

## A CANÇÃO NO FEMININO: BRASIL, SÉCULO XX

Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel

*Por sete séculos eu fui  
Escrava devotada de um mandarim  
Trançava ouro em seus bigodes, seus pagodes  
Forrava sua cama de cetim*

*Regava suas flores de cristal  
Bordava rouxinóis em seu jardim  
E agora, com a queda do Império  
Falando sério  
O que será de mim?*

“[O mandarim](#)” (Jussi Campelo)

A música popular já nasceu sob suspeita no Brasil, e se para os homens do início do século XX canção popular era sinônimo de vadiagem,<sup>1</sup> o ingresso das mulheres nesse campo foi muito difícil e acompanhado de profundas suspeitas sobre a “integridade moral” das que se aventuraram. Se na literatura e na poesia as mulheres levaram anos para obterem algum reconhecimento (cf. TELLES, 1997), na canção, e em especial na canção popular, eram completamente desconhecidas, com a honrosa exceção de Chiquinha Gonzaga, que sofreu preconceitos durante toda sua carreira. Mesmo como cantoras, as mulheres só “aparecem” a partir dos anos de 1920. Zuzá Homem de Mello e Jairo Severiano contam que no início daquele século,

*[...] se os cantores eram escassos, inexistente era o naipe das cantoras. A rigor, não há no Brasil uma só cantora popular de sucesso antes da década de 1920. Deve-ser o fato, simplesmente, à não existência desse tipo de atividade profissional em nossa sociedade machista de então. O*

---

<sup>1</sup> O cantor e compositor Almirante, parceiro de Noel Rosa, conta o exemplo de Braguinha (Carlos Braga), que ficou conhecido por seu pseudônimo de João de Barro durante toda sua vida por ser de família tradicional, por “não querer arrastar seu nome para o campo ainda malvisto da música popular brasileira”. (ALMIRANTE, 1977: 44).

*que havia eram atrizes do teatro musicado que às vezes gravavam. As exceções seriam talvez as duas moças que, no suplemento inicial de discos da Casa Edison, aparecem cerimoniosamente tratadas como Srta. Odete e Srta. Consuelo. Sobre essas moças, as primeiras brasileiras a gravarem, tem-se apenas uma informação biográfica: eram senhoritas.* (SEVERIANO; MELLO, 1997:18)

No texto acima, ao mesmo tempo em que os autores denunciam a inexistência de informações sobre as duas primeiras cantoras, ao citarem as atrizes do teatro, não dão por sua vez qualquer informação sobre essas mulheres, que se cantavam eram também cantoras. Desta forma, eles repetem a omissão que denunciam. Se já sabemos que as mulheres desaparecem no plural masculino de “cantores do período” e também em “compositores do período”, a produção bibliográfica sobre a história da música brasileira também é fortemente marcada pelo apagamento da experiência feminina, só lembrada eventualmente por suas intérpretes e sempre em relação ao universo masculino que as cercava e cerceava.

Em *Um teto todo seu*, publicado em 1928, Virgínia Woolf notava que o reconhecimento da competência feminina em artes tradicionalmente masculinas era sempre algo a ser perseguido, destacando como a maior dificuldade estava especialmente no campo da música:

*Haveria sempre aquela afirmativa – você não pode fazer isto, você é incapaz de fazer aquilo – contra a qual protestar e ser superada. Provavelmente, para uma romancista, esse germe já não surte grande efeito, pois tem havido mulheres romancistas de mérito, mas, para as pintoras, isso deve trazer ainda algum tormento; e para as musicistas, imagino, é ainda hoje ativo e venenoso ao extremo. (...) abrindo um livro sobre música, temos as mesmas palavras novamente usadas neste ano da graça de 1928, sobre mulheres que tentam escrever música. “Sobre a srta. Germaine Tailleferre, pode-se apenas repetir a máxima do Dr. Johnson sobre as mulheres pregadoras, transposta em termos de música: ‘Senhor, a composição de uma mulher é como o andar de um cachorro sobre as patas traseiras. Não é bem-feita, mas já surpreende constatar-se que de qualquer modo foi feita’.” Com que exatidão a história se repete...* (WOOLF, 1990: 67-68)

Dentro da composição popular no Brasil, em pelo menos dois textos, escritos por Pedro Alexandre Sanches, da *Folha de São Paulo*, o crítico musical “cria” um vácuo entre a produção musical de Chiquinha Gonzaga, no início dos anos de 1860, até os anos de 1950, com as composições de Dolores Duran e Maysa. Em 1996, falando sobre cantores e cantoras, ele escreve no caderno “Mais!”:

*Com escassas exceções - Chiquinha Gonzaga, Dolores Duran, Maysa -, a composição no Brasil foi um ofício levado a cabo pelos homens até que a guerrilheira Rita Lee viesse cravar novos rumos.*

*Foi ela quem abriu alas para que passassem Baby Consuelo -a mais completa simbiose de rock e samba que este país produziu- nos 70, Angela RoRo, Marina Lima e Paula Toller nos 80, Fernanda Abreu e Zélia Duncan nos 90. E o mercado não faz restrições contra a aventura feminina de compor. "Registros à Meia-Voz", de Marina, chega às 70 mil cópias em menos de um mês; "Intimidade", de Zélia, a 90 mil, em igual período. (SANCHES, 1996)*

O crítico poderia ter dito apenas “escassas exceções”, mas ao nomear as três primeiras efetua uma operação de redução completa: entende-se que depois de Chiquinha Gonzaga, vieram somente Dolores e Maysa.

Em 2001, numa reportagem que trazia o resultado de uma enquete elaborada pelo caderno “Ilustrada” da *Folha de São Paulo*, sobre as músicas mais apreciadas da MPB, ele afirma:

*Não sobrou muito para a ala feminina de compositores na enquete das músicas mais apreciadas da MPB. Rita Lee comparece isolada na 11ª posição (empatada com o bamba do samba Cartola) entre os autores mais lembrados.*

*Bem atrás (no tempo e na lista), Chiquinha Gonzaga e Dolores Duran empatam, com apenas quatro votos cada. Maysa, precursora da presença feminina na MPB moderna com Dolores, foi esquecida.*

*Seria machismo ou sinal de que as mulheres são mesmo menos ativas como autoras de canção popular? (SANCHES, 2001)*

Indagadas pelos autores da reportagem sobre esta questão, Rita Lee responde:

Publicação:

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo . A canção no feminino, Brasil, século XX. Labrys (Edição em Português. Online), v. 18, p. 1-33, 2010

*As mulheres são quantitativamente menos presentes em muitas áreas. Começamos a botar nossas asinhas de fora recentemente, enquanto o patriarcado existe há séculos [...] Chiquinha Gonzaga era do tempo em que os varões diziam: “Música é coisa para homem”. Dolores Duran era do tempo em que os caras falavam: “Mulher compositora é puta”. Eu sou do tempo em que o clube do Bolinha dizia: “Para fazer rock tem que ter culhão”. Cássia Eller é do tempo em que dizem: “Precisa ser mulher-macho para fazer música igual a homem”. Minha neta será do tempo em que vão dizer: “Só mesmo uma mulher para fazer música tão boa”. (LEE apud SANCHES, 2001)*

e Paula Toller arremata:

*Não sou pequenininha, não tenho mãe chamada Paula nem uso esse apelido, mas sempre me chamam de Paulinha. É Paulinha Toller e Fernandinha Abreu. Pergunte se existe Robertinho Frejat. Dá preguiça, mas se falo dizem que é mau humor [...] Deve ser preguiça, as pessoas esquecem mesmo. Há muito homem na música, ficar com mulherzinha deve ser mais difícil. É lógico que há machismo, é questão de maioria, de quorum. (TOLLER apud SANCHES, 2001)*

Esses comentários de Pedro Sanches me causaram estranhamento: sabemos que as mulheres das classes burguesas e aristocráticas tinham a aprendizagem musical do piano entre os ofícios permitidos, é muito difícil acreditar que se tornaram somente intérpretes. Chiquinha Gonzaga é o exemplo disso. Quantas outras mulheres compositoras desconhecemos ainda hoje? Se a poeta Alice Ruiz, já nos anos de 1960 ainda precisava esconder seus versos, quantas belas canções podem ter se perdido nas gavetas e armários das ocultas compositoras brasileiras?

A historiadora Michelle Perrot escreve sobre as mulheres compositoras em seu livro, *Minha História das Mulheres*:

*E a música?*

*Aí se acumulam obstáculos. Por parte das famílias, para começar [...]. O pai de Félix e Fanny Mendelssohn, igualmente dotados, escreve a esta última, em 1820, a respeito da música: “É possível que, para ele, a música venha a ser uma profissão, enquanto, para você, não será mais do que um ornamento”.*

Publicação:

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo . A canção no feminino, Brasil, século XX. Labrys (Edição em Português. Online), v. 18, p. 1-33, 2010

*Pior ainda quando as desaprovações vêm do marido ou do companheiro. Clara Schumann se sacrifica por Robert; Alma Mahler por Gustav. Durante o noivado, Gustav lhe pedira explicitamente renunciar à música. “Como é que você imagina um casal de compositores? Você já pensou a que ponto uma rivalidade tão estranha se tornará necessariamente ridícula? [...] Que você seja aquela de que preciso, [...] minha esposa e não minha colega, isso sim, está certo.” (PERROT, 2007: 104-105)*

Perrot está falando de compositoras de música clássica, e se fizermos um levantamento no Brasil, perceberemos que mais de cem anos depois as mulheres ainda eram submetidas a esses obstáculos, inclusive na canção popular. Foram muitas as cantoras e compositoras que desistiram de sua carreira artística para cuidar da família e do casamento. Cito algumas delas que se tornaram muito conhecidas em seu tempo de atuação: Aurora Miranda, Celly Campelo, Leny Eversong e Wanda Sá, que antes de se casar estava formando uma sólida carreira no exterior, e só voltou a cantar profissionalmente recentemente, depois da separação do compositor Edu Lobo.

Intrigada com as afirmações do crítico da *Folha de São Paulo*, fiz um rápido levantamento e encontrei várias compositoras no vácuo criado por ele, entre elas Carmen Miranda, com duas canções suas gravadas nos anos de 1930, uma delas, intitulada “[Os hôme implica comigo](#)” em parceria com o mestre Pixinguinha:

*Meu Deus, eu já não posso mais  
Viver assim  
Com esses home implicando  
Por causa de mim*

*Eles gosta da gente  
Eu já sei por que é  
É porque eles não pode  
Vivê sem muié*

*Eu não gosto dos home  
Porque eles são ruim  
Quarquê coisa que eu faço  
Eles falam de mim*

*Eles pensa que eu sou dessas  
Garotas de arengação*

Publicação:

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo . A canção no feminino, Brasil, século XX. Labrys (Edição em Português. Online), v. 18, p. 1-33, 2010

*Mas estão muito enganado  
Comigo não violão!*

Somente duas canções encontradas do maior fenômeno musical brasileiro dos anos de 1930, mas é muito provável que existissem outras. E é notável o comentário de Ruy Castro em sua biografia sobre essa canção:

*Foi também a Victor que tornou Carmen “parceira” de Pixinguinha no samba “Os home implica comigo” – a idéia da letra pode ter sido dela, mas os versos tortos tinham todos os cacoetes de Josué (CASTRO, 2005: 63).<sup>2</sup>*

Castro coloca em dúvida a capacidade de Carmen como compositora, sem duvidar em seu livro, no entanto, que ela cria e define uma forma única de interpretação da música popular brasileira a partir de seu trabalho. A própria letra de Carmen pode responder ao autor: sempre a implicância, sempre a incapacidade da criação para as mulheres. Isso também se repete com a compositora pernambucana Almira Castilho, autora de vários sucessos a partir dos anos de 1950 que foram gravados por seu marido, Jackson do Pandeiro. Almira compôs a letra de “[Chiclete com banana](#)”, musicada por Gordurinha e gravada pela primeira vez em 1958. Essa canção foi considerada por Gilberto Gil como precursora do Tropicalismo, tendo sido gravada também por ele:

*Eu só ponho bip-bop  
No meu samba  
Quando Tio Sam tocar o tamborim  
Quando ele pegar no pandeiro  
E no zabumba  
Quando ele entender  
Que o samba não é rumba  
Aí eu vou misturar  
Miami com Copacabana  
Chicletes eu misturo com banana  
E o meu samba vai ficar assim*

---

<sup>2</sup> O autor se refere ao compositor Josué de Barros, de quem Carmen Miranda gravou várias canções.

*Quero ver a grande confusão  
É o samba-rock, meu irmão  
É, mas em compensação  
Eu quero ver o boogie-woogie  
De pandeiro e violão  
Eu quero ver o tio Sam de frigideira  
Numa batucada brasileira*

Almira sempre teve essa parceria questionada: a afirmação era de que a letra era de Jackson, mas que ele registrara em nome da esposa, o que foi desmentido por seu biógrafo (cf. MOURA, 2001). No entanto, no verbete de Jackson do Pandeiro, do Dicionário Cravo Albin de MPB, consta a seguinte informação:

*Em 1959, [Jackson do Pandeiro] gravou a marcha "Quem não chora não mama", de Paquito e Romeu Gentil. No mesmo ano, gravou outro samba, **de sua parceria** com Gordurinha, "Chiclete com banana", que se tornaria um de seus maiores sucessos e que seria regravada posteriormente por Gilberto Gil. (Verbetes de Jackson do Pandeiro no site do Instituto Cravo Albin [UFRJ])*

Não existe um verbete sobre Almira, e mais uma vez uma compositora “desaparece”.

Outros nomes importantes que destaco desse primeiro levantamento “entre” Chiquinha Gonzaga e Maysa, são Marília Batista, parceira de Noel Rosa nos anos de 1930 e autora de sambas de breque gravados por Moreira da Silva e Aracy de Almeida; Dilú Mello, autora do clássico “[Fiz a cama na varanda](#)” e Lina Pesce, autora de grandes sucessos nos anos de 1950.

Marília Batista foi parceira de Noel Rosa em pelo menos duas canções, “[Balão apagado](#)” e “[João Teimoso](#)”. De família tradicional carioca, conheceu o compositor aos quatorze anos, de quem se tornou amiga, intérprete e parceira. No samba de breque “[Menina fricote](#)”, gravado por Aracy de Almeida, Marília mostrava humor e genialidade musical que em nada ficava a dever a Noel. Este samba, como os de Assis Valente já

citados, brinca também com a influência dos estrangeirismos na canção popular e nos costumes cariocas da alta sociedade dos anos de 1930 e 40:

*Não sei que doença deu na Risoleta  
Que agora só gosta de ouvir opereta  
Cheia de prosa, cheia de orgulho  
Cheia de chiquê  
E faz fricote como o quê  
Não canta mais samba  
Só quer imitar Lucienne Boyer  
Parle moi d'amour  
Só quer l'argent, l'argent toujours  
Ela não sabe nem ler  
E já quer gastar o francês  
E diz que despreza  
Quem só fala português*

*Essa Risoleta está muito mudada  
Está cheia de pose  
Pra ser elegante  
Ela diz que o bastante  
É usar bois de rose  
Quelque chose bois de rose?  
Ela diz pra mim  
Que quando está gripada  
Não faz atchim não  
Porque não fica bem  
Em vez de atchim, ela faz acthem  
Diz que o au-au é le chien*

*Não sei que doença deu na Risoleta  
Que agora só gosta de ouvir opereta  
Cheia de prosa, cheia de orgulho  
Cheia de chiquê  
E faz fricote como o quê  
Não canta mais samba  
Só quer imitar Lucienne Boyer  
Parle moi d'amour  
Só quer l'argent, l'argent toujours  
Ela não sabe nem ler  
E já quer gastar o francês  
E diz que despreza  
Quem só fala português*

*Não sai dos cassinos  
Perdendo dinheiro, perdendo l'argent  
Se acaso me encontra*

Publicação:

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo . A canção no feminino, Brasil, século XX. Labrys (Edição em Português. Online), v. 18, p. 1-33, 2010



*Me pede emprestado  
Diz que é minha fã  
Mas eu lhe digo até amanhã  
Mas eu já lhe disse  
Nerusca, menina  
Não venha pra aqui  
A me chamar de très jolie  
Eu não sou mon chéri  
E língua estrangeira  
Eu nunca entendi  
Larga essa papa de oui*

Também nos anos 1940, a maranhense Dilú Mello foi autora da música de um dos grandes clássicos da música brasileira, “[Fiz a cama na varanda](#)”, com letra de Ovídio Chaves:

*Fiz a cama na varanda me deitei pensando em ti  
Deu um vento na roseira ai meus cuidados  
Que do sono me esqueci*

*Menina, minha menina  
Ai não faças assim como eu  
Que vivo morta de pena  
Porque ninguém me escolheu*

*Fiz a cama na varanda me esqueci do cobertor  
Deu um vento na roseira ai meus cuidados  
Me cobriu toda de flor*

*Lá detrás daquele morro tem um pé de amor perfeito  
Eu vivo louca à procura, ai meus cuidados  
De um pobre amor sem defeitos*

Outra bela canção da musicista foi “[Meu Cariri](#)”, gravada pela primeira vez em 1953, pelo Trio Orixá, mas tendo se tornado muito conhecida nacionalmente na interpretação de Clara Nunes, em 1973:

*No meu Cariri  
quando a chuva não vem*

*não fica lá ninguém  
somente Deus ajuda  
se não vier do céu  
chuva que nos acuda  
macambira morre  
chique-chique seca  
juriti se muda*

*Se meu Deus der um jeito  
de chover todo ano  
se acaba o desengano  
o meu viver lá é certo  
o meu Cariri  
pode se ver de perto  
quanta boniteza  
pois a natureza  
é um paraíso aberto*

A paulistana Lina Pesce foi outra grande compositora já atuante no final dos anos 1920, quando teve a valsa “[Crepúsculo](#)” gravada por Gastão Formenti na Odeon. Em 1942, fez sucesso com o choro “[Bem-te-vi atrevido](#)”, que recebeu, no mesmo ano, gravação da pianista norte-americana Ethel Smith e gravações posteriores na França, Inglaterra e Itália, entre outros países. No entanto, reforçando o “desaparecimento” das compositoras, Hermeto Pascoal apresentou esse choro no programa Ensaio, da TV Cultura, como sendo de Pixinguinha. Lina Pesce foi compositora e pianista atuante até o final dos anos 1960, tendo entre seus intérpretes nomes como Carolina Cardoso de Menezes, Altamiro Carrilho, Elizeth Cardoso e Dolores Duran.

Também vale lembrar que, em 1958, ano da primeira gravação de uma música de Dolores Duran, a cantora e pesquisadora Inezita Barroso gravou um LP apresentando as compositoras Babi de Oliveira, Juracy Silveira, Zica Bérigami, Leyde Olivé e Edvina de Andrade,<sup>3</sup> mostrando que o problema de se imaginar que só Dolores e Maysa surgiram com

---

<sup>3</sup> Esse disco, com direção musical de Hervé Cordovil trazia 14 composições das autoras citadas. Inezita Barroso. *Inezita apresenta Babi de Oliveira - Juracy Silveira - Zica Bérigami - Leyde Olivé - Edvina de Andrade* (Copacabana/1958)

trabalhos autorais, depois de Chiquinha Gonzaga, era possivelmente pela centralização da indústria fonográfica e da difusão alcançada pelos artistas que atuavam no Rio de Janeiro.

O disco de Inezita traz poucas informações sobre cada uma delas, mas das cinco, a também premiada pintora Zica Bérngami, paulista de Ibitinga, teve sua canção “[Lampião de gás](#)” entoada pelo país inteiro na voz de Inezita, no mesmo ano:

*Lampião de gás  
Lampião de gás  
Quanta saudade  
Você me traz*

*Da sua luzinha verde azulada  
Que iluminava a minha janela  
Do almofadinha lá na calçada  
Palheta branca, calça apertada  
Do bilboquê, do diabolô  
Me dá foguinho, vai no vizinho  
De pular corda, brincar de roda  
De benjamim, jagunço e chiquinho*

*Lampião de gás  
Lampião de gás  
Quanta saudade  
Você me traz*

*Do bonde aberto, do carvoeiro  
Do vassoureiro, com seu pregão  
Da vovozinha, muito branquinha  
Fazendo roscas, sequilhos e pão  
Da garoinha fria, fininha  
Escorregando pela vidraça  
Do sabugueiro grande e cheiroso  
Lá no quintal da rua da graça*

“[Lampião de gás](#)” é uma canção em homenagem a São Paulo, de profunda nostalgia sobre o passado da cidade. Zica Bérngami compôs várias outras canções sobre esse tema, e teve em 1999 um disco tributo gravado pela intérprete Zezé Freitas, e um disco gravado por ela em 2000, intitulado *Salada de Danças*, ambos independentes. Nascida em 1913, a compositora, hoje com 97 anos, é também escritora e uma premiada desenhista com

reconhecimento internacional, tendo seu nome citado em livros de pintura sobre os primitivistas (cf. site oficial de Zica Bérigami).



**Gravura de Zica Bérigami**

Leyde Olivé, mineira de Uberaba, havia sido premiada no começo dos anos de 1950 por sua atuação em um festival de ritmos brasileiros. Em seu disco de 1958, Inezita grava dela o samba “[Recado](#)”, com sotaque caipira, com uma letra que mostrava que mesmo nesse tempo, as mulheres casadas não eram tão reclusas como gostariam de pensar seus maridos:

*Nego  
Tu tá granfino com cabelo esticado  
Sapato branco, terno de linho engomado  
Eu só queria passá perto e num oiá  
Pruque eu tenho do meu lado um danado bem iguá  
Mas ocê fica de lado a me atentá  
Para com esse jeito de que tá me exprementando  
Oio espichao, esticado, me assustando  
Oia que quem mexe com fogo sai queimado  
Não arrepito o recado*

*Num sô de briga, tu tá prcurando intriga  
Meu cabra já tá escolhido*

Publicação:

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo . A canção no feminino, Brasil, século XX. Labrys (Edição em Português. Online), v. 18, p. 1-33, 2010

*É alinhado, inté parece um dotô  
Carinhos, às vez bate, ma'com jeito  
E num imprica cos negrinho  
Dois tiquinho que me deu Nosso Sinhô  
Mas pode ser que um dia eu teja arrevesada, enfezada, mei pancada  
E assim quem me agarante o procedê  
Se ocê num qué com o meu nego se enrascá  
Bota os óio proutro lado*

Com exceção de Zica Bérjami, pouco sabemos dos trabalhos ou das histórias das outras compositoras apresentadas por Inezita. A única fonte de referência disponível sobre cada uma delas é a capa desse LP da intérprete.

O caminho para a composição feminina no Brasil foi árduo e lento, e a percepção das diferenças entre os gêneros, em especial, na construção de um eu feminino diferenciado do discurso masculino sobre “o que seríamos” também foi gradual. Os levantamentos apresentados aqui sobre a composição feminina são ainda iniciais, devendo se transformar num projeto de pesquisa futuramente, já que mais do que conhecer as artistas e sua produção, interessa-me também compreender, como com Alice Ruiz, como as compositoras se apropriaram do discurso como acontecimento, apontando para novas possibilidades do feminino: as mulheres, com suas produções musicais, reinventam-se? Ou, em outras palavras, estão incorporando modificações na construção do eu fora do sujeito universal masculino?

Pensando na explosão da composição feminina junto nos anos de 1960 e 70, é importante pensar como viviam as mulheres antes da contracultura e do feminismo, em especial nos anos de 1950, quando se iniciam as gravações de Maysa e Dolores Duran no período do samba-canção. Lembremos da personagem Laura, vivida por Julianne Moore no filme *As Horas*: no filme, a personagem lê um livro de receitas, repetindo as palavras: “primeiro eu vou te mostrar... como medimos as xícaras”. “Mamãe, não é tão difícil”, argumenta seu filho de quatro anos, tentando ajudá-la. “Eu sei que não é difícil. Mas é que quero fazer isso para o papai”. “Porque é aniversário dele?”. “Isso mesmo. Estamos fazendo o bolo para mostrar que gostamos dele”. Estranhamento: “Senão ele não vai saber

que o amamos?”. Silêncio. Ela olha longamente para o filho e responde: “Isso mesmo.” A cena é o início de uma muda aflição que vai crescendo nos espectadores que não compreendem a agonia da personagem. Ela é casada com um marido amoroso, financeiramente estável, mora numa casa linda, tem um filho bonito e está grávida do segundo. Acompanhando a história de Laura, sentimos a agonia crescer no não dito. Pensa em suicídio. Não, suicídio não é a saída. Descobrimos, no final do filme, que ela abandonou as crianças e o marido e fugiu para o Canadá, onde ficou trabalhando como bibliotecária, sem nunca ter se arrependido por essa escolha.

Laura é uma personagem dos anos de 1950, e como muitas mulheres que viveram naquele tempo, sentia-se estranha e desconfortável naquilo que “deveria” ser-lhe *inato*: o desejo da maternidade, e do cuidado para com marido e filhos. Se uma mulher estranhasse essa *natureza* em si, seria com certeza considerada uma degenerada. Não havia outras opções, a *natureza feminina* já estava “mapeada cientificamente” desde o século XIX.

O regime de domesticação e normatização imposto às mulheres, naqueles anos, foi profundamente marcado pela nítida distinção das identidades sexuais, com especial atenção para a *essência inerente* ao feminino e ao masculino. Em uníssono, os conselhos estampados nos jornais e colunas femininas diziam: “não reclame nunca de falta de atenção ou infidelidades, não atormente seu marido com futilidades quando ele estiver em casa, – cabe a você, mulher, mostrar-se sempre interessante aos olhos dele, com o risco de perdê-lo sem esse cuidado”.

Em caso de infidelidade, esperava-se que a ira de uma mulher jamais deveria voltar-se contra o marido:

*Toda a revolta, se houvesse, deveria recair sobre a outra, a rival, a amante do marido. A esposa teria de fazer tudo o que estivesse ao seu alcance para sobrepujá-la, de preferência sem enfrentamentos diretos e sim mostrando ao marido que ela, como boa esposa, poderia ser melhor companheira que a outra. (BESSANEZI, 2001: 635)*

Também na canção popular, a existência de outra mulher na vida de um marido era de responsabilidade da esposa que não cumprira o papel ao qual fora destinada, como mostra o samba-canção “[Eu sou a outra](#)”, de Ricardo Galeno. A canção, feita especialmente para a cantora Carmen Costa, que na época era “a outra” na vida do compositor Mirabeau, mostra também a situação da amante, enjeitada pela sociedade – sem nome e mesmo assim difamada, ela é o símbolo da mulher fatal ou degenerada, ligada tão somente à sexualidade “primitiva”:

*Ele é casado  
Eu sou a outra na vida dele  
Que vive qual uma brasa  
Por lhe faltar tudo em casa*

*Ele é casado  
E eu sou a outra que o mundo difama  
Que a vida, ingrata, maltrata  
E sem dó, cobre de lama*

*Quem me condena  
Como se condena uma mulher perdida  
Só me vê na vida dele  
Mas não o vê na minha vida  
Não tenho nome, trago o coração ferido  
Mas tenho muito mais classe  
Do que quem não soube prender o marido*

Percebem-se, na canção popular desse período, a construção das mulheres de forma binária: anjo ou demônio, uma *ou* outra, raramente múltipla. Esse imaginário da mulher perversa *versus* a mulher santificada fazia parte não só da moral vigente como também era reforçado nas histórias infantis, retransmitidas até hoje: todos se lembram das estórias da bruxa má ou a madrasta maltratando as princesas órfãs, que só podiam contar com seu recato e honra para suportar todo sofrimento em suas vidas. Esse sofrimento seria recompensado no final da história com o amor verdadeiro e o casamento com o príncipe de seus sonhos.

É importante lembrar que o regime de domesticação e normatização imposto às mulheres, nos anos de 1940 e 50, foi profundamente marcado pela nítida distinção dos

papéis entre os sexos, com especial atenção para a *essência inerente* ao feminino e ao masculino. Margareth Rago mostra, em *Os Prazeres da Noite* (RAGO, 1991: 141-164), como a sexualidade feminina foi deslocada, desde o século XIX, pela discursividade médica, bastante misógina. Apontando para as transformações nos modelos de feminilidade, na virada para o século XX no Brasil, a historiadora mostra a emergência da figura da “rainha do lar”, higiênica, asséptica, vigilante, em oposição à figura noturna e sedutora da *femme fatale*. Até a década de 1960, entre os modelos da mãe honesta e assexuada e de seu oposto, a prostituta extravagante e ameaçadora, poucos espaços foram deixados para as mulheres.

É nesse cenário bastante restrito, que surgem duas das maiores compositoras brasileiras: Dolores Duran e Maysa. Em comum, as duas amigas compunham, tiveram casamentos brevíssimos e se tornaram as talvez hoje mais lembradas vozes do sambacação nos anos 1950.

Dolores cantava desde criança para ajudar no orçamento da família. Perdeu o pai muito cedo, casou-se aos 25 anos com o compositor Macedo Neto, separando-se três anos depois. Apesar de ter sido marcada por suas composições e gravações no estilo sambacação, portanto na rima do amor e dor, Dolores gravou xotes, baiões e sambas, e pouquíssimas de suas próprias canções: “[Fim de caso](#)”, “[Por causa de você](#)”, “[Solidão](#)”, “[Não me culpe](#)”, “[Prece de Vitalina](#)”, “[Minha toada](#)” e “[A noite do meu bem](#)”. Todos os seus outros grandes sucessos como compositora foram póstumos e em grande parte formados por letras musicadas após sua morte, como “[Ternura antiga](#)” e “[O negócio é amar](#)”. Deixou cerca de 40 canções.

Maysa também começou a cantar e a compor muito cedo: com 12 anos, já havia criado as canções “[Adeus](#)” e “[Marcada](#)”, gravadas no primeiro disco. Ao contrário de Dolores, vinha de uma abastada família de políticos capixabas. Seus pais eram bastante



liberais, e foi através das festas em sua casa que conheceu Sílvio Caldas,<sup>4</sup> que lhe ensinou a tocar violão. Seu biógrafo, Lira Neto, lembra que o violão era um instrumento muito mal visto na mão das mulheres, que deviam se abster ao piano como formação musical – e, aqui lembrando o trecho já citado de Michelle Perrot, mesmo assim, como ornamento.

Ainda no final dos anos 1940, já morando em São Paulo, o escritor conta que Maysa escandalizava a alta sociedade usando calças jeans e camisas de homem amarradas na cintura. Casou-se aos 17 anos com André Matarazzo, de uma das mais ricas famílias industriais de São Paulo, 18 anos mais velho do que ela. Profundamente entediada com a vida de dona de casa, foi incentivada pelo marido a voltar a cantar e a compor. Logo apareceu o convite para gravar o primeiro disco, proposta que foi muito mal aceita por seu marido:

*Diante do entusiasmo de Maysa, André acabaria cedendo [...] Mas, mesmo assim, estabeleceria algumas condições. Ela não poderia se apresentar, de modo algum, como cantora profissional. Não podia ser confundida com uma artista de rádio, o que à época, para as ditas boas famílias, equivalia a ser comparada com uma meretriz. (NETO, 2007: 63)*

Também por exigência do marido, o primeiro disco de Maysa saiu apenas com um arranjo de orquídeas na capa, ao invés da imagem da cantora, como era comum nos anos 1950. O nome Matarazzo foi escrito em letras menores e discretas na contracapa, e toda a renda do disco foi revertida para o Hospital do Câncer, como forma de “justificar” o porquê de uma senhora da alta sociedade gravar um disco.

Enquanto Maysa estava casada, era vista como uma excêntrica dama da sociedade paulista com um misto de propósito social e capricho. No entanto, seu trabalho começou a ser ouvido – e comentado. Enquanto durou o casamento com Matarazzo, durou a lua de mel com a imprensa. Mas a cantora se tornou excessivamente requisitada, o que

---

<sup>4</sup> Sílvio Caldas foi um famoso compositor e intérprete desde os anos 1930, parceiro de Noel Rosa e Orestes Barbosa, entre muitos outros nomes da música brasileira.

levou André a lhe fazer um ultimato, exigindo que ela escolhesse entre o canto e o casamento (NETO, 2007: 83). Criativa, ela respondeu com a canção “[Ouça](#)”, um de seus maiores sucessos:

*Ouça, vá viver  
Sua vida com outro bem  
Hoje eu já cansei  
De para você não ser ninguém  
O passado não foi o bastante  
Para lhe convencer  
Que o futuro seria bem grande  
Só eu e você  
Quando a lembrança  
Com você for morar  
E bem baixinho  
De saudade, você chorar  
Vai lembrar, que um dia existiu  
Um alguém que só carinho pediu  
E você, fez questão de não dar  
Fez questão de negar*

Maysa deixou claro, na canção, que o ultimato era falta de atenção dele para com ela, algo feito em nome das aparências e dos valores sociais, sem levar em conta seus sentimentos. Separou-se pouco tempo depois – e foi o suficiente para que a imprensa radicalizasse o tom de suas reportagens. Separar-se de um industrial poderoso como André Matarazzo foi um grande escândalo: se cantar não era para moças de boa família, uma moça separada de um tão bom partido seria sempre associada a escândalos. Foi o que aconteceu com ela, que terminou por assumir esse lugar que lhe foi imposto, com várias tentativas de suicídio e porres intermináveis. Essa idéia de se mostrar de fato uma “garota má” também feriu muito a compositora. Mas mais insuportável para ela, era o controle que a sociedade, a imprensa e as pessoas em geral tentavam exercer sobre sua vida. Logo no primeiro disco, mostrava que não pretendia ceder às pressões exercidas pela sociedade sobre as mulheres, na canção “[Resposta](#)”:

*Ninguém pode calar dentro em mim  
Esta chama que não vai passar  
É mais forte que eu*

*E não quero dela me afastar  
Eu não posso explicar quando foi  
E nem como ela veio  
E só digo o que penso  
Só faço o que eu gosto  
E aquilo que creio  
Se alguém não quiser entender  
E falar, pois que fale  
Eu não vou me importar com a maldade  
De quem nada sabe  
E se alguém interessa saber  
Sou bem feliz assim  
Muito mais do que quem já falou  
Ou vai falar de mim*

“[Resposta](#)” foi regravada em mais dois discos, em 1959 e 1970. Maysa sentia que precisa repetir sempre: *só digo o que penso, só faço o que gosto e aquilo que creio*. Dentro daquilo que a imprensa chamava de loucura, ela tentava uma construção de si num tempo em que a escolha de uma estética da existência não era permitida às mulheres. A compositora assume na canção sua impulsividade e seu descontentamento com as normas e convenções sociais.

Dolores Duran, por outro lado, apontava na canção “[Quem sou eu](#)” uma mulher bastante submissa aos controles de seu tempo:

*Se mil vezes você me deixar  
E voltar  
Eu aceito  
Quem sou eu pra dizer o que é  
E o que não é direito  
Meu amor é sincero  
É amor e será sempre assim  
Quem sou eu pra querer que você  
Goste apenas de mim  
Se mil vezes você me trair  
Perdoarei  
E palavras amargas e tristes  
Jamais lhe direi  
Sou assim, ai de mim  
Sou assim e não posso mudar  
Meu amor é mais forte que eu  
Meu amor é mais forte que eu*

Publicação:

*Quem sou eu pra mudar?*

Isso não quer dizer que Dolores concordasse com essa submissão. Em outras canções, a compositora traz mulheres que reagem nas relações amorosas, como em “[Fim de caso](#)”, onde a personagem não agüenta a vida “morna” ao lado de seu companheiro:

*Eu desconfio  
Que o nosso caso está no hora de acabar  
Há um adeus em cada gesto, em cada olhar  
Mas nós não temos é coragem de falar*

*Nós já tivemos  
A nossa fase de carinho apaixonado  
De fazer versos, de viver sempre abraçados  
Naquela base do só vou se você for*

*Mas de repente,  
Fomos ficando cada dia mais sozinhos  
Embora juntos cada qual tem seu caminho  
E já não temos nem coragem de brigar*

*Tenho pensado  
E Deus permita que eu esteja errada  
Mas eu estou, ah eu estou desconfiada  
Que o nosso caso está na hora de acabar*

Em “[Prece de Vitalina](#)” aparecem algumas das sujeições impostas às mulheres que deveriam almejar o casamento para assumir seu papel. A canção, que mostra a moça no “desvio” perde toda sua gravidade com a interpretação de Dolores. É um xote muito bem humorado, onde ela brinca entre o canto e a fala:

*São José por seu favor  
Sem lhe fazer meu criado  
Diga aí pra Santo Antônio  
Que eu continuo de lado  
Em junho de 36  
Pedi pra ele um marido  
Ou ele tem má vontade  
Ou se esqueceu do pedido*

São José, eu sou Lili  
Sou filha do véio Sá  
Moro aqui em Aracaqui no Estado do Ceará  
Aperreie Santo Antônio  
Não deixe eu ficar titia  
Eu sei que não custa nada  
Se custasse eu não pedia!

*Santo Antônio já casou  
Encarnação e Carmela  
Casou inté Do Socorro  
Que é bucho de banguela  
Das moças da minha idade  
Quem tem pouco tem três filhos  
Ó xente, só eu não caso  
Danou-se, tô no desvio*

Me vou, tô no desvio  
Tô toda desgraçada, eu não agüento mais  
Eu não arranjo ninguém, moço!  
Danou-se!

Em “[O negócio é amar](#)”, letra postumamente musicada por Carlos Lyra, escrita provavelmente durante os anos em que mais produziu suas canções (entre 1952 e 1959) Dolores fazia uma avaliação sobre o amor. Apesar de parecer uma defesa a todas as formas de amar, ela evidencia uma clara crítica à idéia do ciúme como prova de amor e ao discurso do amor romântico:

*Tem gente que ama, que vive brigando  
E depois que briga acaba voltando  
Tem gente que canta porque está amando  
Quem não tem amor leva a vida esperando*

*Uns amam pra frente, e nunca se esquecem  
Mas são tão pouquinhos que nem aparecem  
Tem uns que são fracos, que dão pra beber  
Outros fazem samba e adoram sofrer*

*Tem apaixonado que faz serenata  
Tem amor de raça e amor vira-lata  
Amor com champagne, amor com cachaça  
Amor nos iates, nos bancos de praça*

*Tem homem que briga pela bem-amada*

Publicação:

*Tem mulher maluca que atura porrada  
Tem quem ama tanto que até enlouquece  
Tem quem dê a vida por quem não merece*

*Amores à vista, amores à prazo  
Amor ciumento que só cria caso  
Tem gente que jura que não volta mais  
Mas jura sabendo que não é capaz*

*Tem gente que escreve até poesia  
E rima saudade com hipocrisia  
Tem assunto à bessa pra gente falar  
Mas não interessa o negócio é amar...*

Dolores morreu em 1959, aos 29 anos. Tinha sérios problemas de saúde que vinham da infância e, segundo Cravo Albin, não se sabe se sua morte foi causada por distúrbios cardíacos ou overdose de barbitúricos (cf. verbete de Dolores Duran no site do Instituto Cravo Albin [UFRJ]). Aquela que teria sido sua última frase ao chegar de manhã em casa, depois de cantar e passar por várias boates, ficou marcada em quase todas as histórias que se conta sobre a compositora: “Não me acorde, estou cansada. Quero dormir até morrer”. Dolores nunca mais acordou.

É interessante notar que se por um lado as formações discursivas colocavam o casamento como o único caminho para a felicidade, a trilha sonora desse período apontava claramente a relação existente entre amor e dor. Claro, poderíamos considerar que como artistas, compositores e intérpretes estavam no “desvio”, como disse Dolores em sua canção. Mas era a trilha sonora consumida por todos os redutos familiares, também. Era o que se ouvia em todas as classes, num tempo em que o rádio, especialmente, tinha amplo alcance, como hoje tem a televisão.

Com as interdições desse tempo, é interessante perceber que Maysa pensou muito essa relação de amor e dor implícita do samba-canção – e em sua vida. Se mesmo à revelia de seu tempo ela conseguiu quebrar muitos dos estereótipos sobre as mulheres, esse “destino ao amor” nunca foi resolvido. Maysa buscou incessantemente o amor em sua vida, mas jamais conseguiu manter essas relações. Havia uma espécie de claustrofobia nos

relacionamentos que ela não agüentava. Para a compositora, a idéia de felicidade era uma utopia, então ela cantava, em “[Felicidade infeliz](#)”:

*Felicidade  
Deves ser bem infeliz  
Andas sempre tão sozinha  
Nunca perto de ninguém  
Felicidade  
Vamos fazer um trato  
Manda ao menos teu retrato  
Para que eu veja como és  
Esteja bem certa porém,  
Que o destino bem cedo fará  
Com que teu rosto eu  
Eu vá esquecer  
Felicidade não chores,  
Que às vezes é bom  
A gente sofrer*

Maysa morreu em um acidente de carro na ponte Rio – Niterói, em 1977. Tinha 40 anos e não estava embriagada, como foi noticiado de imediato.

Se as canções de Dolores e Maysa reforçaram alguns dos estereótipos sobre as mulheres nesse período, não podemos nos esquecer que ambas tentaram se afastar desse mesmo estereótipo em suas vidas. Num pequeno paralelo com a literatura, ao tratar dos romances de Lúcia Miguel Pereira, nos anos 1930, Nádía Gotlib afirma que:

*A autora denuncia [...] a pressão das convenções de família, a submissão da mulher diante de tal peso e os vícios de uma família aparentemente bem comportada. Não há satisfação pessoal nessas relações convencionais, ou seja, a experiência aparece filtrada pela barreira das regras movidas a hipocrisia de uma sociedade que perdeu o sentido da experiência de sua própria autenticidade. Perdeu-se a própria identidade primitiva, única garantia possível de sobrevivência – diria – criativa e, assim, original. (GOTLIB, 2003: 49)*

Talvez seja esse o mesmo ponto em relação ao samba-canção nos anos 1950 – havia ali, em algumas das nas composições de Maysa e Dolores, uma clara denúncia da

hipocrisia daqueles tempos. De forma distinta ao samba-canção composto por Lupicínio ou Antônio Maria, percebe-se nas duas compositoras o questionamento das regras e valores ditos femininos naquele período. Ou, como na canção de Ricardo Galeno “só me vê na vida dele, mas não o vê na minha vida”. As mulheres não eram as únicas responsáveis pelo fracasso dos relacionamentos.

O samba-canção entrou em declínio no final dos anos 1950, abrindo espaço para o mais internacional dos movimentos brasileiros, a Bossa Nova. Mas mesmo nela (como também em seguida, na Jovem Guarda), as mulheres ainda eram retratadas como objeto.

A grande mudança vem com a contracultura (cujo grande marco foi o ano de 1968, com rebeliões estourando em vários países) e o conseqüente questionamento dos costumes estabelecidos e do “moralismo pequeno-burguês”, que teve, no Brasil, sua melhor representação na Tropicália, no final dos anos 1960, e na poesia jovem dos anos 1970.

Duramente criticados pela esquerda marxista, que os chamava de alienados (lembrando que nesse período vivíamos uma recrudescida ditadura militar em quase toda a América Latina), esses jovens acreditavam que o primeiro princípio para a libertação era a liberação dos costumes e da rígida moral burguesa, para eles responsáveis pelas hierarquias e pela busca incessante do poder.

Para as mulheres, a conjugação do feminismo com a contracultura marcaram uma grande e nova revolução: com a contestação de todos os tipos de poderes e hierarquias, elas perceberam como poucas vezes antes na história, as imposições e restrições sobre suas vidas, seu corpo, sua vontade e seus desejos.

Da geração de compositoras desse período, a que mais se destacou na contestação das regras vigentes, especialmente em relação às mulheres, foi sem dúvida, Rita Lee.



Desde garota, Rita Lee sempre preferiu as brincadeiras proibidas às meninas. Em uma recente biografia em DVD, ela conta que tinha certeza que se alguma coisa era proibida era porque devia ser muito divertida. Cercada por mulheres “por todos os lados”, a mãe, as irmãs, tias e primas, procurava as referências do feminino nas mulheres que desafiavam as estruturas moralistas, como Luz Del Fuego, Elvira Pagã, Pagu e Dercy Gonçalves (LEE, 2007).

Roqueira desde o seu primeiro grupo, formado aos 15 anos, ainda no ginásio, começou a compor em 1966, ouvindo com frequência, por todos os lados, que “para se fazer rock era preciso ter culhão”. E foi por ser mulher o motivo de ter sido expulsa dos Mutantes, quando Arnaldo e Sérgio decidiram partir para o rock progressivo. Os irmãos alegaram que sua voz feminina não servia, e que ela não sabia tocar direito nenhum instrumento (cf. BARTSCH, 2003).

Em seu artigo para a *História das Mulheres*, Marcelle Marini nota, a respeito das artes em geral, que:

*A literatura e as artes são frequentemente consideradas domínios femininos: a sua análise prova, pelo contrário [...] que tais domínios estão longe de estar realmente feminizados, e ainda mais de estar nas mãos das mulheres. [...] Obrigados pelas transformações socioeconômicas e socioculturais a tolerar a presença crescente das mulheres neste território, eles [os homens] continuam a considerá-lo como o seu feudo. Consumidoras ou auxiliares, sim; criadoras, não, ou então a título excepcional, dentro de limites rigorosamente definidos, sem nada alterar aos valores ditos comuns, de que o homem, por natureza e/ou por herança histórica, seria o único responsável. A concentração das mulheres em setores considerados inferiores seria apenas o aspecto atual do ostracismo que as atinge, a elas e às suas obras, desde há séculos. (MARINI, 1991: 352-353)*

Em outras palavras, ainda nos dias de hoje as chances de reconhecimento e, principalmente, a perpetuação das obras criadas por mulheres são exceções, ou circunscritas às pessoas que se interessam pelo assunto. De formas similares, Virgínia

Woolf já dizia o mesmo em *Um teto todo seu* (1928), e Michelle Perrot reafirma a mesma questão em seu livro *Minha História das Mulheres* (2006).

A reafirmação da idéia de que o rock era um espaço masculino, onde as mulheres poderiam aparecer apenas como figurantes, irritou muito a compositora. Rita Lee conta que, para ela, desacatar a autoridade masculina sempre foi o máximo, e resolveu mostrar que o rock tinha “*ovários e úteros*” (LEE, 2007).

No Brasil, a história do rock, considerado o “mais masculino da canção” foi todo pontuado pela atuação feminina em nossa história musical, o que poucos autores observam. Ainda no tempo do samba-canção, a primeira gravação do gênero no Brasil foi em 1955, quando Nora Ney interpretou “[Rock around the clock](#)”, sucesso internacional de Bill Halley. É preciso notar que apesar de aparecer no disco como uma versão de Júlio Nagib, a música foi gravada em inglês – a única versão está no título, apresentado como “[Ronda das horas](#)”, e o gênero, que nessa época era marcado nos discos de 78 rotações por minuto, é apontado como *Fox*.

No final dos anos 1950 e início dos 60, Celly Campello se tornou recordista de vendagem do rock (bem comportado, no entanto) aos quinze anos de idade. Cabe notar que seu primeiro compacto, de 1958, trazia duas canções com letra de Celeste Novais, musicadas por Mário Gennari Filho. Wanderléa foi o grande nome feminino na Jovem Guarda, movimento liderado por Roberto Carlos que, no entanto, ainda era bastante sexista. Em seguida, Rita Lee veio com os Mutantes firmar a revolução do rock. Finalmente, o nascimento do pop-rock no Brasil, que dominou os anos 1980, teve como primeiros sucessos as canções gravadas pela voz rouca de Marina Lima, que teve sua primeira canção, “[Meu doce amor](#)”, interpretada por Gal Costa, em 1977, e lançou seu primeiro disco solo dois anos depois, em 1979.

Em sua biografia sobre Janis Joplin, a historiadora feminista Alice Echols lembra que o *rock'n'roll* era o espaço da agressividade e da sexualidade, portanto

inadmissível para as mulheres – a chegada de Janis, em meados dos anos 1960, tornou-se um marco na história do movimento nos Estados Unidos:

*O que faz a rebeldia de Janis ser especialmente notável é que ela estava muito à frente de seu tempo, recusando-se a ser uma boa menina muito antes de a revivificação do feminismo moderno legitimar tal recusa. Em 1967, quando Janis passou a liderar as manchetes, os primeiros grupos de liberação das mulheres ainda não estavam formados, e carreira e família pareciam totalmente irreconciliáveis para as mulheres. E quando se tratava de relações entre homens e mulheres, nem a contracultura era contra de verdade. A luta de Janis teria sido dura o bastante se ela apenas desejasse ser uma cantora pop de sucesso, mas ela também estava tentando cavar seu espaço em uma cultura em que o único papel aceito para uma mulher era o de ser a “patroa” de seu homem.(ECHOLS, 2000: 13)*

É notável como podemos substituir Janis por Rita Lee nesse trecho de Echols: Rita também aparece em cena no Brasil em 1967, quando participa com os Mutantes do 3º Festival da Música Popular Brasileira na TV Record, acompanhando Gilberto Gil em [“Domingo no parque”](#). Seu primeiro disco solo foi gravado em 1970 – *Já estou até vendo / Meu nome brilhando / E o mundo aplaudindo / Ao me ver cantar / Ao me ver passar / I wanna be a star!*, cantava em [“Sucesso aqui vou eu \[Build up\]”](#).

Rita Lee é uma das compositoras brasileiras que mais pensou as relações de gênero em suas composições. Apresentou uma nova mulher, desconhecida para a canção brasileira, uma *“ovelha negra da família que não vai mais voltar”* que revolucionava a relação entre os gêneros.

A partir da revolução comportamental do feminismo e da contracultura nos anos de 1960, as compositoras se multiplicaram e foram aos poucos tomando seu espaço: Joyce, Sueli Costa, Fátima Guedes, Luli & Lucina, Marina Lima, Ângela RoRo, Marisa Monte, Joanna, Ana Terra, Rosinha de Valença, Paula Toller, Bebel Gilberto, Anastácia, Thereza Tinoco, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola, Alice Ruiz, Ná Ozzetti, Marlui Miranda, Simone Guimarães, Zélia Duncan, Ana Carolina, Klébi Nori, Adriana Calcanhotto, Cássia Eller, Dona Ivone Lara, Rosa Passos e Leci Brandão são alguns nomes que podemos citar (entre

muitos outros) de mulheres com um relativo reconhecimento como compositoras, apesar de boa parte delas só se tornar conhecida apenas como intérprete, da mesma forma que Marília Batista nos anos de 1930.

Deixei de fora muitos nomes importantes da composição feminina que poderiam também contribuir para uma nova visão sobre as mulheres, mas meu intento aqui foi mostrar como as mulheres se reescrevem a partir da canção popular, mostrando que são elas que devem (e podem) dizer quem são, já que até os anos de 1950 tudo o que se dizia sobre as mulheres era uma construção masculina. Nesse sentido, foram emblemáticas, a meu ver, as referências de Maysa e Rita Lee para toda uma geração de compositoras que se seguiu. Ambas se empenharam com paixão e atrevimento em suas obras e em suas vidas para que outras mulheres percebessem a possibilidade de ousar, de escapar às normas e reinventarem-se. A partir dessas duas mulheres multiplicaram-se as compositoras: se antes eram invisíveis ou apagadas em sua experiência como criadoras, agora estão por toda parte, dizendo o que pensam e inventando novas formas viver.

Na novíssima geração de compositoras destaco as artistas do grupo DonaZica, em São Paulo. Formada por nove músicos, a banda trabalha com repertório autoral, composto pelas mulheres do grupo: Iara Rennó (filha de Alzira Espíndola), Anelis Assumpção (filha de Itamar Assumpção) e Andréia Dias. Irreverente e fortemente referenciada musicalmente pela Vanguarda Paulista de seus pais, DonaZica traz divertidas constatações sobre a vida da mulher pós-moderna, em contraste com as crises nos relacionamentos dos anos 1970. Vejamos o olhar de Sueli Costa e Aldir Blanc naquele período, em “[Altos e baixos](#)”, do final dos anos 1970. A canção retrata o fim de um relacionamento, mostrando a dificuldade que as mulheres viveram nesse momento de reconstrução onde muitos casamentos terminaram:

*Foi, quem sabe, esse disco  
Esse risco de sombra em teus cílios  
Foi ou não meu poema no chão  
Ou talvez nossos filhos  
As sandálias de saltos tão altos  
O relógio batendo, o sol posto, o relógio*

Publicação:

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo . A canção no feminino, Brasil, século XX. Labrys (Edição em Português. Online), v. 18, p. 1-33, 2010

*As sandálias, e eu batendo em teu rosto  
E a queda dos saltos tão altos  
Sobre os nossos filhos  
Com um raio de sangue no chão  
Do risco em teus cílios*

*Foram discos demais, desculpas demais  
Já vão tarde essas tardes e mais tuas aulas  
Meu táxi, whisky, Dietil, Diempax  
Ah, mas há que se louvar entre altos e baixos  
O amor quando traz tanta vida  
Que até pra morrer leva tempo demais...*

Na canção “[O fio da comunicação](#)” o DonaZica mostra que as transformações hoje são muito mais facilmente assimiladas, que apesar das dificuldades e das desilusões, há um esforço para se manter a “mente sã” e ao mesmo tempo a escolha por se perder a compostura e o medo de errar:

*Tem vez que me dói viver  
Como pode ser, como pode  
Nunca se poder crer  
Em ninguém  
Simples ser humano com H  
Esse osso roer não é mole, eu devo confessar  
Esse osso roer não é mole...*

*O meu amor já não tem mais tanta frescura  
A minha vida não suporta compostura  
E assimilando toda a situação  
Sigo tranqüila com muita perturbação  
Espero um dia não tomar o tal Prozac  
E nem perder o fio da comunicação*

*Na vadiagem glorifico ao meu rei  
No prosseguir, confesso: também errei  
Espero ser uma pessoa quase sã  
Pra nunca ter que conhecer o Diazepan*

*O meu amor já não tem mais tanta frescura  
A minha vida não suporta compostura.*

Pensando com Deleuze, essas artistas buscam o devir mulher, diferente da construção do feminino feita no masculino. É um trabalho árduo e ainda em andamento. Ainda nos pegamos repetindo normas e caindo nas armadilhas dos padrões, ainda sofremos interdições por todos os lados em nossas escolhas, nas profissões, nas famílias. Os machismos continuam vivos, às vezes dissimulados, às vezes escancarados, e sempre rizomáticos. A biopolítica, o controle da vida pelo estado, faz parte do nosso cotidiano criando também novas interdições. Mas também percebemos os aliados, homens realmente filóginos, com apreço pelas mulheres em suas diferenças. Ainda conjugamos amor e dor, é verdade, ainda procuramos reconhecer e reinventar nossas múltiplas faces. No entanto, acredito que a arte é a expressão que melhor pode indicar os caminhos para as mudanças e a transformação das mulheres, assim como colaborar para as novas visões sobre as mulheres.

## BIBLIOGRAFIA

- ALMIRANTE. 1977. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- BARTSCH, Henrique. 2006. *Rita Lee mora ao lado: uma biografia alucinada da rainha do rock*. São Paulo: Panda Books.
- BESSANEZI, Carla. 2001. “Mulheres dos anos dourados”. In: DEL PRIORE, Mary (org.) *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto.
- CASTRO, Ruy. 2005. *Carmen – uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras. 2005.
- ECHOLS, Alice. 2000. *Janis Joplin: Uma vida, Uma época*. São Paulo: Global.
- GOTLIB, Nádia Battella. 2003. “A literatura feita por mulheres no Brasil”. In: BRANDÃO, Izabel e MUZART, Zahidé L. (org.) *Refazendo Nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Ed. Mulheres: Santa Cruz do Sul: EDUNISC.
- MARINI, Marcelle. 1991. “O lugar das mulheres na produção cultural: o exemplo da França”. In: DUBY, Georges e PERROT, Michelle (org.) *História das Mulheres V: O Século XX*. Porto: Edições Afrontamento.
- MOURA, Fernando. 2001. *Jackson do Pandeiro - o Rei do Ritmo*. São Paulo, Editora 34.

- MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. 2007. "Entre Capitus, Gabrielas, Tigresas e Carolinas: o olhar feminino na canção popular brasileira contemporânea". *Labrys. Estudos Feministas* (Edição em português. Online), v. 11, 2007.
- \_\_\_\_\_. 2008. "Um beijo preso na garganta": contracultura e estéticas da existência na canção brasileira dos anos 1960 e 1970. In: RAGO, Margareth; FUNARI, Pedro Paulo A.. (Org.). *Subjetividades Antigas e Modernas*. São Paulo: Annablume.
- \_\_\_\_\_. 2008; "Em que espelho ficou perdida a minha face? : imagens do feminino nas canções de Dolores Duran, Maysa, Rita Lee e Alice Ruiz". In: IX Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y IV Congreso Iberoamericano de Estudios de Género: Los Caminos de la Libertad y la Igualdad en la Diversidad, 2008, Rosario - Argentina. IX Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y IV Congreso Iberoamericano de Estudios de Género: Los Caminos de la Libertad y la Igualdad en la Diversidad. Rosario, 2008.
- NETO, Lira. 2007. *Maysa: só numa multidão de amores*. São Paulo, Globo.
- PERROT, Michelle. 2007. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto .
- RAGO, Margareth. 1991. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos de sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- RUIZ, Alice. *Paixão Xama Paixão*. Edição da autora: Curitiba, 1983.
- SANCHES, Pedro Alexandre. 1996. "A conquista do paraíso". In: *Caderno Mais!* da Folha de São Paulo, domingo, 22 de dezembro de 1996.
- SANCHES, Pedro Alexandre. 2001. "Mulheres ficam marginalizadas". In: *Caderno Ilustrada* da Folha de São Paulo, sexta-feira, 18 de maio de 2001.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem. 1997. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 1: 1901-1957*. São Paulo: Editora 34.
- TELLES, Norma. 1997. "Escritoras, escritas, escrituras". In: *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, UNESP.
- WOOLF, Virgínia. 1990. *Um teto todo seu*. Círculo do Livro.

## DVDs

- Programa Ensaio, 19/12/1990. São Paulo: TV Cultura.
- DALDRY, Stephen (Direção). 2002. DVD *As Horas*. São José, SC: Imagem Filmes.
- LEE, Rita. 2007. DVD *Biografitti: Cor de Rosa Choque*. Rio de Janeiro, Biscoito Fino.

## SITES

Instituto Cravo Albin [UFRJ]: <http://www.dicionariompb.com.br>

MPBNet: <http://www.mpbnet.com.br>

RealPlayer : <http://brazil.real.com/realplayer>

Zica Bérigami: <http://www.zicabergami.com.br/home.htm>

## CANÇÕES CITADAS

- "A noite do meu bem" (Dolores Duran). Gravação de Dolores Duran no 78 RPM 6.069 (Copacabana/1959)
- "Adeus" (Maysa). Gravação de Maysa no LP *Convite Para Ouvir Maysa* (RGE/1956)
- "Altos e baixos" (Sueli Costa e Aldir Blanc). Gravação de Elis Regina no LP *Elis, Essa Mulher* (WEA/1979).
- "Balão apagado" (Marília Batista e Noel Rosa). Gravação de Elizeth Cardoso no 78 RPM 6.254 (Copacabana/1961)
- "Bem-te-vi atrevido" (Lina Pesce). Gravação de trecho por Hermeto Pascoal no *Programa Ensaio* (TV Cultura/1990)
- "Chiclete com banana" (Gordurinha e Almira Castilho). Gravação de Gilberto Gil no LP *Expresso 2222* (Philpis/1972).
- "Crepúsculo" (Lina Pesce). Gravação de Gastão Formenti no 78 RPM 13.050 (Odeon/1929)
- "Domingo no parque" (Gilberto Gil). Gravação de Gilberto Gil e Os Mutantes no LP *Gilberto Gil* (Philips/1968)
- "Eu sou a outra" (Ricardo Galeno). Gravação de Carmen Costa no 78 RPM 5.108-a (Copacabana/1953)
- "Felicidade infeliz" (Maysa). Gravação de Maysa no LP *Convite Para Ouvir Maysa nº 2* (RGE/1958)
- "Fim de caso" (Dolores Duran). Gravação de Dolores Duran no EP 45 RPM Dolores Duran no Michel de São Paulo (Copacabana/1959)
- "Fiz a cama na varanda" (Dilú Mello e Ovídio Chaves). Gravação de Dilú Mello no 78 RPM 15.126-a (Continental/1944)

Publicação:

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo . A canção no feminino, Brasil, século XX. Labrys (Edição em Português. Online), v. 18, p. 1-33, 2010

32



- "João teimoso" (Marília Batista e Noel Rosa). Gravação de Marília Batista no LP *Marília Batista Sua Personalidade... Sua Bossa* (Musidisc/1962)
- "Lampião de gás" (Zica Bér gami). Gravação de Zezé Freitas com participação especial de Zica Bér gami no CD Zezé Freitas interpreta Zica Bergami (Independente/1998)
- "Marcada" (Maysa). Gravação de Maysa no LP Convite Para Ouvir Maysa 9RGE/1956)
- "Menina fricote" (Marília Batista e Henrique Batista). Gravação de Olívia Byington no CD A Dama do Encantado (WEA/1997)
- "Meu Cariri" (Dilú Mello e Rosil Cavalcanti). Gravação de Clara Nunes no LP Clara Nunes (Odeon/1973)
- "Meu doce amor" (Marina Lima e Duda Machado). Gravação de Gal Costa no LP Caras & Bocas (Philips/1977)
- "Minha toada" (Edson França e Dolores Duran). Gravação de Dolores Duran no LP Esse Norte é Minha Sorte (Copacabana/1959)
- "Não me culpe" (Dolores Duran). Gravação de Dolores Duran no LP Dolores Duran Canta Para Você Dançar Nº 2 (Copacabana/1958)
- "O fio da comunicação" (Andreia Dias). Gravação de Dona Zica no CD Composição (Independente/2004)
- "O mandarim" (Jussi Campelo). Gravação de Cida Moreyra no LP Cida Moreyra (Continental/1986)
- "O negócio é amar" (Carlos Lyra e Dolores Duran). Gravação de Leny Andrade no LP Leny Andrade (Pointer/1984)
- "Os hõme implica comigo" (Pixinguinha e Carmen Miranda). Gravação de Carmen Miranda em 78 RPM 33.331-a (Victor/1930)
- "Ouça" (Maysa). Gravação de Maysa no LP Maysa (RGE/1957)
- "Por causa de você" (Tom Jobim e Dolores Duran). Gravação de Dolores Duran no LP Dolores Duran Canta Para Você Dançar... (Copacabana/1957)
- "Prece de Vitalina" (Chico Anysio e Dolores Duran). Gravação de Dolores Duran no LP Esse Norte é Minha Sorte (Copacabana/1959)
- "Quem sou eu" (J. Ribamar e Dolores Duran). Gravação de Lúcio Alves no LP A Noite do Meu Bem (Odeon/1960)
- "Recado" (Leyde Olivé). Gravação de Inezita Barroso no LP Inezita apresenta Babi de Oliveira - Juracy Silveira - Zica Bér gami - Leyde Olivé - Edvina de Andrade (Copacabana/1958)
- "Resposta" (Maysa). Gravação de Maysa no LP Convite para Ouvir Maysa (RGE/1956)

"Ronda das horas [Rock around the clock]" (Max C. Freedman, Jimmy de Knight -vrs. Julio Nagib). Gravação de Nora Ney no 78 RPM 17.217 (Continental/1955)

"Solidão" (Dolores Duran). Gravação de Dolores Duran no LP Dolores Duran Canta Para Você Dançar Nº 2 (Copacabana/1958)

"Sucesso aqui vou eu [Build Up]" (Rita Lee e Arnaldo Baptista). Gravação de Rita Lee no LP Build Up (Polydor/1970)

"Ternura antiga" (J. Ribamar e Dolores Duran). Gravação de Nana Caymmi no CD A Noite do Meu Bem (EMI-Odeon/1994)