



Francisca Gonzaga

CHIQUINHA GONZAGA (1847-1935)

NOTAS PARA UM ESTUDO SOBRE COMpositoras DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA - SÉCULO XIX

VALÉRIA ANDRADE

I

Em recente palestra sobre catarse no processo de comunicação entre o compositor e o ouvinte, proferida por um conhecido historiador e musicólogo¹ escutei, com espanto e entusiasmo, um questionamento levantado pelo próprio palestrante a respeito de um assunto que há algum tempo me incita a buscar explicações. Exibindo um enorme dicionário de "grandes compositores", de autoria de um renomado estudioso inglês — onde, entre centenas de nomes, apenas um é de mulher — o prof. Andreotti perguntava: porque não existem mulheres compositoras? Porque as mulheres não compõem música?

Em resposta ao meu comentário sobre o Dicionário de Escritoras Brasileiras, a ser lançado em breve, escutei com maior assombro, um simples "Ah! mas isso não é possível com relação à música..." Segundo aquele pesquisador, estudiosos europeus até têm se preocupado com esta questão, principalmente porque no Renascimento, época de intensa divulgação musical, homens e mulheres eram incentivados a dominar um instrumento, sendo óbvio que qualquer pessoa soubesse música. Retumbante, a interrogação do professor ressoava, óbvia: se não foram impedidas da experiência musical, porque as mulheres não compunham?

Perguntei com esperança, sobre uma bibliografia que pudesse ser indicada, mas a resposta, que podia ter sido, por exemplo, "desinteresse pessoal no assunto", foi infeliz e girou em torno do seu desinteresse em obter bibliografia para o que ele chamou de "problema sem solução"...

O "allegro vivace" do meu espanto inicial por ter encontrado alguém que compartilhava da preocupação com uma suposta ausência da mulher como compositora transformou-se num "allegro appassionato", misto de indignação e decisão. Já era hora de arranjar mapas e bússola e iniciar as buscas... O ponto de partida escolhido foi, devido a interesses anteriores, a música popular urbana brasileira ou simplesmente MPB. O passaporte, coincidentemente, foi preparar o presente texto, uma espécie de roteiro de viagem, que em breve, pretendo realizar.

Dada a amplitude dos caminhos a serem percorridos em tal viagem — entre eles, a recuperação da participação das mulheres compositoras da MPB, e a identificação e análise dos obstáculos que prejudicaram esta participação — além das restrições impostas pela dificuldade de acesso aos mapas indispensáveis à travessia destes caminhos — a documentação histórica sobre o tema se concentra basicamente nos grandes centros do país — me contento aqui apenas em anotar alguns pontos e questões para um estudo a ser realizado oportunamente sobre as compositoras da MPB no século XIX, com o desejo de contribuir senão com um modesto passo em direção à necessária tarefa de reescrever o passado histórico da mulher no Brasil.

II

Ultimamente, dentre os vários estudos realizados sobre a condição feminina, saliento aqui os que trazem a proposta de tornar visível a atuação que tiveram as mulheres na história das artes², recuperando suas obras e seus nomes esquecidos. Segundo Wolff (1982:53-54), "com o advento dos movimentos feministas e a difusão dos estudos sobre mulheres, houve (...) uma objeção articulada e con-

tinuada à maneira pela qual as mulheres foram "eliminadas" da história das artes, que parece consistir quase que exclusivamente de homens."

Prosseguindo, Wolff defende a necessidade de, não apenas "corrigir esta omissão gritante na história das artes", mas também de "examinar as condições sociais que criaram este mito e que, além disso, excluíram, no todo, as mulheres (...) ou tornaram extremamente difícil o seu êxito neste campo" (idem, ib.). Além de citar vários trabalhos³ publicados recentemente sobre mulheres artistas, inclusive antologias de escritoras e pintoras, Wolff destaca o trabalho que vem sendo realizado pelo feminismo⁴, no sentido de mostrar que a organização social da produção artística tem, através dos séculos, excluído sistematicamente a participação das mulheres. São apontados pela autora alguns exemplos dos obstáculos e restrições sociais que travaram significativamente a trajetória das mulheres no campo das artes plásticas e da literatura: às mulheres era proibido desenhar modelos vivos nas academias francesas e inglesas dos séculos XVII e XVIII, bem como frequentar os cafés londrinos da mesma época, locais onde se liam as revistas e se discutia a literatura; além disso, para evitar os preconceitos de editores e críticos, escritoras e poetisas no século XIX se viram obrigadas a adotar pseudônimos masculinos, como George Eliot e George Sand.

As dificuldades enfrentadas pelas mulheres em outras áreas da expressão artística, como teatro e música, por exemplo, não focalizadas por Wolff, foram analisadas posteriormente em outros estudos⁵, que igualmente afirmam não só a necessidade de mostrar as muitas obras de mulheres artistas, que ainda se encontram escondidas, como também de descobrir os porquês da reduzida participação feminina na produção artística como um todo.

No caso específico da música, Rieger (1986) examina o papel desempenhado pelas mulheres na história da música erudita na Alemanha, mostrando as várias barreiras que, a partir da Idade Média, foram levantadas para impedir-lhes

o ingresso no mundo público da música, especialmente na sua esfera produtiva, a da composição. Durante séculos a mulher foi proibida de cantar nos coros das igrejas⁶, não recebendo, por isso, nenhum treinamento neste sentido. E foi somente a partir do século XVII que se permitiu à mulher tocar outro instrumento além da harpa⁷ (considerada um instrumento "feminino"), o piano, fazendo aparecer então os manuais destinados à sua educação musical⁸.

Através de aulas particulares, as meninas se capacitavam para "proporcionar entretenimientos de salón tocando el piano y cantando" (Rieger, 1986:184), atividades que, segundo um educador da época⁹, eram "menos esenciales pero todavía muy útiles" (idem, ib.). Como os homens queriam esposas capazes de entreter seus convidados com música, aumentando-lhes o prestígio, a educação musical das meninas tinha se tornado um bom investimento para casamentos vantajosos.

A partir do início do século XIX, a educação musical das meninas passou a ser ministrada nas academias de música então criadas¹⁰. Entretanto continuou sendo "apenas suficiente para el salón de casa" (idem:186), já que nestas academias, surgidas com a finalidade básica de formar músicos de orquestra, somente aos rapazes era dispensado um treinamento profundo e profissional. As meninas, minoria nestas academias, podiam freqüentar aulas de canto e piano, o que decerto bastava para quem, até inícios do séc. XX, não tinha permissão para tocar em orquestras¹¹.

Além disso, também no caso da produção musical, existia o problema da adoção de pseudônimos masculinos pelas mulheres compositoras. Segundo Rieger, se por um lado, isto dificulta o rastreamento de "muchos trabajos escritos por mujeres que han sido olvidados e desatendidos, y aún están escondidos en los archivos de las bibliotecas musicales" (idem:177), por outro lado derruba o argumento dos que pretendem explicar a ausência das mulheres na produção artística a partir de suas "naturais" carências criativas¹².

Seguindo adiante, Rieger focaliza também as graves conseqüências advindas do conflito entre o papel feminino tradicional e o cotidiano profissional das mulheres no campo da música¹³. Entre os vários exemplos comentados por Rieger, estão as dramáticas experiências vividas por Clara Schumann e Alma Mahler-Werfel. Foi impossível para ambas, depois de casadas, dar continuidade ao desenvolvimento da aptidão revelada para a composição, tendo havido inclusive, no caso de Alma, proibição explícita do marido, Gustavo Mahler¹⁴.

No Brasil, apesar da considerável expansão registrada ultimamente na área de estudos sobre a mulher, pode-se dizer que a difícil tarefa de tornar visível a sua atuação no passado histórico deste país foi apenas iniciada¹⁵. No que se refere ao resgate do papel da mulher na história das artes no Brasil, destacam-se, numa escassa bibliografia, os trabalhos¹⁶ que têm como proposta a ressurreição de escritoras e poetisas do séc. XIX, através da recuperação e análise de suas obras esquecidas. Infelizmente, não é o que vem acontecendo com relação a outras áreas do panorama artístico brasileiro¹⁷. Especificamente, no caso da música, parece não ter havido ainda uma preocupação mais encorpada no sentido de ressuscitar compositoras brasileiras¹⁸, cujos nomes e obras estão ainda por ser localizados, principalmente junto aos arquivos musicais das nossas bibliotecas, museus e escolas de arte.

Até agora aceita-se indiscutivelmente afirmações de que só a partir dos anos 50 e 60 deste século a mulher passou a atuar como compositora da Música Popular Brasileira¹⁹, muito embora se saiba sobejamente que "sem dúvida, uma das mais importantes figuras da nossa música popular entre 1870 e 1935" (Caldas, 1985:23) foi a compositora Chiquinha Gonzaga, autora de mais de 2.000 peças avulsas, além de 77 peças teatrais. Além disso, pode-se localizar, com alguma dificuldade, os nomes de, pelo menos, outras dez compositoras brasileiras do século XIX (1840-1889)²⁰.

Portanto se faz necessário, o quanto antes, atrever-se a não considerar como definitivas aquelas afirmações,

substituindo-lhes o ponto final por um ponto de interrogação que permita a inclusão de uma página, ainda desconhecida, nos livros que contam a história da nossa música popular: o papel desempenhado pelas mulheres como agentes na formação da MPB.

III

A maioria dos estudos realizados sobre a mulher e a MPB²¹ refere-se à sua presença enquanto **personagem** criada pelo imaginário masculino, musa inspiradora de compositores/letristas da MPB da **atualidade**. Sempre a partir de uma perspectiva masculina, procura-se obter um conhecimento da mulher brasileira e da sua condição social, através do exame de letras de canções da MPB, que se coloca assim como "uma manifestação cultural especialmente adequada à análise das representações masculinas sobre as relações entre os sexos no Brasil, já que a maioria dos letristas é homem" (Oliveira, 1987:55). Revela-se nestes estudos a preocupação em analisar o que seria "um discurso musical masculino sobre a mulher, posto que apenas uma parcela ínfima das composições foi escrita por mulheres e quando isso ocorre, é sempre em parceria com um homem (Moraes, 1983: 57).

Entretanto, a partir da referência feita por Tinhorão (1982) ao nome de Domingos Caldas Barbosa — compositor de modinhas e lundus do século XVIII — pode-se dizer que também no passado a mulher como personagem esteve presente na MPB, já que "todos os autores românticos do século XIX" referiam-se às mulheres como "musas inspiradoras de amores e romances" (idem: 05).

Na bibliografia consultada não foram localizados estudos que tivessem a preocupação em analisar o que aqui se chamaria o discurso musical feminino na MPB²². Como seria esse discurso? Causa surpresa o fato de que tão pouca curiosidade tenha sido despertada em se conhecer, através de letras da MPB escritas por mulheres, as personagens femininas — as masculinas também — criadas pelo

imaginário feminino da atualidade e também do passado. Se sentiriam elas as eternas musas inspiradoras de grandes amores? Não é bem isso que parece dizer a autora anônima de "Astuciosos os homens são", em 1840²³.

Também com relação à presença da mulher na MPB nas esferas produtivas — a da composição — e reprodutiva — a da interpretação vocal ou instrumental — a maior parte dos trabalhos focaliza figuras do **presente** atuando como **intérpretes** da produção musical masculina — cantoras e pianistas²⁴. Na condição de **compositora**, da **atualidade** ou do **passado**, a mulher aparece bem menos. Os nomes de **Martinha** e **Rita Lee** surgem em meio a dezenas de compositores da MPB que fizeram "sucesso" entre 1964 e 1979, que tiveram suas letras analisadas por Moraes (1983) como o já citado discurso musical masculino sobre a mulher.

Tinhorão (1982) cita **Maysa** e **Dolores Duran** como marco inicial da "onda de mulheres compositoras (que) começou apenas na década de 50", já que "até poucos anos atrás os compositores eram sempre homens" (idem: 05).

Dolores Duran igualmente é citada em Costa e Chakur (1982:98), onde também aparecem **Dona Ivone Lara** ("compositora desde os doze anos e a primeira a enfrentar a ala dos compositores do Império Serrano"), **Chiquita** ("primeira compositora do Cacique de Ramos"), **Tia Ceata** (a baiana Hilária Baptista de Almeida, uma das autoras da música do famoso samba "Pelo telefone"²⁵ e em cuja casa se diz que nasceu o samba) e **Chiquinha Gonzaga** (compositora e maestrina considerada a "mãe" da marcha), como figuras que marcam a história da MPB em suas origens²⁶. É ainda neste trabalho que se repete a afirmação de que a compositora brasileira "só aparece na década de 60, quando na MPB se registra um movimento de busca às origens" (idem: 94).

Em matéria jornalística intitulada "Sueli Costa existe"²⁷, são relatadas algumas das dificuldades enfrentadas por uma mulher da atualidade que levou alguns anos para ser apontada como compositora da MPB. Atuando na esfera produtiva desde 1961, **Sueli Costa** teve seus traba-

lhos recusados durante anos pelas gravadoras, sob a alegação de que material com "qualidade demais" não era vendável. Por outro lado, lhe propuseram trocar favores sexuais pela "possibilidade" de gravações futuras... Além disso, não faltaram acusações de que Sueli Costa era um nome "frio", nem indagações depreciativas do tipo "Como é? Mulher compositora?"²⁸

Em artigo datado de 1940, onde salienta a importância de **Chiquinha Gonzaga** para a música popular urbana do Brasil, Mário de Andrade (1963) cita dois nomes de mulheres "dos nossos dias" (idem: 329) que atuaram como regentes: **Dinorah de Carvalho** e **Joanídia Sodré**. Infelizmente não foi possível, até aqui, levantar quaisquer outros dados sobre as duas, apesar da notícia de trabalho biográfico sobre a segunda²⁹.

Recuando pelo menos um século no tempo, consegue-se localizar outros nomes de mulheres que atuaram na esfera produtiva da MPB entre 1840 e 1889. Além das já citadas **Tia Ceata**, **Chiquinha Gonzaga** e a anônima de "**Astuciosos os homens são**", Vasconcelos (1977) registra — com datas prováveis utilizadas como "recurso (...) para tornar viáveis biografias que, positivamente, não o eram" (idem: 27) — os seguintes nomes: **Maria Guilhermina de Noronha e Castro** (idem: 136), **Madame A. de Matos** (idem: 151), **América Floripes de Castro Guimarães** (idem: 187), **Sra. Luís Alvim** (idem: 255), **Alexandrina Maciel de Oliveira** (idem: 266), **Alice de Castro** (idem: 271), e **D. Costa** (idem: 344).

A compositora **Maria Guilhermina de Noronha e Castro** tem seu nome publicado também no Catálogo da Exposição Comemorativa do Primeiro Decênio da Seção de Música e Arquivo Sonoro (Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional): "**Música no Rio de Janeiro Imperial (1822-1870)**", onde também aparece o nome de **D.V.E.J. Carvalho** como sendo a "distinta fluminense" autora da marcha triunfal "Uruguayana" para piano, publicada como Suplemento da revista "Bazar Volante", nº 3, 1865 (idem: 15).

Neste Catálogo encontra-se a informação³⁰ de que a modinha anônima "Astuciosos os homens são", aqui citada, foi publicada em 1840 por P. Laforge, editor musical estabelecido à Rua da Cadeia, 89, já em Vasconcelos (1977), informa-se que segundo o autor de **Salões e Damas do Segundo Reinado**³¹, esta modinha foi "cantada na Bahia entre 1843 e 1857" e extraída do livro **Stray notes from Bahia**, de James Wethrell. Trabalhar sobre estas duas pontas de uma notícia certamente tornará possível espanar a poeira acumulada durante anos sobre o nome de quem, há quase dois séculos, assumia um "discurso musical" bem diferente que supostamente seria o das mulheres.

Preciosa fonte de pesquisa, aquele Catálogo traz também os nomes de alguns Jornais e Revistas Ilustradas do século XIX que publicavam em seus Suplementos Musicais muitas composições populares e notícias musicais³². Este material se constituirá seguramente um dos alvos básicos de consulta para o estudo sobre compositoras brasileiras do século XIX, previsto como continuidade das presentes anotações.

Dentre os nomes femininos que neste levantamento são aparecem esporadicamente, um deles está sempre presente, encarnando quase exclusivamente a figura de compositora nos livros de história da Música Popular Brasileira: Francisca Edwiges Neves Gonzaga ou simplesmente Chiquinha Gonzaga. Reconhecida unanimamente como a primeira compositora popular do Brasil, esta mulher — apontada pelos autores como "o maior vulto feminino da história da música popular brasileira" (Vasconcelos, 1977:303), "uma das mais importantes figuras da nossa música popular entre 1870 e 1935", a quem se atribui "o mérito de haver definitivamente popularizado a modinha" (Caldas, 1985:23), "a primeira regente mulher que já tivemos" (Andrade, 1963:329) — é considerada também "uma das pioneiras do feminismo no Brasil", pois "entregando-se aos seus pendores artísticos, afrontou os preconceitos da sociedade do seu tempo, servindo de exemplo às outras mulheres temerosas" (Lira, 1978:15-16). Mas não só por isso. Opondo-se termi-

nantemente a autoritarismos, a Dama da Modinha³³ teve ativa participação política na campanha abolicionista — chegou a financiar o movimento vendendo pessoalmente, de porta em porta, partituras de suas composições³⁴ — e também na republicana, quando então recebeu voz de prisão, acusada de subversiva pela autoria de cançoneta crítica "Aperte o botão"³⁵.

Apesar de só ter tido acesso a um número reduzido de trabalhos que focalizam a vida e a obra da artista combativa que foi Chiquinha Gonzaga — excepcional em suas atuações como intérprete, compositora e maestrina — foi possível encontrar mais de 20 referências bibliográficas a seu respeito, o que na verdade até parece irrisório diante da contribuição dada por ela até hoje em várias esferas da sociedade brasileira. Contribuição esta que mais se agiganta quanto mais atenção se dedica ao exame dos obstáculos e restrições sociais que, constante e acirradamente, se colocaram ao longo de sua trajetória como compositora da MPB.

Tais obstáculos, entretanto, não foram exclusividade da vida desta mulher. Eles foram compartilhados por todas as mulheres, daquela época (e da atualidade também!) que decidiram desenvolver sua capacidade criativa atuando na área da composição musical. Mas nem todas foram corajosas como Chiquinha Gonzaga.

Casada aos 13 anos com um homem a quem a música causava desgosto, Chiquinha abandonou primeiro o piano, depois o violão e, por último, o marido. Ficou com a música e os cinco filhos.

Em 1883 resolveu escrever e musicar ela mesma uma peça teatral — "Festa de São João" — após ter visto recusada a partitura que escrevera para a peça de Arthur Azevedo "Viagem ao Parnaso". Se tivesse adotado pseudônimo masculino, como lhe fora sugerido por empresários quando do lançamento de sua opereta "A Corte na Roça", em 1885, certamente teria conseguido estreiar bem mais cedo no teatro de variedades que, então monopolizado por compo-

sitores do sexo masculino, era o mais cobiçado campo de trabalho para os músicos da época. Foi teimando em assinar seu próprio nome que Francisca Gonzaga — única mulher nos bastidores de um teatro de então — mais uma vez original, escandalizou a sociedade de seu tempo, alcançando logo em seguida a notoriedade peculiar aos poucos músicos da época capazes de escrever arranjos para vários instrumentos.

Derrubando energicamente cada barreira levantada em seu caminho, a impressão que se tem é que Chiquinha Gonzaga desde cedo em sua vida já cantava, voluntariosa, o conhecido refrão da marcha que, em 1899, compôs atendendo um pedido do cordão carnavalesco Rosa de Ouro, que diz: **"O' Abre Alas que eu quero passar!"**

Mas, como teriam reagido as outras mulheres da época afetadas por obstáculos semelhantes e por outros em suas trajetórias enquanto compositoras? Que outros obstáculos existiram e que impactos tiveram eles na performance dessas compositoras do século XIX?

Uma primeira pista que pode ajudar nas respostas a essas e a outras perguntas que ainda precisam ser feitas sobre mulheres e MPB, aparentemente é a extensa obra de Ayres de Andrade, em dois volumes, intitulada **Francisco Manuel da Silva e seu tempo**. Infelizmente, só foi possível localizá-la como um dos títulos examinados e resumidos em **Mulher Brasileira - Bibliografia Anotada**³⁶.

De acordo com esta fonte, ao abordar vários aspectos da vida musical no Rio de Janeiro, no período de 1808 a 1865, Andrade (1967) refere-se à mulher como público e intérprete, mas não como compositora. Traz, por exemplo, as notícias³⁷ de que, até 1862 as mulheres não freqüentavam a platéia dos teatros, ficando limitadas exclusivamente aos camarotes, e que somente em 1839 foi abolido o costume de separar homens e mulheres nas reuniões musicais que freqüentemente eram organizadas pelas várias sociedades e academias da época, as quais nem sempre tinham a música como atividade principal ou exclusiva.

Ainda conforme aquela fonte, até a segunda metade do século XIX³⁸, as mulheres eram proibidas de cantar nos coros das igrejas, quando então se aboliu o costume de utilizar-se castrados para tal fim. Fora do ambiente religioso, foi também nesta época que a mulher brasileira começou sua atuação como intérprete. Antes disso, a maioria das intérpretes do teatro lírico era estrangeira. Foi Heloísa Marechal que, por volta de 1850, aí ingressou como profissional. No início do séc. XIX, parece que Joaquina Maria da Conceição, a Lapinha, foi uma exceção neste sentido.

Incluem-se também neste trabalho³⁹ dados relativos à educação musical da mulher no período focalizado. A partir de 1853 o Imperial Conservatório de Música passa a ministrar o ensino oficial de música para o sexo feminino, e entre 1857-60, a Academia de Música e Ópera Nacional disso se encarrega. Até então, apesar de incluído nos programas das escolas femininas, o ensino da música era ministrado por professoras particulares, na maioria estrangeiras. As aulas, principalmente de piano, e depois canto, harpa e flauta, eram divididas com as aulas de francês ou de confecção de enfeites florais. Assim, a música passava a fazer parte da vida das mulheres sempre como um complemento, uma atividade decorativa e de entretenimento. As meninas aprendiam música principalmente para ter suas prendas exibidas pelos pais nas reuniões familiares, sendo reforçada talvez uma atitude de satisfação por sua própria condição como objeto de deleite, sem nenhuma preocupação de incentivo à aquisição de uma postura crítica e criativa sobre a realidade à sua volta. Mesmo Chiquinha Gonzaga, que desde cedo tivera lições particulares de piano com um famoso professor da época, maestro Lobo⁴⁰, só mais tarde pôde, com grandes sacrifícios e por iniciativa própria, adquirir conhecimentos musicais mais profundos, como harmonia e contraponto⁴¹.

Será necessário, indiscutivelmente conseguir acesso à valiosa obra de Ayres de Andrade, bem como a outras indicadas na mesma obra de referências⁴², que direta ou indi-

retamente se relacionam com a questão aqui focalizada. Inicialmente salientam-se duas obras: **Poliantéia Comemorativa da inauguração das aulas para o sexo feminino do Imperial Liceu de Artes e Ofícios**⁴³ e **O Liceu de Artes e Ofícios e as aulas para o sexo feminino**⁴⁴ (ambas publicadas no Rio de Janeiro em 1881), já que um dos cursos então inaugurados para as mulheres era o de música. Qual seria a natureza destes cursos? Estariam incluídos em seus currículos conhecimentos da teoria musical e da composição (indispensáveis ao desenvolvimento de qualquer aptidão no campo da produção musical)? Haveria diferenças entre esses cursos e os que, vinte anos antes, começaram a ser oferecidos oficialmente para o sexo feminino no Imperial Conservatório de Música (1853) e na Academia de Música e Ópera Nacional (1857)? Haveria diferenças entre esses cursos e os freqüentados por rapazes nestas e noutras escolas de arte da época? Além disso, que expectativas teriam sido geradas na sociedade como um todo, a partir da inauguração das aulas gratuitas de música para o sexo feminino?

Como se vê, há toda uma documentação que, depois de rastreada, deverá ser cuidadosamente examinada, no sentido de se descobrir não só nomes e obras de mulheres que desde o século passado atuaram na esfera produtiva da MPB, mas também porque essa atuação, se comparada com a dos homens, foi reduzida.

Repetindo pois o que foi dito no início destas anotações, são longos os caminhos e de difícil acesso os mapas para guiar o percurso, mas a necessidade e o prazer de atravessá-los existem e se inspiram no primeiro grande sucesso carnavalesco no Brasil, composto há quase um século atrás, por uma mulher... "O' abre alas que eu quero passar!"

Notas

- ¹ Prof. Décio Andreotti - lecionou História da Música na Pós-Graduação da Faculdade de Música Palestrina e atualmente ensina Matemática na Escola Técnica Parobé (RS).
- ² Wolff (1982), Rieger (1986), Möhrmann (1986).
- ³ Wolff, op. cit., p.54.
- ⁴ Idem, ib.
- ⁵ Rieger, op. cit. e Möhrmann, op. cit.
- ⁶ Rieger, op. cit., p.183.
- ⁷ Idem, ib., p.176.
- ⁸ Idem, ib., p.184.
- ⁹ Idem, ib.
- ¹⁰ Idem, ib., p.186.
- ¹¹ Idem, ib., p.176.
- ¹² Idem, ib., p.177.
- ¹³ Idem, ib., pp.188-192.
- ¹⁴ Idem, ib., p.191.
- ¹⁵ Cf. Fundação Carlos Chagas (1979), p.34. Destacam-se como estudos recentes nesta área: LEITE (1984), MOTT (1988) e BERNARDES (1988).
- ¹⁶ Ver FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS (1981); também LEITE (1983) e BERNARDES (1988) entre outros.
- ¹⁷ FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS (1981), p.310.
- ¹⁸ Dos 85 trabalhos que aparecem resumidos na área de Artes e Meios de Comunicação em **Mulher Brasileira - Bibliografia Anotada 2**, apenas dois dizem respeito à mulher compositora: LIRA (1978) e BOSCOLI (1969).
- ¹⁹ TINHORÃO (1982) e COSTA & CHAKUR (1982).
- ²⁰ VASCONCELOS (1977), BIBLIOTECA NACIONAL (s.d.), CALDAS (1985).
- ²¹ Ver COSTA & CHAKUR (1982), TINHORÃO (1982), MORAES (1983), OLIVEN (1988), além de BERLINCK (1976) apud FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS (1981).

- 22 COSTA & CHAKUR (1982) e MORAES (1983) focalizam um discurso musical na MPB, não como representação do imaginário feminino, mas um prolongamento do discurso musical masculino sobre a mulher.
- 23 VASCONCELOS (1977:120).
- 24 Ver FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS (1981).
- 25 Cf. CALDAS (1985), p.32.
- 26 COSTA & CHAKUR, op. cit., pp.93-94.
- 27 BAHIANA (1975).
- 28 Idem.
- 29 Cf. FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS (1981), p.369.
- 30 Cf. BIBLIOTECA NACIONAL, op. cit., p.74.
- 31 Cf. VASCONCELOS, op. cit., p.120.
- 32 Ver BIBLIOTECA NACIONAL, op. cit., pp.79-81.
- 33 Ver CALDAS, op. cit., p.25.
- 34 Ver LIRA, op. cit., CALDAS, op. cit., MOTT, op. cit.
- 35 Ver CALDAS, op. cit., LIRA, op. cit., ANDRADE (1976).
- 36 FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS (1981), pp.317-18.
- 37 Idem, ib.
- 38 Idem, ib.
- 39 Idem, ib.
- 40 Cf. LIRA, op. cit., p.19.
- 41 Idem, ib., p.129.
- 42 FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS (1981).
- 43 Idem, ib., p.249.
- 44 Idem, ib., p.231.

Referências Bibliográficas

- ABRIL CULTURAL. **História da Música Popular Brasileira**. Fasc. 40, Ed. Abril, 1971. (Pesquisa e texto: José Ramos Tinhorão).
- ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. 2.ed. São Paulo: Martins Editora - INL, 1976.
- BAHIANA, Ana Maria. Sueli Costa existe. **Jornal de Música**, nº 5, abril/1975.
- BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. **Mulheres de ontem? Rio de Janeiro - século XIX**. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1988.
- BIBLIOTECA NACIONAL - MEC. **Música no Rio de Janeiro Imperial (1822-1870)**. Catálogo da Exposição Comemorativa do Primeiro Decênio da Seção de Música e Arquivo Sonoro, s.d., 100p.
- CABRAL, Sérgio. **ABC de Sérgio Cabral: um desfile de criques da MPB**. Rio de Janeiro: CODECRI, 1979.
- CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. Ática, 1985.
- COSTA, Neusa M. e CHAKUR, R. Jorge. A Mulher na Música Popular Brasileira. **Comunicação e Sociedade**, 4(8):88-103, nov. 1982.
- ECKER, Gisela (edit.). **Estética Feminina**. Barcelona: Icaria Editorial, 1986.
- FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS. **Mulher Brasileira - Bibliografia Anotada/volume 1**. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- _____. **Mulher Brasileira - Bibliografia Anotada/volume 2**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- LEITE, Miriam Moreira (org.). **A condição feminina no Rio de Janeiro - século XIX**. São Paulo: HUCITEC/INL, 1984.
- _____. Maria Lacerda de Moura - Imagem e reflexo. In: BARROSO, Carmem e COSTA, Albertina O. (org.) **Mulher, Mulheres**. São Paulo: Cortez/Fundação Carlos Chagas, 1983.

- LIRA, Mariza. **Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira**. 2.ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978. (MPB reedições 3).
- MÖHRMANN, Renate. **Profissão: artista - Sobre as nuevas relaciones entre la mujer y la producción artistica**. In: **Estética Feminina** (Gisela Ecker, edit.). Barcelona: Icaria Editorial, 1986.
- MORAES, E. Robert. **A musa popular brasileira**. In: BARROSO, Carmem e COSTA, Albertina O. (org.) **Mulher, Mulheres**. São Paulo: Cortez/Fundação Carlos Chagas, 1983. pp.55-72.
- MOTT, M. Lúcia de Barros. **A mulher na luta contra a escravidão**. São Paulo: Contexto, 1988.
- OLIVEN, Ruben George. **A mulher faz (e desfaz) o homem**. **Ciência Hoje**, 7(37):54-62, nov. 1987.
- RIEGER, Eva. "Doce Semplice"? El papel de las mujeres en la musica. In: ECKER, Gisela (edit.) **Estética Feminina**. Barcelona: Icaria Editorial, 1986.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular, Mulher e Trabalho**. São Paulo: SENAC, 1982. (Documentos de Trabalho, 11).
- _____. **Pequena História da Música Popular Brasileira - da modinha à canção de protesto**. Petrópolis: Vozes, 1974.
- VASCONCELOS, Ary. **Raízes da Música Popular Brasileira (1500-1889)**. São Paulo: Martins Editora; Brasília: INL, 1977.
- WOLFF, Janet. **A produção social da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

