

COLÉGIO DE SENHORITAS: MÚSICA ORIGINAL DE CHIQUINHA GONZAGA.¹

Maria Ignez Cruz Mello²
 Acácio Tadeu de Camargo Piedade³
 Alexandre da Silva Schneider⁴.

RESUMO: Em meio às grandes transformações ocorridas no Rio de Janeiro no fim do século XIX e início do século XX, uma mulher surgiu desafiando os padrões da época. A "pianeira", compositora e maestrina Chiquinha Gonzaga conquistou grande sucesso com seus tangos, polcas, maxixes e, principalmente, com o teatro musicado. *Colégio de Senhoritas*, opereta de Frederico Cardoso de Menezes com música de Chiquinha Gonzaga, estreou em 1912, um pouco antes do maior sucesso da compositora, a burleta *Forrobodó*. Pretende-se aqui não apenas resgatar esta obra, há muito tempo arquivada e esquecida, mas também realizar uma análise acurada abordando o contexto em que ela foi composta, discutindo aspectos musicais e questões de relações de gênero nela presentes, destacando o importante papel da compositora para o desenvolvimento da música brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Chiquinha Gonzaga; opereta; teatro musicado; relações de gênero e música.

O presente trabalho pretende verificar como as relações de gênero aparecem na música de Chiquinha Gonzaga, assim como investigar sua contribuição para a formação da música brasileira, através de sua obra para o teatro musicado. Para a realização de tal, pesquisou-se sua vida e obra para o teatro e se fez uma análise da opereta *Colégio de Senhoritas*, musicada pela compositora. O trabalho se encontra inscrito na área da Musicologia, tratando de questões típicas da etnomusicologia, como cultura e gênero, mas ao mesmo tempo se relacionando com a musicologia histórica, fazendo uso de documentos históricos.

Segundo Holanda e Gerling (2005), as pesquisas relacionando gênero e música são recentes. Na década de 80, surgiram as primeiras antologias de partituras, CDs e biografias de compositoras, principalmente nos Estados Unidos e Inglaterra. No início dos anos 90, autoras como Susan McClary (1991) e Marcia Citron (1993) suscitaram discussões sobre as metáforas de gênero presentes no código musical. Ainda na década de 90, as autoras citadas anteriormente e outras, tais como Suzanne Cusick, Ellen Waterman e Ellie Hisama, esta última já em 2001, procuraram analisar composições, arranjos e performances realizadas por

¹ Projeto de Pesquisa "Relações de Gênero e a produção musical contemporânea brasileira", CEART/UEDESC.

² Orientadora, Professora do Departamento de Música CEART/UEDESC – Av. Madre Benvenuta, 1907, CEP 99.035-001 Florianópolis – SC. Tel.: (048) 3231-9747.

³ Orientador, Professor do Departamento de Música CEART/UEDESC – Av. Madre Benvenuta, 1907, CEP 99.035-001 Florianópolis – SC. Tel.: (048) 3231-9747.

⁴ Acadêmico do curso de Licenciatura em Música CEART/UEDESC e Bolsista de Iniciação Científica do PROBIC/UEDESC.

mulheres, buscando mostrar quais formas utilizaram para que pudessem expressar o feminino num sistema musical entendido como masculino.

No Brasil, as pesquisas sobre gênero e música são ainda mais recentes, e escassas quando comparadas às americanas, principalmente no terreno da musicologia (MELLO, 2007). Joana de Holanda, em sua tese (2005), segue o exemplo das pesquisadoras norte-americanas e procura aproximar as compositoras Esther Scliar (1926-1978) e Eunice Katunda (1915-1990) através de suas trajetórias e de uma análise feminista de peças de ambas. Na etnomusicologia, pode-se destacar os trabalhos de Mello (2005), Piedade (2004) e Bastos (1999), realizados em tribos indígenas. Mello afirma, acerca de seu trabalho sobre música indígena, que “ao tratar de povos que vivem e pensam as relações de gênero de forma tão peculiar e tão explicitamente associadas ao campo da música, nos vemos forçados a reformular nossas próprias idéias a este respeito em nossa sociedade” (MELLO, 2007, p. 1)⁵. Ainda existem os estudos sobre mulheres de grande significância no mundo artístico brasileiro, que se mostram essenciais, como a autora afirma mais adiante em seu artigo:

O estudo das trajetórias de vida de mulheres emblemáticas da música brasileira, tais como Chiquinha Gonzaga, Carmem Miranda, Guiomar Novaes, Dolores Duram, revistas sob a ótica de uma musicologia orientada pelos estudos de gênero, representaria também um passo importante a ser dado. O estudo da musicalidade brasileira revista sob tal perspectiva poderá revelar como o “feminino” e o “masculino” se projetam e se constroem através do discurso musical, tanto no nível das estruturas composicionais, dos arranjos instrumentais e vocais, bem como no plano das letras das canções. (MELLO, 2007, p. 1)

Tendo consciência da importância do estudo de mulheres que se tornaram ícones da música brasileira, procura-se aqui resgatar e analisar sob a ótica das relações de gênero uma obra de uma importante compositora há muito tempo arquivada e “esquecida” na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Segundo Holanda e Gerling: “[...] uma análise feminista de uma obra musical deve necessariamente remeter a um contexto social e ao contexto da composição da própria obra” (HOLANDA e GERLING, 2005, p. 11). Para que se tenha uma idéia do contexto social em que Chiquinha Gonzaga viveu, falaremos brevemente agora sobre sua trajetória pessoal e artística.

A vida de Chiquinha Gonzaga

⁵ Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/REMV11/14/14-mello-genero.html>.

De acordo com os estudos realizados por Lira (1978), Diniz (1984) e Bôscoli (1999) sobre a compositora, Francisca Hedwiges Neves Gonzaga, mais conhecida como Chiquinha Gonzaga, nasceu em 17 de outubro de 1847 no Rio de Janeiro. Filha de um militar, José Basileu Neves Gonzaga e de uma mulher mestiça, Rosa Maria de Lima, Chiquinha Gonzaga viveu sua infância num Rio de Janeiro que passava por grandes transformações. A cidade não somente se modernizava e urbanizava, mas também, em virtude do fim do tráfico de escravos, ganhava uma classe intermediária entre senhores e escravos, dentro da qual alguns indivíduos passaram a exercer funções na intelectualidade e na arte.

Diniz (1984) destaca que após a chegada da família real ao Brasil em 1808, as mulheres, que antes se restringiam a tomar conta da casa e dos filhos, passaram a frequentar os teatros e bailes de salão. Este novo papel para a mulher na sociedade, o de “dama da corte”, fez com que esta pudesse adquirir novos aprendizados em sua formação, como a dança e o canto, além dos necessários para exercer suas funções de dona-de-casa e mãe.

Segunda a mesma autora, Chiquinha Gonzaga teve a educação típica de uma mulher da época. Estudou português, cálculo, catecismo, idiomas estrangeiros e também o piano, este último ensinado pelo maestro Elias Lobo (1834-1891). Além deste professor, Chiquinha teve outras grandes influências em sua formação musical, como seu tio Antônio Eliseu, flautista, que lhe trazia as novidades musicais em suas visitas: o repertório popular e a moda musical da época, aos quais se encontrava diariamente exposta.

Apesar da educação tradicional, sua vida foi atípica quando comparada às mulheres de sua época. Chiquinha casou-se e se separou por duas vezes. Após o fim de seu segundo casamento, passou a utilizar o piano como meio de sustento, dando aulas e se lançando como compositora de polcas.

Diniz (1984) destaca que em 1885, após duas tentativas frustradas, conseguiu ingressar no teatro musicando a peça *A corte na roça*. Em pouco tempo, tornou-se extremamente requisitada neste tipo de espetáculo. Aos 52 anos, iniciou um relacionamento com um jovem de 16 anos, que apresentou à sociedade como seu filho para evitar maiores constrangimentos. Após passagem por Portugal, entre 1906 e 1910, na qual obteve sucesso, também com o teatro musicado, retornou ao Brasil. Em 1912, obteve seu maior êxito, com a burleta *Forrobodó*, que estreou logo após *Colégio de Senhoritas*. *Forrobodó* era uma peça inovadora que tinha como tema um baile em um bairro pobre do Rio de Janeiro. O tema e o uso do linguajar popular fizeram com que os empresários ficassem receosos em levar a peça aos palcos. Sabendo da situação, quando foi convidada a musicar *Colégio de Senhoritas*,

Chiquinha concordou desde que *Forrobodó* entrasse em cartaz quando a primeira saísse. O sucesso foi estrondoso.

Chiquinha adentrou os salões da elite em 1914, quando a primeira dama Nair de Teffé incluiu seu tango *O corta-jaca* em uma recepção no Palácio do Catete. Lira destaca que, para a alta sociedade, a música popular brasileira era algo vexatório. “Nas festas e reuniões aristocráticas só tinha ingresso a música estrangeira ou a nacional sem características brasileiras” (LIRA, 1978, p. 97). Fernandes (1995), em sua tese, cita a indignação do então senador Rui Barbosa com o acontecido:

Uma dupla afronta para a diplomacia [...]. Primeiro, porque o Corta-Jaca era popularíssimo na época, e o Catete deveria dar, pelo contrário, demonstrações de refinamento e distinção. Segundo, por que foi tocado em um instrumento relacionado aos boêmios e malandros, o violão (FERNANDES, 1995, p. 191).

A fama de Chiquinha continuava crescendo e ela, que sofria com a exploração e plágio de suas músicas, se engajou na luta pelos direitos autorais que culminou com a criação da SBAT (Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais) em 1917. Foi a única mulher entre os 21 fundadores desta sociedade, que foi pioneira na defesa dos direitos autorais tanto de teatrólogos quanto de compositores musicais. Chiquinha agora era reconhecida por toda a sociedade e considerada um ícone nacional. Continuou compondo para o teatro até 1933, ano em que escreveu sua última partitura para o teatro, *Maria*. Em 1935, aos 87 anos, faleceu no Rio de Janeiro.

Chiquinha Gonzaga teve um importante papel para a mulher de sua época. Abriu diversas portas para as mulheres, sendo pioneira em inúmeros aspectos: foi a primeira mulher e pianista no choro, a primeira mulher a escrever para o teatro no Brasil, a primeira regente, compôs a primeira música especialmente para o carnaval (*Ó Abre Alas*), além de ser a única mulher entre os 21 fundadores da SBAT. Ainda foi ativista em vários movimentos sociais e políticos de sua época, como o movimento abolicionista e o republicano. Vejamos agora um pouco mais sobre o teatro musicado no Brasil.

O teatro musicado no Brasil

Como visto anteriormente, o Rio de Janeiro sofria grandes transformações na segunda metade do século XIX. A cidade não somente passava por uma urbanização, coordenada pelo

prefeito Pereira Passos, mas também ganhava uma camada social intermediária, formada por homens livres, em virtude do fim do tráfico de escravos. Esta nova camada da população, que crescia de maneira acelerada, impulsionava o crescimento do teatro. Seu gosto recaía sobre o gênero musicado⁶, em vez do lírico e dramático, preferido pelas elites, que reclamavam por subsídios, como destaca Galante de Sousa:

[...] o teatro musicado prejudicava a peça declamada. Positivamente [dirá ele], a peça ligeira, oferecendo maior garantia comercial para autores e empresários, dificultava a expansão do teatro sério, pois, enquanto uma ‘revista’ permanecia um mês em cartaz, uma comédia ou um drama não iam geralmente a mais de quinze dias (SOUSA *apud* RABETTI, 2001, p. 4).

Diniz (1984) aponta como ponto de partida para o teatro musicado brasileiro de caráter popular a criação do gênero alegre, opereta, ou teatro ligeiro musicado por Jacques Offenbach em Paris no ano de 1855. Em 1859, a novidade chegou ao Brasil com a fundação do *Alcazar Lyrique*, por artistas franceses radicados na Corte. Veneziano afirma sobre a casa: “O Alcazar parece ter apontado ao teatro nacional um rumo a seguir, despertando na sociedade carioca o gosto pelo mundo colorido e sensual do teatro ligeiro” (VENEZIANO, 1991, p. 27). O teatro musicado caiu nas graças do povo e teve grande desenvolvimento no país de meados do século XIX ao início do século XX.

Vários eram os gêneros⁷ do teatro musicado brasileiro da época: operetas, revistas, mágicas, burletas, *vaudevilles*, *zarzuelas*, entre outros. Estes podem ser observados com maior detalhamento nas obras de Fernandes (1995), Freire (2004 e 1999), Stival (2004) e Veneziano (1991). Não se deve, no entanto, vê-los como independentes e completamente distintos entre si. Fernandes, em sua tese, ressalta a subjetividade na divisão dos gêneros, assim como a importância da comunicabilidade entre eles.

Como se pode observar, a fronteira entre os diversos gêneros não é muito clara. Em todas as fontes consultadas, os conceitos não resultam de análises estruturais profundas, quase sempre são formulados a partir de aspectos gerais. E ainda, deve-se levar em conta que o estudo da evolução dos gêneros jamais poderá buscar o puro, pois, [...], os gêneros estão sempre intensamente intercomunicados. (FERNANDES, 1995, P. 62)

⁶ Nota-se aqui que nenhum dos autores estudados oferece uma clara definição do que chamam de teatro musicado no Brasil. A maior parte dos autores utiliza o teatro musicado, também chamado de teatro ligeiro, como sinônimo do teatro de revista, uma vez que os dois andam juntos e se confundem nesta época. Utilizaremos como definição para o teatro musicado as manifestações teatrais urbanas e populares, acontecidas no Brasil, que incluem gêneros como: a revista, a opereta, a burleta e a mágica.

⁷ Entenda-se aqui gênero com o sentido de tipo de espetáculo e não a categoria gênero vista anteriormente, usada para analisar as relações entre homens e mulheres.

Apesar da divisão em gêneros, o teatro musicado possuía alguns aspectos comuns aos variados estilos:

- Partes faladas entremeadas por números musicais;
- O humor;
- A crítica social e política;
- O uso da sensualidade;
- A atualidade. Os elementos e acontecimentos do hoje eram grandes características do teatro musicado.

Veremos que a obra estudada, *Colégio de Senhoritas*, possui todas as características citadas acima. Daremos continuidade ao trabalho, contextualizando a peça e mostrando uma síntese dos resultados da análise da opereta.

Colégio de Senhoritas estreou no dia 21 de maio de 1912. De acordo com o catálogo de peças teatrais montado por Diniz (1984), estava em sua 31ª apresentação no dia 30 do mesmo mês. Como Forrobodó fez sua estréia no dia 11 de julho do mesmo ano, estima-se que a opereta tenha ficado entre duas e três semanas em cartaz e tenha tido entre 50 e 60 apresentações, números não expressivos para a época.

A mesma autora ainda cita alguns periódicos da época e seus comentários sobre a peça:

Com libreto de Cardoso de Menezes, entra em cartaz Colégio de Senhoritas. ‘A peça é fraca, mas espirituosa, a música é toda ela no estilo Chiquinha Gonzaga’, comenta o jornal A Mentira. A Notícia confirma: ‘Operazinha ao sabor do nosso público que é por maxixe como macaco por banana. (...) Montagem muito discreta’ (DINIZ, 1984, p. 179).

O jornal *Correio da Manhã* de 23 de maio de 1912 destaca:

O popular S. José encheu-se ontem a trasbordar, durante as três sessões. Os seus frequentadores correram ontem para ouvir a primeira da interessante opereta de F. Cardoso de Menezes, que tinha o grande atrativo da música, toda original da nossa inspirada patricia conhecida como Chiquinha Gonzaga. O nosso público não perdeu em parte seu tempo, porque teve ocasião de ouvir uma bela opereta, cheia de encantos, viva e engraçada, infelizmente um tanto sacrificada nestas primeiras audições (*Correio da Manhã*, 1912, p. 5).

O tempo parcialmente desperdiçado a que o artigo se refere foi em virtude da má atuação de alguns atores e da pobre execução dos coros. Alguns pontos altos foram destacados, no entanto. A atuação dos dois maiores nomes que atuavam na peça, Cinira Polônio e Alfredo Silva, foi muito elogiada. A música foi considerada encantadora, leve e graciosa, com destaque para os quadros *Dueto dos Pombinhos* e *Uma Lição de Maxixe*. O artigo foi concluído afirmando que a obra tinha muitos elementos para agradar o público e que estava destinada a uma longa carreira.

A peça não teve o sucesso esperado como Efegê (1974) afirma: “Mesmo tendo a participação de Cinira, a opereta, firmada por um autor já consagrado e musicada por Chiquinha Gonzaga, cujas composições caíam invariavelmente no agrado do público, não ficou muito tempo em cartaz” (EFEGÊ, 1974, p. 87). Destaca-se, no entanto, que desde a criação do teatro por sessões, muito raras eram as obras que permaneciam longo tempo em cartaz. Martins (2004) expõe em sua dissertação sobre o empresário Paschoal Segreto:

O que interessava a Paschoal não era a estética teatral, mas a necessidade da produção rápida. Isso fez com que se alterasse todo o esquema teatral. Para manter o espetáculo por sessões era também preciso que as peças tivessem alta rotatividade. Assim, uma peça que era sucesso de público, ficava no máximo um mês em cartaz, mas a maioria ficava no prazo máximo de uma semana, sendo a produção teatral semelhante à produção em ritmo industrial (MARTINS, 2004, p. 141).⁸

Pode-se concluir que embora a peça não tenha sido um sucesso absoluto, como *Forrobodó*, foi bem aceita pelo público e permaneceu mais tempo em cartaz do que a maioria das peças do teatro por número de sessões.

Os 18 números musicais presentes na peça são curtos e possuem formas simples, não contendo mais do que duas seções. São todos cantados, excetuando-se a entrada, que é instrumental. A música possui um caráter predominantemente europeu, embora já se possa observar a presença de ritmos sincopados, característicos do que seria considerada mais tarde a música brasileira. Encontram-se em diversos números musicais danças em voga na época, como a valsa, a polca, a mazurca e o maxixe.

Existem três andamentos que são utilizados amplamente durante a obra: *moderatto*, *allegretto e allegro*. Estes aparecem em 15 dos 18 números musicais da peça. Os compassos binário e ternário simples são também muito utilizados. Das 23 fórmulas de compasso que aparecem na partitura, a fórmula 2/4 aparece 11 vezes e a 3/4, 9 vezes. As tonalidades

⁸ Observa-se aqui aquilo que Adorno e Horkheimer (1985) chamaram de indústria cultural, onde a produção de cultura é feita com fins lucrativos e de maneir acelerada.

utilizadas são, em geral, maiores e com poucos acidentes na armadura. Peres (1995) levanta duas hipóteses para a predominância de tais tonalidades: a facilidade de escrita e a facilidade de execução.

As razões parecem plausíveis e também conectadas entre si. As músicas feitas para o teatro musicado muitas vezes se tornavam grandes sucessos e era comum a venda das partituras das mesmas em lojas ou de porta em porta. Segundo Diniz (1984), Chiquinha Gonzaga inclusive contratou um rapaz para vender suas músicas pela cidade. Haja vista que a grande maioria da clientela era composta por músicos amadores e que o piano era um instrumento muito popular no Rio de Janeiro da época, a facilidade de leitura e de execução era provavelmente um importante fator para a aquisição de uma peça. Vale destacar também que as músicas para o teatro musicado eram geralmente feitas às pressas, como destaca Lira (1978). A escolha de uma tonalidade com armadura simples poderia facilitar tanto a escrita como os poucos ensaios de uma peça.

Embora não se saiba ao certo considerável parte do que acontece no decorrer da peça, em virtude da ausência do libreto, é possível identificar alguns aspectos de como se dão as relações de gênero dentro da obra.

A história fala sobre um ambiente predominantemente de mulheres, em que as únicas figuras masculinas são os professores e jovens homens, estes últimos, pelo que se sabe, sem acesso à escola. Observa-se o despertar da curiosidade e do desejo nas adolescentes, se manifestando na atração pelos jovens e pelo professor, assim como a formação de um triângulo amoroso entre os professores Fecundo e Casta, e a diretora Esperança.

Na folha volante do teatro, consta que o espetáculo é da mais rigorosa moralidade abaixo dos dizeres “Rir sem pornografia” e “Espírito fino”. Contudo, sabe-se que uma das grandes características do teatro musicado é o caráter picante das peças. Nota-se que o autor e a compositora se utilizam de metáforas na obra, visíveis nos nomes dados aos personagens, para “driblar” a moralidade. Pode-se ver no casal de jovens, Canuto e Rosita, referências aos órgãos sexuais, masculino e feminino. Em Fecundo e Casta, se percebe a ironia, também muito utilizada no teatro da época. O homem possui o nome de quem é capaz de procriar, o que nos remete a Héritier (1999), que afirma que o homem deseja controlar a fecundidade da mulher, pois este nunca a detém. A mulher, por sua vez, se chama Casta. Espera-se uma moça pura e ingênua nos moldes da época, porém se prova no fim da peça, justamente o contrário.

No número musical 15, um dueto de Casta e Fecundo, este último pede que Casta tenha juízo, modos e termos para que seja respeitada e elogiada em uma festa que irá acontecer. A opinião de Fecundo condiz com o que um homem esperava da mulher na época,

que fosse submissa e comportada. Casta, apesar de concordar com Fecundo, faz exatamente o contrário do que lhe foi sugerido. Nos 3 últimos números musicais, não se sabe se na festa ou ainda na sala de aula, Casta protagoniza, junto às colegiais, danças que começam com a valsa, característica da elite, passando pela polca, popularíssima nas classes intermediárias e culminando com o maxixe, especialidade das classes mais baixas e considerado indecente por grande parte da sociedade. A compositora, através do personagem de Casta, provoca, tornando os números cada vez mais populares e sensuais, aproximando cada vez mais os corpos, e chegando a apoteose com o maxixe final. Observa-se aqui uma semelhança nas trajetórias da bailarina Casta e da compositora, e como ambas optaram pela arte, dança e música respectivamente, em vez de cederem às pressões da sociedade.

Considerações finais

Propôs-se neste trabalho analisar a contribuição da compositora Chiquinha Gonzaga para a formação da música brasileira através de sua obra para o teatro musicado vista sob uma ótica dos estudos de gênero. Para isto realizou-se um estudo sobre sua vida e obra para este tipo de espetáculo, assim como uma análise da opereta *Colégio de Senhoritas*.

É impossível negar a grande influência que as relações de gênero tiveram sobre a vida e obra da compositora e ela, por sua vez, sobre as relações de gênero do Brasil de sua época. Chiquinha Gonzaga, que foi pioneira em diversos aspectos: primeira “chorona”, primeira pianista no choro, primeira mulher a compor para o teatro no Brasil, primeira regente, compositora da primeira música feita especialmente para o carnaval, a única mulher entre os 21 fundadores da SBAT; e ainda, ativista nos principais movimentos políticos de sua época, teve importante papel na sociedade brasileira, principalmente no que diz respeito à participação das mulheres na vida pública do país.

Foi muito criticada por desafiar os padrões conservadores da época e teve dificuldades no início de sua carreira. Obteve sucesso, no entanto, focalizando seu trabalho na cultura das camadas menos favorecidas, captando o gosto popular. Percebeu o crescimento do teatro musicado e a importância que tinha na divulgação da música popular. Fez seu ingresso neste meio e, dentro dele, obteve grande sucesso.

Ao mesclar a música européia com os ritmos africanos, contribuiu na formação da música popular brasileira. É possível visualizar esta mistura na opereta *Colégio de Senhoritas*, principalmente nas danças dos dois últimos números musicais, a polca e o maxixe

respectivamente. Teve um papel fundamental no estabelecimento deste último como gênero musical, sendo considerada, segundo Diniz (1984), a maior maxixeira de seu tempo.

Foi possível notar, com os estudos realizados, que há uma tendência, não somente na musicologia, mas nas demais áreas artísticas, que apenas mulheres escrevam sobre mulheres. Dos sete trabalhos encontrados sobre Chiquinha Gonzaga, apenas um foi escrito por um homem, que, não por acaso, era seu sobrinho. Acredita-se que ainda exista certo preconceito quando se trate de homens realizando pesquisas sobre mulheres.

Chiquinha Gonzaga deixou um grande legado para a música brasileira e teve um papel transformador na sociedade do país. Acreditamos que seja de fundamental importância o resgate e estudo de seu trabalho.

REFERÊNCIAS:

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: ed. Jorge Zahar, 1985.

AZERÊDO, Sandra. Resenha de “O complexo de Jocasta: Feminilidade e Sexualidade pelo prisma da menopausa” de Marie-Christine Laznik. In: **Revista de Estudos Feministas**, jan./abr. vol. 12 Rio de Janeiro: UFRJ, 2004, p. 342-346.

BASTOS, Rafael de Menezes. **A musicologia Kamayurá**: para uma antropologia da comunicação do Alto Xingu. 2ª Ed. da UFSC, 1999.

BÔSCOLI, Geysa. **A pioneira Chiquinha Gonzaga**. Natal: Cultura, 1999.

CITRON, Marcia J. **Gender and the Musical Canon**. Cambridge: University Press, 1993.

COLLEGIO de Senhoritas. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 23 maio 1912. p. 5.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga**: uma história de vida. Ed. Rosa dos Tempos, Rio de Janeiro, 1984.

EFEGÊ, Jota. **Maxixe**: a dança excomungada. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

FERNANDES, Adriana. **O balanço de Chiquinha Gonzaga**: do carnaval à opereta, 2006. Dissertação (Mestrado). UNICAMP, 1995.

FREIRE, Vanda. A Mágica: um gênero musical esquecido. In: **Interfaces** – Revista do Centro de Letras e Artes (UFRJ). UFMG, v. 8, 1999. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/opus6/vanda.htm>. Acesso em: 04 jun. 2008.

_____. Óperas e mágicas em teatros e salões: final do século XIX, início do século XX. In: **Latin American Music Review**, v. 25, n. 1, p. 100-118, spring/summer 2004.

GONZAGA, Francisca. **Collegio de Senhoritas**: Operetta em 3 actos. Partitura canto e piano. Manuscrito, 1912.

GROSSI, Miriam Pillar. Identidade de Gênero e Sexualidade. **Revista Antropologia de Primeira Mão**. PPGAS/UFSC, 1998.

HOLANDA, Joana; GERLING, Cristina Caparelli. Estudos de Gênero em Música a partir da década de 90: Escopo e Abordagem. **Revista Associação Nacional de Música, Revista ANM** – Rio de Janeiro, v. XV, 2005.

HOLANDA, Joana. **Eunice Katunda (1915-1990) e Esther Scliar (1926-1978):** Trajetórias individuais e análise para piano ‘Sonata de Louvação’ (1960) e ‘Sonata para Piano’ (1961), 2006. 172 p. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

LIRA, Mariza. **Chiquinha Gonzaga: grande compositora brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

MARTINS, William de Souza. **Paschoal Segreto: “ministro das diversões do Rio de Janeiro 1883-1920**, 2004. Dissertação (Mestrado). UFRJ, 2004.

MCCLARY, Susan. **Feminine Endings**. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.

MELLO, Maria Ignez C. **Música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu**. 2005. 335p. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina, 2005.

_____. Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro. In: **Revista Eletrônica de Musicologia**, v. XI, p. 1, 2007.. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/REMV11/14/14-mello-genero.html>. Acesso em: 07 nov. 2007.

PERES, Talitha. **Os tangos para piano de Chiquinha Gonzaga: uma análise descritiva**. 1995. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 1995.

PIEIDADE, Acácio Trindade de C. **O canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu**. 2004. 254p. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.

RABETTI, Maria de Lourdes. História do teatro “popular” no Brasil: Gastão Tojeiro entre autoria artística e práticas sociais do teatro ligeiro. In: **Revista do Lume**. V. 6 Campinas: Ed. UNICAMP, 2005, p. 137-143.

STIVAL, Silvana Beeck. **Chiquinha Gonzaga em Forrobodó**. 2004. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Letras/ Literatura Brasileira do Centro de Comunicação e Expressão. Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1991.