus* (1934), diz que a peça impulsiona o homem ao “misticismo”, com a orquestra descritiva que “une a poesia à oração”. Na segunda peça, *Anchieta* (1934), em que são narrados os conflitos entre jesuítas e indígenas, Guanabara diz que ela realizou um difícil feito ao “traduzir pela arte sonora um personagem de grande complexidade [jesuítas], agindo na catequese, pregando o cristianismo, consolando os aflitos, criando hospitais [...]”¹. No decorrer do texto, Guanabara segue elogiando *Anchieta*,

¹ Tal saudosismo em relação aos jesuítas no período de invasão das terras indígenas no Brasil foi algo compartilhado pela própria compositora, que também descreve os indígenas como um grupo “feroz” e “selvagem” que teve a paz resgatada pelos jesuítas (CUNHA, 1934b, p. 7). Segundo estudos, ao chegar ao Brasil, os portugueses utilizaram duas maneiras principais de reprimir os povos indígenas: pela escravização e pela catequização, feita pelos jesuítas. Tais coerções foram recebidas com legítima resistência pelos povos

dizendo que muitos músicos experientes não seriam capazes de compor os contrapontos presentes na peça. Finaliza a crítica dizendo que por ser muito nova, a compositora ainda irá “compreender o valor da inspiração” e terá outras influências, como o sofrimento, o amor e o patriotismo.

3. Outros críticos

João Itiberê da Cunha (1870-1953) foi um crítico e compositor paranaense, irmão do compositor Brasília Itiberê. Foi um dos fundadores do jornal *Correio da Manhã*, em que possuía uma coluna de críticas musicais, assinada por “JIC” (JOÃO, 2021). A primeira matéria que escreveu sobre Lycia foi em 1933, quando ela regeu o seu poema sinfônico *Chanaan* e tocou piano no concerto de Sgambati. O crítico classifica o concerto como “uma das manifestações mais atraentes, interessantes e significativas” daquela temporada. Segundo ele, como regente Lycia não fez apenas movimentos mecânicos e simbólicos, mas colocou a sua própria personalidade na interpretação, dando “vida, alma e colorido” à obra que considerou um “poema de amor e patriotismo”. No concerto de Sgambati, Itiberê diz que Lycia teve um “profundo sendo artístico” com “excelente e segura técnica e expressão característica na ‘romanza’” (CUNHA, 1933, p. 8).

As duas críticas seguintes trataram do concerto de 1934. Itiberê diz que, na regência da *1ª Sinfonia* de Beethoven, Lycia teve o cuidado de inserir características que o compositor utiliza apenas nessa obra dentre todas as sinfonias, influenciado por Haydn e Mozart (CUNHA, 1934a, p. 5). Sobre as estreias de *Angelus* e *Anchieta*, o crítico pontua várias características instrumentais das peças. Segundo ele, *Angelus* possui uma orquestração que transmite a sensação de piedade por meio do contraste entre os “efeitos insistentes de sinos e a suavidade angélica da celesta”, e ainda destaca como a composição foi bem trabalhada em especial pelos instrumentos de arco. Ao detalhar os efeitos orquestrais da peça *Anchieta*, diz que, diferente de outros compositores que compõe mecanicamente, a compositora compõe poeticamente (CUNHA, 1934b, p. 7).

Nas críticas apresentadas, João Itiberê evidencia o conhecimento sobre os aspectos estilísticos das obras de Lycia como regente e intérprete e o cuidado com os naipes da orquestra e a orquestração que teve como compositora.

nativos (FAUSTO, 1995, p. 49-50). É importante destacar a visão colonizadora e conservadora da época compartilhadas por Lycia e Guanabario sobre a história do Brasil.

Eduardo de Carvalho², no jornal *Diário da Manhã*, do Espírito Santo, escreveu apenas duas críticas sobre a compositora, mas carregadas de elogios e poesia. Comenta que, apesar de ser jovem, Lycia tem experiência na música. Na série *Intermezzo*, estreada em 1931, o crítico diz que as peças possuem “técnica orquestral de coloridos e cambiâncias, reveladores [...] de estados da alma” e a compositora conseguiu fazê-la com “delicadeza e suavidade”. Assim como outros críticos, faz associações com a natureza, como no trecho: “Se as vezes nem a combinação de notas lembra um ímpeto de íntima revolta, pouco a pouco se amaina e a nuvem desfaz-se, irisa-se de cores suaves o éter azulado, antes de ser tempestade...” (CARVALHO, 1931, p. 1). Por fim, acrescenta que a música possui uma grande “unção espiritual” e reflete “o harmonioso temperamento da autora”.

No concerto seguinte, estreia de *Chanaan*, em 1932, Eduardo de Carvalho pontua a dificuldade em expressar por meio da música a natureza de Chanaan, como o ritmo das folhas, o canto das águas, o vento nas árvores, formando uma “harmonia dos contrastes” que obteve grande sucesso. Comparando o concerto anterior a esse, o crítico diz que Lycia progrediu e foi mais “viva” (CARVALHO, 1932).

O crítico Oscar D’Álva, pseudônimo de Reis Carvalho, trabalhou na revista *Fon-Fon*, *Kosmos* e na *Revista Brasileira de Música*. Se dizia leigo nas artes, apesar de dar informações detalhadas nas suas críticas (TUMA, 2017, p. 12, 47). Na estreia de *Chanaan*, em 1932, exalta as “combinações de cordas e sopros” e diz que superou a peça seguinte, *Sinfonia de Rossini*. Ele ainda elogia o afastamento de Lycia às novas tendências da época:

É de louvar-se a aparição da compositora do futuro, mas não compositora futurista, o que é simplesmente retrogradar, pois o futurismo não passa de ultrapassadismo... Felizmente, quem escreveu o Prelúdio n. 2 e *Chanaan* está seguindo a verdadeira trilha da verdadeira arte. Sabe ser original, sem ser esquisita; moderna, sem ser modernista... (D’ÁLVA, 1932, p. 48)

No Brasil, o termo Futurismo era associado ao Modernismo, com uma conotação diferente da que teve com o movimento Futurista europeu. A crítica brasileira da época utilizava o termo de forma pejorativa e chamava de futurista todos os artistas que buscavam uma reformulação das artes, se afastando do tradicionalismo e academicismo. Na década de 1920, os artistas modernistas adotaram o termo, passando a se denominar futuristas como forma de confronto, em defesa da liberdade de expressão e modernização da arte (NEVES, 1977, p. 51-52). No trecho citado, ao dizer que Lycia não era futurista nem modernista, Oscar

² Não foram encontradas informações sobre o crítico.

D'Álva afirma que Lycia, naquele momento, não adotou as inovações trazidas pelo Modernismo, confirmando o que Oscar Guanabara havia dado a entender em suas críticas.

A única crítica encontrada feita por uma mulher foi escrita por Anttonieta de Souza, que foi cantora, professora, crítica no jornal *A Noite*, escreveu livros de canto e fez publicações em outras revistas. Ao lado de outros músicos, também foi cofundadora do Conservatório Nacional de Música, em 1936, atual Conservatório Brasileiro de Música, e eleita diretora após o falecimento do diretor e cofundador Lorenzo Fernandez³ (MONTI, 2017, p. 109-110). Apesar de até o momento não haver muitos estudos a respeito da professora, o fato de ter trabalhado ao lado de outros músicos no conservatório ligados ao movimento Modernista, como Lorenzo Fernandez, a coloca em um contexto musical progressista para a época.

Anttonieta escreveu sobre a série *Intermezzo* estreada por Lycia em 1930. Diferente dos outros críticos, ela faz apenas comentários negativos. Diz que a compositora é “uma criança” e não possui originalidade nem inspiração, apenas conhecimento técnico. Segundo ela, Lycia não compôs “nenhuma frase que tivesse o frescor da sua juventude” e finaliza dizendo que ela “tem composições de valor intrínseco teórico-musical, porém, destituídas de qualquer lampejo de personalidade própria” (SOUZA, 1931, p. 8).

Essa crítica mais uma vez reforça o tradicionalismo das composições de Lycia na época. Enquanto outros críticos analisaram esse conservadorismo composicional como algo bom, a partir do seu possível contexto progressista, Anttonieta avaliou como falta de personalidade e jovialidade.

4. O feminino

Segundo Lucy Green (1997, p. 97-100), ao saber que irão analisar uma compositora, os críticos têm a tendência de procurar características ligadas socialmente a feminilidade, estas vistas por eles como negativas ou positivas dependendo da situação. A autora pontua três formas em que os críticos, principalmente do século XIX, utilizavam o discurso ligado à masculinidade e feminilidade para analisar peças de mulheres. Em primeiro lugar, quando uma composição era vista como técnica ou esteticamente pobre era chamada de “feminina”, mesmo não havendo nenhuma justificativa para os termos a não ser o fato de terem sido compostas por uma mulher. Em segundo lugar, caso a composição fosse

³ Lorenzo Fernandez (1897-1948) foi um maestro, compositor e professor brasileiro. Em sua produção, equilibrou a música tradicional com as inovações do Modernismo. Liderou outros músicos na fundação do Conservatório Nacional de Música (IGAYARA, 1997, p. 60, 65-66).

reconhecida como tendo uma boa qualidade, os críticos atribuíam o sucesso justamente às características positivas vistas como femininas, utilizando expressões como “graça”, “delicadeza” e “encanto”. Por fim, o talento das compositoras em determinadas peças era visto como uma exceção e elas eram frequentemente comparadas a homens como forma de elogio ao seu conhecimento musical.

Algumas dessas observações de Lucy Green podem ser encontradas nas críticas publicadas nos jornais sobre Lycia na primeira metade da década de 1930. Os autores usam várias expressões preconceituosas ligadas ao gênero da compositora.

O crítico Saul de Navarro (1932, p. 19), em avaliação a *Chanaan*, em 1932, exalta o poema sinfônico utilizando termos questionáveis. Inicia o texto se referindo à Lycia como “fada suave do ritmo universal” e posteriormente diz que o evento foi a expressão maravilhosa de um “surto de sensibilidade feminina”. Ainda acrescenta:

[...] para musicá-lo [o poema Chanaan], senti-lo em toda a sua potencialidade imprevisível, só uma alma eleita de mulher, porque a mulher tem o dom profético de penetrar o sentido oculto de todas as coisas e a volúpia lírica de deixar escapar, num sorriso de esfinge indiscreta, os mais profundos segredos. [...] Lycia de Biase – por ser mulher – conta sonoramente, com doçura itálica e expressão brasílica [...].

Segundo Judith Tick (1986, p. 333 *apud* GREEN, 1997, p. 97), a música é conhecida como a “arte das emoções” e as mulheres podem ser associadas a ela por serem vistas como mais sentimentais que os homens. Tal percepção cria um paradoxo, já que as mulheres não são bem recebidas no meio da composição mesmo sendo associadas ao sentimentalismo da música. Lucy Green, então, pontua que no senso comum essa emotividade não é algo positivo, mas está ligada à superficialidade e histeria.

Saul de Navarro destaca que apenas uma mulher teria a sensibilidade necessária para se inspirar musicalmente no livro de Graça Aranha e criar *Chanaan*, concordando com a ideia de que as mulheres são mais emocionais que os homens. O autor ainda utiliza o termo “surto de sensibilidade feminina”, relacionando a sensibilidade ao “histérico” abordado por Lucy Green.

Garcia de Rezende fez duas críticas sobre os concertos de Lycia. Em uma delas, ao elogiar a compositora, diz que a música é uma arte essencialmente feminina e logo em seguida apresenta como contraditória sua aparência física e o seu talento musical:

Vendo no palco aquela figurinha gentil, frágil, como uma pequenina flor desambientada, eu fiquei a pensar no estranho poder do talento. Como pode aquela deslumbrada almazinha de moça multiplicar-se, criando vozes diferentes para a grossa multidão de instrumentos empenhados em dar ao som, ora rumoroso, ora em surdina, a verdade de um grande sentimento de beleza? (REZENDE, 1931, p. 10)

Arthur Imbassahy foi outro crítico que fez comentários questionáveis nos dois concertos que escreveu sobre ela. No primeiro concerto, após elogiar a parte musical, elogia suas características físicas:

A jovem patrícia, para cujo formoso talento, só posso achar confrontoso na boniteza das duas feições, realçada pela jovialidade do seu rosto, por sua extrema modéstia absolutamente desafetada, e pela cativante amenidade do seu trato [...]. (IMBASSAHY, 1931, p. 24)

No segundo concerto, estreia de *Chanaan*, o crítico diz que “se chegaria a ter dúvida sobre a verdadeira autoria desse trabalho se já não se conhecesse a seriedade da [...] compositora brasileira [...] e já não se possuíssem provas [...] abonadas [...] pelo testemunho de seu abalizado professor, o maestro Giannetti” (IMBASSAHY, 1932, p. 15). O crítico ficou tão impressionado com o poema sinfônico que cogitou a possibilidade de não ter sido feito por Lycia, ao passo que ele mesmo desmente a informação pelo histórico da compositora e principalmente pela comprovação da legitimidade de outro homem que a acompanhou de perto, seu professor Giovanni Giannetti.

João Itiberê (1934a, p. 5), já citado anteriormente, elogia Lycia e um grupo seletivo de mulheres ao mesmo tempo que inferioriza as outras compositoras: “São muito raras as compositoras com individualidade, aquelas que fogem ao diletantismo inócua e, às vezes pernicioso”. O trecho confirma as análises históricas de Lucy Green (1997, p. 100) em que ela pontua que quando uma mulher era reconhecida como uma boa compositora, isso era visto como uma exceção.

4. Considerações finais

Lycia de Biase Bidart teve destaque nos jornais como musicista principalmente no início de sua carreira, entre 1930 e 1934. O presente artigo buscou analisar as avaliações feitas por críticos musicais dos concertos em que participou naquele período no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Em todos os concertos assistidos e avaliados, exceto um, os críticos exaltam Lycia como compositora e maestrina. Se mostram admiradores do seu talento composicional e destacam a beleza de suas composições e o seu conhecimento musical. O crítico Oscar Guanabara, em especial, a todo momento pontua a grande promessa como compositora e o futuro promissor que ela teria pela frente. Pelo histórico tradicional de Guanabara e todas as suas críticas positivas às composições de Lycia, é possível presumir que, ao menos nessa

primeira fase, a compositora seguiu os padrões tradicionais europeus de composição, influenciada pelo seu mentor italiano Giovanni Giannetti.

Muitas críticas falam sobre as características vistas como “femininas” nas composições de Lycia e foram utilizados termos questionáveis para elogiar a compositora. Alguns críticos até comentaram sobre as suas características físicas, que não tem relação alguma com o seu trabalho como musicista e não seriam feitas caso a compositora fosse um homem. Apesar de Lycia fazer parte de uma classe social abastada e ter grande capital cultural e econômico, os quais abriram várias portas principalmente na sua formação inicial como musicista, sua participação como mulher em um ambiente predominantemente masculino se refletiu no vocabulário e nas expressões utilizadas nas avaliações que recebeu. Foram poucas as críticas que continham comentários ligados ao fato da compositora ser uma mulher em comparação ao tamanho do acervo de jornais analisado, mas, devido ao tema, é importante destacá-los.

Apesar dos comentários pontuais abordados em relação ao gênero, pelas críticas de jornais é possível perceber que Lycia foi bem recebida como musicista pelos seus pares e pelo público da época.

Referências

- CARVALHO, Eduardo de. Uma noite de arte. *Diário da Manhã*: Órgão do Partido Constructor. Vitória, 29 ago. 1931. p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/572748/36443>>. Data do acesso: 19 mai. 2021.
- CARVALHO, Eduardo de. Chanaan. *Diário da Manhã*: Órgão do Partido Constructor. Vitória, 15 nov. 1932. p. 1. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/572748/38087>>. Data do acesso: 5 set. 2020.
- CUNHA, João Itiberê da. Concerto symphonico Giovanni Giannetti – Lycia de Biase. *Correio da Manhã*. Rio de janeiro, 1 out. 1933. *Correio Musical*. p. 8. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/08984204/18583>>. Data do acesso: 7 set. 2020.
- CUNHA, João Itiberê da. Concerto symphonico de Lycia de Biase Bidart. *Correio da Manhã*. Rio de janeiro, 30 set. 1934a. *Correio Musical*. p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_04/24204>. Data do acesso: 8 set. 2020.
- CUNHA, João Itiberê da. “Ângelus” e “Anchieta” de Lycia de Biase Bidart. *Correio da Manhã*. Rio de janeiro, 02 out. 1934b. *Correio Musical*. p. 7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_04/24240>. Data do acesso: 3 mai. 2021.



D'ÁLVA, Oscar. Concerto Giannetti. *Fon-fon: Semanário alegre, político, crítico e espusicante*. Rio de Janeiro, 12 nov. 1932. p. 48. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/259063/81539>>. Data do acesso: 19 mai. 2021.

EGG, André. Mário de Andrade no Diário Nacional: o surgimento da crítica Musical profissional em São Paulo e o ideário do modernismo musical. In: I CONGRESSO DE MÚSICA, HISTÓRIA E POLÍTICA, 2012, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2012, p. 48-58.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 2ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. 650 p.

GREEN, Lucy. *Music, gender, education*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 296 p.

GUANABARINO, Oscar. Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 27 ago. 1930. p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_12/4990>. Data do acesso: 5 set. 2020.

GUANABARINO, Oscar. Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 26 out. 1931. p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_12/11764>. Data do acesso: 7 mai. 2021.

GUANABARINO, Oscar. Theatros e Música. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 6 nov. 1932. p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_12/18937>. Data do acesso: 7 mai. 2021.

GUANABARINO, Oscar. Theatros e Música. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 4 out. 1933. p. 8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_12/25189>. Data do acesso: 7 mai. 2021.

GUANABARINO, Oscar. Theatros e Música: Lycia de Biase. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 3 out. 1934. p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_12/32382>. Data do acesso: 7 mai. 2021.

IGAYARA, Susana Cecília. Oscar Lorenzo Fernandez. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 42, p. 59-73, 1997.

IMBASSAHY, Arthur. Concerto Symphonico. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 ago. 1931. p. 24. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/15911>. Data do acesso: 19/05/2021.

IMBASSAHY, Arthur. Theatro Municipal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 2 nov. 1932. p. 15. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/27795>. Data do acesso: 27/05/2021.

JOÃO Itiberê da Cunha. In: Academia Brasileira de Música. Disponível em: <http://www.abmusica.org.br/academico/joao-itibere-da-cunha/>. Data do acesso: 10 mai. 2021.



MONTI, Eduardo Monteiro Gonzaga do. Música da terra dos faraós: aprendizagens de Anttonieta de Souza numa viagem ao Egito. *Revista de História e Historiografia da Educação*, Curitiba, v. 1, p. 106-123, 2017.

NAVARRO, Saul de. O sortilégio de Chanaan. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 3 dez. 1932. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/025909_03/6550>. Data do acesso: 7 set. 2020.

NEVES, José Maria. Música Contemporânea Brasileira. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977. 398 p.

REZENDE, Garcia de. Bric-á-brac. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 22 ago. 1931. p. 10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_01/6701>. Data do acesso: 27 mai. 2021.

SOUZA, Anttonieta de. Semana Musical. *A Noite*. Rio de Janeiro, 24 ago. 1931. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/348970_03/5555>. p. 8. Data do acesso: 19 mai. 2021.

TICK, Judith; BOWERS, Jane. *Women making music: the western art tradition, 1150-1950*. Illinois: University of Illinois Press, 1986. 409 p.

TUMA, Said. “Elevar o nível” e “frear” a decadência do gosto. São Paulo, 2017. 217 p. Tese (Doutorado em Musicologia). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.