

# RELAÇÕES DE GÊNERO NA MÚSICA POPULAR: REFLEXÕES SOBRE INVISIBILIZAÇÃO E REPRESENTATIVIDADE À LUZ DA TRAJETÓRIA DE CHIQUINHA GONZAGA

*Data de submissão: 26/07/2024*

*Data de aceite: 02/09/2024*

**Silvia Rocha Costa**

Centro Universitário FAVENI - UNIFAVENI  
Brasil  
<http://lattes.cnpq.br/6289597209433281>

## GENDER RELATIONS IN POPULAR MUSIC: REFLECTIONS ON INVISIBILIZATION AND REPRESENTATIVENESS IN THE LIGHT OF CHIQUINHA GONZAGA'S TRAJECTORY

**RESUMO:** De importância imensurável para a música brasileira, a compositora e instrumentista Chiquinha Gonzaga, considerada a primeira maestrina popular no Brasil, combinou influências da música europeia com o maxixe, lundu, tango, compôs marchas para carnaval, operetas e peças para teatro. Com uma atuação transgressora e pioneira na música popular brasileira, a maestrina marca uma geração de normas rígidas sobre os papéis de gênero que ditava o lugar das mulheres restrito à esfera privada. A partir da trajetória de Chiquinha Gonzaga este texto tece reflexões acerca das relações de gênero na música popular, abordando questões sobre representatividade e invisibilização do trabalho das mulheres musicistas neste contexto.

**PALAVRAS-CHAVE:** relações de gênero, mulheres instrumentistas, música popular.

**ABSTRACT:** Of immeasurable importance for Brazilian music, the composer and instrumentalist Chiquinha Gonzaga, considered the first popular conductor in Brazil, combined influences from European music with maxixe, lundu, tango, composed marches for carnival, operettas and plays for theater. With a transgressive and pioneering performance in Brazilian popular music, the conductor marks a generation of regulatory norms on gender roles that dictated the place of women restricted to the private sphere. Based on the trajectory of Chiquinha Gonzaga, this text brings reflections on gender relations in popular music, addressing issues about representation and the invisibility of the work of women musicians in this context.

**KEYWORDS:** gender relations, women instrumentalists, popular music.

## INTRODUÇÃO

Francisca Edwiges Neves Gonzaga, mais conhecida por Chiquinha Gonzaga, publicou sua primeira composição a polca Atraente, em 1877. Após iniciar a carreira como pianista, em 1885 estreia como maestrina (DINIZ, 1991). Considerada a primeira maestrina popular no Brasil, sua importância para a música é inegável: a compositora e instrumentista produziu um acervo imenso - compôs marchas para carnaval, operetas, além de peças para teatro, combinando influências da música europeia com o lundu, o maxixe e o tango.

Pioneira na música popular brasileira, Chiquinha Gonzaga marca uma geração em uma época em que o papel das mulheres era limitado à esfera doméstica. As mulheres eram impedidas de frequentar escolas, algumas recebiam educação em casa e aprendiam também conteúdos como costurar e cozinhar. Preparavam-se para encontrar um marido: “naquele tempo, em grande número de casos, o marido não era um consorte, era um senhor” (MACEDO, 1965, p.340).

Enquanto instrumentista “Chiquinha Gonzaga foi uma das primeiras pianistas do Brasil, conhecia o piano por dentro e por fora” (PINTO, 1978, p.42) – seu pioneirismo foi além dos domínios da música. Ela rompeu com os padrões impostos à época ao se apresentar publicamente como pianista, compositora, maestrina e professora, trabalhando de forma autônoma para manter seus filhos, além de atuar na campanha abolicionista.

Chiquinha abalou a sociedade da época na condição de mulher divorciada, quando o divórcio ainda não era considerado um direito legal dos cidadãos brasileiros. Foi julgada e condenada à prisão, por abandono de lar e por renunciar ao casamento, segundo relata Diniz (1991). Ainda que julgada pelo abandono dos filhos, existem registros que afirmam que Chiquinha jamais os deixou, levando os cinco filhos consigo durante a vida, como esta passagem de Geysa Gonzaga de Bôscoli, sobrinho da compositora:

As ameaças ao engenheiro não cessavam. Dominada pela inquietação, Chiquinha resolveu então aniquilar o sonho de felicidade que, só então, conseguira construir, e de surpresa (para ter coragem), sem se despedir dos seu amado, certa manhã partiu com os seus cinco filhos pequenos - João Gualberto, Maria do Patrocínio, Hilário, Alice e João Batista. (Boscoli, s.d. *apud* Magalhães, 2019, p. 18)

A tese de doutorado de Magalhães (2019) traz registros da obra de Mariza Lira que expõe a dedicação de Chiquinha: “Várias vezes a inspiração lhe soara aos ouvidos, mas o tempo era escasso, precisava lutar pelos seus pequeninos, dar pão as boquinhas queridas que a aguardavam toda as tardes” (Lira, 1997, *apud* Magalhães, 2019, p.17). Em outra passagem, Lira diz: “Como mãe, foi de uma dedicação bem brasileira, não poupou sacrifícios para orientar os filhos e prepará-los para a vida [...]” (Ibid., p. 17).

Alves (2020) apresenta diversos ataques da imprensa carioca no final do séc. XIX que estão relacionados com o fato de ser uma mulher no meio musical.

Dona Francisca Gonzaga realiza o tipo da compositora popular. As suas polcas, tangos e lundus são feitos, com muita graça e nota-se neles esse jeito melodioso, essas formas rítmicas que tanto agradam ao povo, sobretudo ao nosso povo. Nesse gênero tem escrito inúmeras produções que para os editores, têm a maior das vantagens conhecidas, - a de serem extraordinariamente vendáveis. A falta de coragem, de perseverança, ou talvez mesmo, de recursos, impediu, porém, que a nossa compositora aprofundasse a ciência da composição, obtendo por essa forma elementos para tentar gênero mais fino, mais elevado e que melhor nome lhe desse. Como quase todos os nossos artistas, D. Francisca tem tido boas intenções de estudar, intenções, infelizmente, que nunca se realizarão, tanto é certo que, aos talentos fáceis e espontâneos, a natureza nega força de vontade e firmeza nas resoluções. Dadas as condições da sua educação artística, melhor seria continuar, no gênero que tanto popularizou a nossa compositora. Mas D. Francisca Gonzaga tem, vez em quando, assomos de progresso, desejos de melhorar, de enobrecer o seu gênero, mas não assomos intermitentes, desejos de melhoria que logo passam, e as peças sérias, que apresenta com grandes intervalos, mostram falta de coordenação nas formas, dir-se-ia que o talhe, o corte estético lhe é absolutamente desconhecido (Teatro e salões. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 abr. 1881 *apud* Alves, 2020, p.24).

Chiquinha superou impedimentos e preconceitos no trabalho, conforme registrado pelos jornais da época: “A compositora, que anteontem tentava a carreira espinhosa de maestra, se é lícito afeminar esse termo...” (recorte de jornal s/t. 19/01/1885, Arquivo SBAT, *apud* Diniz, 1991, p.109). Segundo informações do site [chiquinhagonzaga.com](http://chiquinhagonzaga.com) (sem autor), antes da estreia de Chiquinha como maestrina em 1885, com a peça “A Corte na Roça”, consta na Gazeta de Notícias, em setembro de 1876, Luiza Leonardo como regente de uma orquestra clássica. Portanto, provavelmente Chiquinha Gonzaga foi a primeira a reger uma orquestra popular no Brasil.

1921 – Chiquinha Gonzaga ao lado de autores teatrais



Fonte: Chiquinha Gonzaga, uma história de vida, por Edinha Diniz, Editora Zahar, 2009. Reprodução: <https://chiquinhagonzaga.com/wp/>

Na cena musical brasileira do séc. XIX a atuação de Chiquinha Gonzaga se fez presente, enquanto na Europa a atuação das mulheres como profissionais no ramo da música - as “Ladies’ Orchestras” começaram a conquistar visibilidade. Algumas dessas orquestras enfrentaram resistência, mas fizeram sucesso internacional divulgando a presença das mulheres na música profissional (Scott, 1994).

Segundo relata Cruz (2022), Chiquinha tocou em lojas de instrumentos musicais, lecionando piano e disciplinas escolares, atuou no conjunto orquestral, “Choro do Callado”, do amigo e músico Joaquim Antônio da Silva Callado Júnior (1848–1880), e aprimorou seu trabalho estudando técnicas de piano e orquestração transitando entre teatros e saraus musicais que reuniam os compositores e intelectuais da época.

No Brasil do séc. XIX, somente o piano era permitido às mulheres, tocado em casa como entretenimento. Era inaceitável para a época uma mulher se propor a atuar profissionalmente no meio musical como fez Chiquinha. Sobre a importância das mulheres e seus feitos na história Scott (2005) questiona:

Através de que processos as ações dos homens vieram a ser consideradas uma norma, representativa da história humana em geral, e as ações das mulheres foram subestimadas, subordinadas ou consignadas a uma arena particularizada, menos importante? Reivindicar a importância das mulheres na história significa necessariamente ir contra as definições de história e seus agentes estabelecidos como verdadeiros. (Ibid., p.77-78)

Ao resgatar a trajetória de Chiquinha Gonzaga, sua importância para a música brasileira, os obstáculos enfrentados e as barreiras que superou no campo profissional, proponho algumas reflexões a respeito das relações de gênero na música popular, analisando a participação das mulheres e as subversões das tradições musicais, principalmente aquelas relacionadas às normas de gênero.



Fonte: Chiquinha Gonzaga, uma história de vida, por Edinha Diniz, Editora Zahar, 2009. Reprodução: <https://chiquinhagonzaga.com/wp/>

Pertinente ressaltar que na música popular brasileira, não somente Chiquinha Gonzaga rompeu com os papéis associados ao gênero, como também o fez, em outra época e em contexto bem diverso, Helena Meirelles. Nascida na cidade de Bataguassu, no Mato Grosso do Sul, em 13 de agosto de 1924, Helena Pereira da Silva Meirelles foi uma violeira, expoente da cultura pantaneira e reconhecida nacional e internacionalmente por revistas como Rolling Stones Brasil e Guitar Player, indicada entre os 100 melhores guitarristas do mundo, por sua atuação nas violas de 6, 8, 10 e 12 cordas.

Proibida de tocar, aprendeu sem a permissão dos pais, seguindo o caminho do tio na música, e mesmo criança já se destacava enquanto musicista na fazenda Jararaca onde residia. Teve três casamentos, onze filhos e deixou todos com parentes para trabalhar profissionalmente como musicista. Mesclava a música sertaneja com outros gêneros musicais como o rasqueado, a polca paraguaia e o chamamé. Foi autônoma, se afastou da família por décadas até ser reconhecida tardiamente, tendo gravado cinco discos a partir dos 67 anos, quando se apresentou em um teatro pela primeira vez. Helena Meirelles, retratada no filme Helena Meirelles: A Dama da Viola (2004) de Francisco de Paula teve sua trajetória marcada pela transgressão, subvertendo as normas de gênero impostas à época e conquistando espaço em um meio hegemonicamente ocupado por homens, como analisam Mariano e Schroeder (2020).



Fonte: <https://rollingstone.uol.com.br/>

No contexto da música popular brasileira, outras mulheres enfrentaram os padrões normativos de gênero e foram reconhecidas como Rosinha de Valença (1941-2004), violonista e Zabé da Loca (1924-2017), tocadora de pífano, que viveu e criou sozinha os filhos em uma gruta durante 25 anos, em Monteiro, na Paraíba.

Isabel Marques da Silva, a Zabé da Loca, tocando pife. - Divulgação



Fonte: <https://www.brasildefato.com.br>

## DESENVOLVIMENTO

Se a habilidade da mulher instrumentista na música popular é questionada (Green, 1997), constatamos então que as instrumentistas precisam estar acima da norma e provar alto desempenho. Tradicionalmente as mulheres se destacaram enquanto pianistas, estando o piano intimamente ligado ao acompanhamento do canto no ambiente privado, o que confirma o paradigma doméstico que rege a presença das mulheres na música, de acordo com Green (1994).

Para pensar as relações de gênero no contexto da música popular, destaco a perspectiva de Scott (1989) que aponta como este conceito pode ser uma categoria de análise das relações de poder. Esta autora questiona: Como o gênero funciona nas relações sociais e como ele dá sentido à percepção e à organização do conhecimento histórico? O uso do termo gênero exclui as justificativas biológicas que sustentam a ideia da inferiorização das mulheres baseada na maternidade ou em critérios de força física, por exemplo. O gênero aparece aqui como uma “criação inteiramente social das ideias sobre os papéis próprios aos homens e mulheres” (Ibid., p.14). Tendo em vista o elo estreito entre gênero e poder, é importante destacar que a ênfase dada ao gênero por vezes não chega a ser nítida, mas é certo que compõe a dimensão da organização, da igualdade e desigualdade.

Koskoff (1995) discorre sobre a pouca visibilidade da atuação das mulheres instrumentistas:

Não se pode deixar de notar que as oportunidades para mulheres de se apresentarem com instrumentos musicais são limitadas em relação aos homens, através do tempo em diferentes culturas. Pode ser que etnógrafos e historiadores tenham ignorado as mulheres artistas ou tiveram acesso negado às suas situações de desempenho. Mesmo assim, parece que as mulheres simplesmente não têm oportunidades para tocar instrumentos tanto quanto os homens. Se é assim, por quê? (Ibid., p.121, tradução minha)

Esta autora salienta que as definições dos comportamentos apropriados para homens e mulheres afetam o contexto de performance musical. É crucial a ideia de que as escolhas e as práticas de execução de instrumentos são socialmente construídas e reproduzidas e estão diretamente ligadas às questões de gênero.

Green (1997) menciona a provação da mulher instrumentista de jazz, que precisa sempre estar acima da norma. O depoimento da instrumentista de jazz Fostina Dixon confirma: “Ainda há um desencorajamento se você é uma mulher. [...] Sendo minoria, você tem que ser notavelmente melhor [...]. Uma instrumentista excepcional em todos os aspectos.” (Ibid., p.74). A autora também questiona se quanto mais alto o nível de tecnologia envolvido na performance, maior a ruptura com a construção patriarcal de feminilidade. No rock e na música popular esta construção frequentemente se relaciona com o uso de tecnologia ou manuseio dos equipamentos. No contexto da música de concerto, está ligada ao tamanho do instrumento ou se permite ser tocado em uma postura corporal imposta à mulher.

Tanaka, Barbosa e Oliveira (2017) nos apresentam questões sobre a escolha do instrumento em um grupo de batucada em João Pessoa, apontando que ela é influenciada pela diferença de gênero. No interior das práticas musicais deste estudo é nítida a associação do agbê como um instrumento feminino e a alfaia como masculino, por exemplo.

Em um estudo sobre a presença das mulheres no curso técnico de música da Escola de Música de Brasília, Giustina (2017) analisou o quantitativo de mulheres nos cursos e a distribuição dos instrumentos. Nos cursos de canto popular e flauta transversal as mulheres estavam em maior quantidade. Em instrumentos como o contrabaixo elétrico e violão, havia somente uma mulher. A professora de violoncelo desta escola estudada afirma que, de uma maneira geral, é muito mais difícil para a mulher instrumentista de música popular. Esta pesquisa, mesmo sendo uma realidade local, levanta questões sobre a influência dos papéis associados ao gênero nos processos de aprendizagem musical e na escolha dos instrumentos.

Em relação a mulheres instrumentistas e cantoras, Green (1997) diferencia a voz como mais aceita dentro da construção patriarcal de feminilidade, e os instrumentos maiores e que envolvem tecnologia representam uma ruptura ainda maior desta construção. Ao longo da história é possível perceber que atributos como tamanho, tipo de manejo, complexidade e tecnologia têm relação justamente com aqueles instrumentos que as mulheres são desencorajadas a tocar.

Outras autoras também discorrem sobre a percepção de uma menor visibilidade do trabalho de mulheres instrumentistas como também a menor presença na música (Neiva, 2015; Rosa e Nogueira, 2015) e a dupla provação pela qual passam as mulheres ao se promoverem como instrumentistas. Requião (2020) em seu estudo sobre o trabalho das mulheres musicistas no Rio de Janeiro na virada do século 21 demonstra que há um quantitativo desigual entre homens e mulheres instrumentistas integrantes de bandas ou outras organizações musicais. A autora evidencia a desigualdade de gênero nas trajetórias das entrevistadas em diferentes contextos: nos processos de formação e profissionalização, maternidade, remuneração, mercado de trabalho, saúde, aposentadoria e transformações nos perfis profissionais atuais.

“Porque a gente cumpria os mesmos horários, fazia tudo exatamente igual aos meus colegas homens, mas a gente tinha uma dupla jornada também [...]. E era muito difícil. Muitas vezes tinham que levar o filho para a gravação e manter o filho quietinho, calado, sem atrapalhar a gravação. E isso só quando o produtor permitia, ou achava que aquilo não fosse atrapalhar o trabalho. Então, isso sempre foi complicado para as mulheres”. (Transcrição da fala de Luna Messina. REQUIÃO, 2019, p.31)

Retomando o legado de Chiquinha Gonzaga, a compositora questionou as normas da época e subverteu a divisão do que era imposto às mulheres e autorizado somente aos homens, como a profissão de músico e maestro. Sobre a divisão dos sexos Bourdieu (2002) ressalta que essa divisão faz parte da “ordem das coisas”, quando serve para justificar que

algo é natural, inevitável: está no mundo social funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e ação. As aparências biológicas e os efeitos de um trabalho contínuo e coletivo de biologização do social invertem a relação entre as causas e efeitos e dessa forma surge então uma construção social naturalizada. Assim, a diferença biológica entre os sexos pode ser tomada erroneamente como uma justificativa natural da diferença socialmente construída entre gêneros, e principalmente, da divisão do trabalho.

O gênero como uma forma de significar relações de poder, se revela como um campo onde o poder é articulado. Os conceitos de poder por vezes não se relacionam diretamente com o gênero, mas este compõe a construção do poder. Para este debate, Scott (1989) se respalda em Bourdieu expondo a divisão do mundo construída a partir das diferenças biológicas, especialmente aquelas relacionadas à divisão sexual do trabalho, da procriação e da reprodução. No momento em que o conceito de gênero estrutura a percepção e organização concreta e simbólica da vida social, e as referências regidas pelo conceito de gênero permitem um acesso diferencial aos recursos materiais e simbólicos, então o gênero se encontra diretamente implicado na construção do poder em si.

A estruturação hierárquica da sociedade se constrói a partir de generalizações da relação entre homens e mulheres, tida como natural. A autora citada expõe a articulação entre o conceito de classe e gênero na França do séc. XIX: reformadores burgueses descreviam operários em termos femininos (fracos, subordinados, explorados) e os dirigentes operários afirmavam a posição masculina da classe (fortes, protetores das mulheres e crianças). Nesse exemplo o discurso não se refere diretamente ao gênero, mas seus termos foram reforçados na medida em que faziam referência a ele. A codificação de gênero naturaliza seu significado, assim as definições normativas de gênero se reproduzem como se fossem naturais. Neste ponto a autora se pergunta: “se as significações de gênero e poder se constroem reciprocamente, como é que as coisas mudam?” (Ibid., p.37).

É importante destacar aqui que o recorte apresentado para analisar relações de gênero não ignora as particularidades nas experiências das mulheres: este equívoco, como afirma Lorde (2019, p.249), representa “a mais séria ameaça à mobilização de forças das mulheres.” Visto a pertinência em considerar esses marcadores sob a perspectiva da interseccionalidade, este texto não tem o objetivo de reforçar a falsa ideia de homogeneidade na experiência das mulheres: “Recusar-se a reconhecer a diferença torna impossível enxergar os diferentes problemas e armadilhas que nós, mulheres, enfrentamos.” (Ibid., p.250).

Considerando a perspectiva da interseccionalidade Brah (2016) cita o exemplo da disparidade de riqueza, que não tem sua problemática relacionada somente à categoria classe, desconectada das categorias de raça, gênero, idade etc., mas sim como reflexos de sistemas de poder imbricados, que não podem ser resolvidos dentro de uma única categoria. A autora enfatiza a necessidade de se considerar categorias diferenciadas com suas condições sociais específicas, como por exemplo, mulheres da classe trabalhadora,

mulheres imigrantes ou camponesas. Assim como cada racismo surge em um “contexto de um conjunto específico de circunstâncias econômicas, políticas e culturais, foi produzido e reproduzido através de mecanismos específicos e assumiu diferentes formas em diferentes situações”. (Ibid., p.341).

Segundo Collins e Bilge (2020):

A interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas. (Ibid., p.16)

A partir do percurso da maestrina é preciso refletir sobre o silenciamento de mulheres negras no domínio da cultura popular. Segundo Alves (2020) o silenciamento histórico de personagens como Chiquinha Gonzaga precisa ser compreendido a partir das intersecções entre as opressões de gênero e raça. A autora nos traz a figura de Chiquinha Gonzaga tomando sua história a partir de uma perspectiva interseccional, possibilitando compreender como a articulação entre categorias como gênero e raça é necessária para pensar sua trajetória como mulher negra.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do século XIX um número significativo de mulheres ocidentais começou a ensinar música. A imagem da mulher professora está ligada à concepção das mulheres enquanto musicistas “respeitáveis e domésticas”. Porém, quando se trata de trabalho remunerado em música para além da esfera doméstica, vimos que a situação é outra.

Neste sentido, retomo a importância de Chiquinha Gonzaga, que de forma pioneira e não sem ônus, subverteu o lugar da mulher na sociedade da época ao consolidar uma carreira na música alcançando reconhecimento enquanto pianista, professora, maestrina e compositora, somando atuações em áreas consideradas inacessíveis às mulheres naquele contexto. Seu percurso profissional brilhante no meio musical acima de todas as dificuldades é de extrema importância em termos de representatividade para as mulheres musicistas brasileiras que viveram e vivem superando diariamente impedimentos ao desenvolvimento pleno de suas carreiras.

A trajetória de Chiquinha é marcada por luta e resistência. Segundo Alves (2020) sua atitude combativa na conquista de espaços para mulheres compositoras foi crucial para a emancipação feminina considerando o pouco espaço para as mulheres na vida pública brasileira no início do século XX.

Para além da figura de Chiquinha que, se configurando como uma exceção à norma, rompeu com a tradição do paradigma doméstico e alcançou notoriedade com seu trabalho na esfera pública, se faz necessário exaltar também a importância do trabalho das musicistas que antecederam, foram contemporâneas ou posteriores à Chiquinha, e que encontraram barreiras para alcançar visibilidade no cenário da música brasileira.

Destaco novamente a importância de musicistas como Helena Meirelles, Rosinha de Valença e Zabé da Loca que superaram inúmeros obstáculos durante suas trajetórias em diferentes épocas e contextos, e se consolidaram como grandes nomes da música brasileira.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Carolina Gonçalves. “**Ô abre alas que eu quero passar**”: rompendo o silêncio sobre a **negritude de Chiquinha Gonzaga**. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*. Unicamp. 10 (1). P. 18 - 36. Jan - Jun. 2020.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro, 2ª ed. Bertrand Brasil, 2002.

BRAH, Avtar. **Diferença, diversidade, diferenciação**. *Cadernos Pagu*, [S. l.], n. 26, p. 329–376, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644745>. Acesso em: 4 abr. 2023.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade** [recurso eletrônico], tradução Rane Souza. - 1. ed. - São Paulo : Boitempo, 2020. disponível em [http://www.ser.puc-rio.br/2\\_COLLINS.pdf](http://www.ser.puc-rio.br/2_COLLINS.pdf). Acesso em 15 Mar de 2023.

CRUZ, Angely Costa. **Chiquinha Gonzaga, uma mulher à frente e seu tempo e a formação da Música Popular Brasileira**. *Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação*. São Paulo, v.8.n.05. maio. 2022. ISSN - 2675 – 3375

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga: uma história de vida**. 1949. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos, 1991.

GIUSTINA, Caio Pinheiro Della. **Música e Gênero: a divisão sexual dos instrumentos musicais no contexto da Escola de Música de Brasília**. Trabalho de conclusão de curso. Brasília. Universidade de Brasília. Instituto de Ciências Sociais. Departamento de Antropologia. 2017

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

GREEN, Lucy. **Music and Gender: Can Music Raise Our Awareness?** in *Women: A Cultural Review*, Vol. 5, no. 1, pp. 65-72, 1994.

HELENA MEIRELLES: **A DAMA DA VIOLA**. [S.l.:S.n.] 2004. 1 vídeo (1h12m40s). Publicado no Canal Cine Francisco de Paula. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LiVG3m4BWz4>. Acesso em 14 nov. 2021.

KOSKOFF, Ellen. **When Women Play: The Relationship between Musical Instruments and Gender Style.** *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 16 (1), 114–127. 1995.

LORDE, Audre. **Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença.** In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 440 p. 2019.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Quando era escrava.** In: Rio de Janeiro em prosa & verso. Org: BANDEIRA, Manuel & ANDRADE, Carlos Drummond de. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1965.

MAGALHÃES, Maristela Rocha de Almeida. **Chiquinha Gonzaga: de outsider ao reconhecimento perante o domínio masculino.** 2019. 151f. Tese de doutorado. ICH – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019.

MARIANO, Hugo Romano. SCHROEDER, Jorge Luiz. **Helena Meirelles, visibilidade,**

**gênero e educação musical.** In: XIII Encontro de Educação Musical da Unicamp. (Anais).Campinas. 2020.

NEIVA, Tânia Mello. **A musicologia feminista de Susan McClary e a crítica de Suzanne Cusick.** In: XXV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. Vitória. *Anais*. 2015.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O Choro; reminiscências dos chorões antigos.** Ed. Fac-similar, 1936. Rio de Janeiro, Funarte, 1978.

REQUIÃO, Luciana. **Mulheres musicistas e suas narrativas sobre o trabalho: um retrato do trabalho no Rio de Janeiro na virada do século XX ao XXI.** *Revista ECO-Pós*, v. 23, n. 1, pp. 239-265, 2020.

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. **O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música.** In: *Revista Vórtex*, Curitiba, v.3, n.2, p.25-56, 2015.

SCOTT, D.B. **The Sexual Politics of Victorian Musical Aesthetics.** *Journal of the Royal Musical Association*. 1994; 119(1):91-114. doi:10.1093/jrma/119.1.91

SCOTT, Joan Wallach. **Gender: A Useful Category of Historical Analysis.** Gender and the Politics of History. New York: Columbia University Press. 1989.

SCOTT, Joan. **O enigma da igualdade.** Estudos Feministas, Florianópolis, 13(1): 216, janeiro abril/ 2005.

SEM AUTOR. **Informações incorretas sobre Chiquinha Gonzaga.** Disponível em: [.https://chiquinhagonzaga.com/wp/](https://chiquinhagonzaga.com/wp/). Acesso em 16 jun. 2024

TANAKA, Harue; BARBOSA, Kátiusca dos S.; OLIVEIRA, Luíza Iolanda P. C. de. **Empoderamento e performance musical: pesquisadoras em um batuque feminino.** In: Fazendo Gênero, 11; Mundo De Mulheres, 13, Florianópolis. Anais. Florianópolis: UFSC. 2017