

Faculdade Santa Marcelina

Denise Mello

CompoStar: a arte de compor e cantar

Trabalho apresentado como requisito parcial
para a conclusão da pós-graduação lato sensu
Canção Popular: criação, produção musical e
performance sob orientação da Prof/a Renata
Peloso Gelamo.

São Paulo
2017

CompoStar: a arte de compor e cantar

Denise Mello - FASM

Resumo: O presente trabalho estuda a composição feminina ao longo da História da MPB, de Chiquinha Gonzaga a cantoras-compositoras da atualidade. Partiu-se de referências bibliográficas diversas até uma pesquisa elaborada com 40 cantoras-compositoras da atualidade, residentes na cidade de São Paulo, com foco na composição - embora tenha-se levantado questões sobre o canto e a instrumentação. Foi identificada e analisada a temática de 78 letras enviadas pelas cantoras-compositoras. A partir dos dados do software Iramuteq, houve interpretações sobre as palavras. Concluiu-se, a partir de seus relatos, que, apesar das dificuldades encontradas em seu meio musical devido a preconceitos e machismo, as cantoras-compositoras estão produzindo canções, gravando e apresentando-as com temática variada.

Palavras-chave: composição feminina, cantoras-compositoras, letras de canções, gênero.

1- Introdução

Todas as letras escritas por mulher são de um planeta completamente diferente das dos homens
Joyce Moreno

Salve o Compositor Popular! Essa saudação na canção *Festa Imodesta* de Chico Buarque certamente nos faz pensar em Tom Jobim, Caetano Veloso, Luiz Gonzaga, Ivan Lins e tantos outros, mas será que nessa hora lembramos de Dolores Duran, Rita Lee, Joyce, Rosa Passos, Adriana Calcanhoto, entre outras compositoras? A composição brasileira está muito mais associada ao compositor masculino do que à mulher compositora. "Em termos numéricos, as mulheres sempre tiveram participação menor enquanto produtoras de canções no meio musical brasileiro" (MARQUES, 2015, p. 28). Na música brasileira, a mulher intérprete tem muito mais reconhecimento e valorização do que a compositora. Mesmo assim, até os anos 40, "a maioria esmagadora dos intérpretes brasileiros eram homens" (FAOUR, 2006). As mulheres intérpretes inundaram as rádios nos anos 50, as divas do rádio como ficaram conhecidas¹, e a partir dos anos 70, houve um "boom" de mulheres intérpretes no mercado e ela ganhou, definitivamente, seu espaço, inclusive com uma vendagem alta de discos (FAOUR, 2006, p. 146).

¹ Faour cita várias cantoras da década de 50, conhecidas como as divas do rádio: Ângela Maria, Dalva de Oliveira, Nora Ney, Linda Batista, Doris Monteiro, Maysa, Dirceinha Batista, Carmen Costa, Dolores Duran, Elizeth Cardoso, Lana Bittencourt, Isaurinha Garcia, Helena de Lima, Alaide Costa, entre outras.

A história da MPB brasileira é recheada de musicistas talentosas que, para entrar num mercado tradicionalmente masculino, tiveram que enfrentar muitos preconceitos, "preconceitos seculares que estigmatizavam aquelas que ousavam desvirtuar-se das regras impostas pelo patriarcado" (MARQUES, 2015, p. 28). Entre as compositoras, algumas delas tornaram-se notadamente reconhecidas, como Chiquinha Gonzaga; outras, como Dora Lopes e Bidu Reis, permaneceram praticamente no anonimato². Nos anos 50, surgiram intérpretes compositoras como Dolores Duran e Maysa, que apenas posteriormente tiveram seu reconhecimento³: entre os anos 60 e início de 70, surgiram compositoras-cantoras como Ângela Ro Ro, Fátima Guedes, Joyce, Rita Lee, Sueli Costa; entre os anos 80 e 90, Adriana Calcanhoto, Marina Lima, Marisa Monte, Zélia Duncan; e a partir de 2000, Anelis Assumpção, Ceumar e Tulipa Ruiz⁴.

E o que dizer das intérpretes compositoras da atualidade? A partir da própria experiência da autora desta pesquisa como cantora e compositora, surgiu o interesse em pesquisar questões a respeito do seu universo musical. A cantora-compositora da atualidade tem seu trabalho reconhecido? Ela ainda sofre algum preconceito para entrar no mercado musical? Qual a temática de suas composições?

Assim surgiu o interesse na pesquisa: *CompoStar: a arte de compor e cantar*. O título nasceu da mistura entre as palavras compor e cantar que resultou em "compostar" que significa submeter (resíduos orgânicos) a um processo de Compostagem. "Compostagem é o conjunto de técnicas aplicadas para controlar a decomposição de materiais orgânicos, com a finalidade de obter, no menor tempo possível, um material estável, rico em húmus e nutrientes minerais; com atributos físicos, químicos e biológicos superiores àqueles encontrados na matéria(s) prima(s)⁵."

A associação desta produção que, por exemplo, muitas minhocas composteiras fazem, na qual visa enriquecer o solo com um resultado superior ao inicial, com **CompoStar**, a arte de compor das cantoras (que ganham no nome sua condição de estrela, Star em inglês) foi imediata e altamente feminina!! O termo "cantautor"⁶ vem sendo utilizado por artistas no meio musical. No entanto, não foi encontrado esse termo no

² "A posteridade não foi generosa com as figuras de Bidu Reis e Dora Lopes. Artistas importantes em seu tempo, elas fizeram parte da época de ouro do rádio brasileiro" (MARQUES, 2015, p. 37).

³ Como será visto no capítulo III.

⁴ Citando apenas algumas das cantoras brasileiras que se destacaram como compositoras.

⁵ Confira em www.dicionarioinformal.com.br/significado/compostagem/10346/

⁶ "Cantautor é um neologismo proveniente da união das palavras *cantor* e *autor*. O termo é utilizado no português europeu para designar os artistas musicais que escrevem, compõem e cantam seu próprio material, incluindo letra e melodia" Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cantautor>: 14/05/2017.

feminino entre as cantoras-compositoras pesquisadas. Talvez seja mais um termo associado ao universo masculino⁷. Não somente a música no Brasil foi predominantemente masculina, bem como os termos relacionados a ela, conforme aponta Carô Murgel:

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. (MURGEL, 2010, p. 2).

No próximo capítulo, serão abordados alguns compositores da música brasileira e recortes de como a mulher "foi falada" no discurso masculino, mais do que isso, conforme coloca Carô Murgel, como a mulher foi cercada e cerceada dentro de uma cultura musical predominantemente masculina.

2- A mulher na composição masculina

Na música popular brasileira, houve a predominância de um discurso masculino acerca da natureza feminina. "A maioria dos estudos realizados sobre a mulher e a MPB refere-se à sua presença enquanto personagem criada pelo imaginário masculino, musa inspiradora de compositores/letristas da MPB e da atualidade" (ANDRADE, 1991, p. 241).

Mas essa visão de musa, no sentido positivo que suscita, como *Rosa (Pixinguinha / Otávio de Souza, 1937)*, um exemplo claro de exaltação à amada, representa uma pequena parte da temática que prevaleceu numa determinada época. De acordo com Faour, do século XVIII com Domingos Caldos Barbosa, o primeiro compositor brasileiro, até início do século XX, com os sambas como *Mulher Indigesta*, de Noel Rosa, o sentimento em relação à mulher aparecia de duas formas: como "musa distante" ou como o "diabo de saias" (FAOUR, 2006, p. 22). Carô Murgel também corrobora acerca dessa dualidade:

Percebe-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" (MURGEL, 2010, p. 15)

Faour aponta que até a década de 60, 90% das letras de nossa música ao falar de amor versavam sobre relações mal resolvidas, interdidas, tristes, melancólicas e vingativas. (FAOUR, 2006, p. 17). E a culpa para os dissabores, para o amor não realizado ou para o rompimento do relacionamento era sempre da mulher.

⁷ A *Mostra de Cantautores de BH*, por exemplo, ocorrida em Maio de 2017, traz no nome apenas o masculino que não dá a dimensão de mulheres compositoras.

Até os anos 50, coube à mulher toda a responsabilidade dos trabalhos domésticos, o cuidado com o marido e filhos. "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 (MURGEL, 2010, p. 14). No caso do feminino, o desejo da maternidade e do cuidado com o marido e filhos. No entanto, a partir dos anos 30, a mulher começou a sair de casa, tanto para o convívio social com outras mulheres, como para trabalhar, o que gerou toda uma reação masculina de resistência e desagrado que foram refletidas na música, como na canção *Regra do bom viver* (Stanislau Silva e Humberto de Carvalho, 1942): "*Se você não se governa/ Não pode fazer o que quer/ Você tem hora marcada/ Pra chegar em casa, mulher*" (FAOUR, 2006, p. 117). No artigo *Além das Amélias: música popular e relações de gênero sob o "Estado Novo"*, Adalberto Paranhos identifica três temáticas nas letras masculinas da época: 1- a queixa e o ressentimento dos homens ao ver a mulher ocupar um lugar na sociedade e na produção e, conseqüentemente, o seu afastamento nos cuidados domésticos; 2- a descrição da exploração e abuso dos malandros em relação às mulheres que trabalham exaustivamente para manter o lar e a queixa das mulheres diante da passividade do homem em relação ao trabalho e 3- uma inversão dos papéis masculino/feminino, a mulher larga o homem e vai para a orgia, entendida aqui como lugar da boemia, e o homem fica no lar ressentido (PARANHOS, 2006).

O início do século foi marcado por letras machistas, compostas por homens, interpretadas tanto por homens, grande maioria, como por mulheres. A mulher era criticada por ser preguiçosa, perdulária, de temperamento volúvel, traidora, enfim depreciada. "Todo o imaginário ocidental demarcou por séculos a fio o papel da mulher como pessoa fraca, frágil, lenta de entendimento, emocionalmente instável, fútil, hipócrita e totalmente indigna de confiança" (FAOUR, 2006, p. 94). A opinião e fala das mulheres eram desvalorizadas. Suas reclamações eram identificadas pelos homens como exageradas, inúteis e sem importância.

Uma das temáticas recorrentes apontadas por Faour é a agressividade voltada à mulher, que ocorre tanto em interpretações masculinas como femininas. Um exemplo disso aparece no trecho da canção *Mulato de qualidade* (André Filho, 1932), com Carmem Miranda: "*Vivo feliz, no meu canto sossegada/ Tenho amor, tenho carinho, oi/ Tenho tudo até pancada*". De acordo com o escritor Luiz Carlos Maciel "Essa questão da mulher que gosta de apanhar nas nossas músicas é apenas o reflexo da nossa cultura patriarcal. Essa concepção machista tradicional de que a mulher apanha porque gosta (...) é uma das coisas mais resistentes na nossa cultura" (FAOUR, 2006, p. 105).

Porém, aos poucos surgiram letras com uma mudança e questionamento dessa posição feminina, como no trecho de *Você me paga o que fez* (Nássaro, 1937), interpretada por Aracy de Almeida: "*Durante o tempo em que vivi em sua companhia/ Quando jantava, apanhava e não dormia/ Francamente eu não sou mulher/ Pra me sujeitar a tudo o que você quer*" (FAOUR, 2006, p. 108).

Com o movimento da bossa nova, uma nova musa surgiu, pelo menos a carioca: mais leve, agradável, bonita, independente, como na canção *Garota de Ipanema*: "*É a coisa mais linda que eu já vi passar (...) A beleza que não é só minha, que também passa sozinha*" (Tom Jobim/Vinícius de Moraes, 1963). Pode-se identificar ainda a existência de um machismo quando a mulher é identificada como um prêmio a ser conquistado, cultuado e mantido pelo homem, mas na maioria das vezes as letras falam de uma mulher com aspectos mais integrados e "companheira de viagem", como descreve Carlos Lyra (FAOUR, 2006, p. 124).

Felizmente, a música brasileira está recheada de compositores que fugiram do machismo dominante. Na década de 70, surgiram diversos compositores que passaram a compor temas bastante femininos, tanto reivindicando seus direitos, como trazendo a sensualidade e erotismo da mulher, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gonzaguinha, Vitor Martins. Há um consenso, inclusive pelas próprias mulheres, de que Chico Buarque tem a arte de traduzir as emoções, sentimentos e desejos da mulher, quando emprega um eu-lírico feminino em suas canções. Em seu livro, *Figuras do Feminino na Canção de Chico Buarque*, Adélia Bezerra de Menezes, analisa uma série de canções em que a temática do feminino e seu desejo é colocada de forma belíssima pelo compositor, como a canção *O meu amor* (Chico Buarque, 1978). Mas há em Chico também, uma fala da condição feminina submetida à sociedade patriarcal: há canções sobre a mulher operária, sobre a doméstica e a prostituta. "O seu discurso dá voz àqueles que em geral não tem voz. Assim, encontramos o tema das mulheres vinculado ao tema da marginalização social" (MENEZES, 2001, p. 41). Em outros momentos, Chico traz a descrição de uma mulher forte, como Joana em *Gota d'água*. (Chico Buarque, 1975). Na bela análise que faz de Terezinha, Adélia nos mostra o encontro da mulher com a maturidade afetiva, "que consiste em saber defrontar-se com o feminino não considerando a mulher nem rainha, nem perdida, mas considerando-a mulher, que é o que o terceiro da canção consegue" (MENEZES, 2001, p. 118)⁸. No entanto, ainda assim, é a voz de um homem falando no lugar da voz uma mulher.

⁸ Na canção *Terezinha* há um encontro da personagem com três homens sucessivamente. Somente o terceiro, que não lhe traz, nem pergunta nada, ganha seu coração: deita na sua cama e a chama de mulher.

Mas a mulher há muito tempo, na história da música brasileira, vem tentando se posicionar diante desse predomínio composicional masculino. No capítulo seguinte, será abordado um pouco dessa árdua trajetória da mulher na composição brasileira.

3- A composição feminina

Carô Murgel (2016), em sua pesquisa de compositoras do século XIX e XX, encontrou num livro de 1876, *Trovador: coleção de modinhas, recitativos, arias, lundus, etc*, pertencente ao acervo da Universidade de Toronto, uma série de compositoras brasileiras. No entanto, Carô aponta que a quantidade de canções anônimas é muito superior às registradas com seus autores, algumas aparecem apenas com o primeiro nome de seus(suas) autores(as), muitas delas são letras potencialmente escritas por mulheres, considerando a abordagem dos assuntos e o período. "Nas diversas canções anônimas encontradas em *O Trovador* ou nas partituras da Biblioteca Nacional, existem provavelmente muitas mulheres silenciosas ou silenciadas em sua criação" (MURGEL, 2016, p. 65). O anonimato na composição é explicado devido ao preconceito da sociedade em relação a exposição da mulher em âmbito social. Carô Murgel coloca: "Muitas das compositoras do século XIX e também do século XX tiveram que se ocultar por não ser 'desejável' a publicidade para as mulheres" (MURGEL, 2016, p. 66).

No artigo *As compositoras brasileiras dos anos 30/40*, Jorge Marques (2012), traz várias informações reveladoras: a canção *Pelo Telefone*, primeiro samba gravado no Brasil, teve provavelmente uma mulher participando da composição da música. Mas infelizmente ela não teve essa autoria reconhecida, pois Donga aparece como único autor da canção.

Para Almirante, o primeiro samba, *Pelo Telefone*, de Donga, derivou de uma peça de costumes sertanejos denominada O Marroeiro, de Catulo da Paixão Cearense e Ignácio Rapôso. Por outro lado, na famosa "casa da Tia Ciata", os coautores que freqüentavam o lugar, vindos do nordeste, acabaram por contribuir com temas regionais nessa composição coletiva. (NAPOLITANO e WASSERMAN, 2000, p. 173).

Tia Ciata teve uma grande importância na década de 20/30: era uma das mulheres que promovia sambas e candomblés em sua casa. Carô Murgel traz a informação de que Mário de Andrade, além de afirmar que Tia Ciata era compositora, desconfia de que muitas de suas canções foram apropriadas por outros compositores: "Passava os dias de violão no colo inventando melodias maxixadas e falam mesmo as más línguas que muito maxixe que correu

o Brasil com nome de outros compositores negros era dela, apropriações mais ou menos descaradas" (MURGEL, 2008, p. 67).

Chiquinha Gonzaga foi sem dúvida a primeira compositora com grande reconhecimento musical, inclusive como instrumentista, fato bastante inédito na história da nossa música. Que outra mulher instrumentista ganhou tal prestígio? "Autora de mais de duas mil peças avulsas, além de 77 peças teatrais" (ANDRADE, 1991, p. 240), Chiquinha Gonzaga concentrou sua composição em peças instrumentais, embora tenha tido poucas, mas famosas letras como a marchinha de carnaval *Ó Abre Alas* e a valsa *Lua Branca*, conforme nos conta Marques:

Apesar da qualidade dos textos, há um consenso de que a importância vital de Chiquinha Gonzaga para a música brasileira consistiu na elaboração de melodias em que os elementos nacionais aparecem de modo flagrante. A opção pela leveza e alegria de ritmos se dava incessantemente (MARQUES, 2015, p. 32).

Dalila Carvalho ressalta que o termo "pioneira" associado ao rótulo dado à compositora pelos seus historiadores, "empobrece a capacidade de compreensão da sua trajetória, retirando-a de seu contexto e desconsiderando assim as forças sociais, entre elas, relações de gênero, implicadas nesse processo" (CARVALHO, 2008, p. 1). Em pesquisa feita por Dalila sobre a música no Rio de Janeiro entre os séculos XIX e primeiras décadas de XX, realizada em dicionários de música, ela revela a descoberta de compositoras brasileiras atuantes no período: "173 compositoras brasileiras, desde o primeiro registro encontrado em 1792; e *Mulheres compositoras* de 1987 que lista 178 compositoras eruditas brasileiras. A descoberta de outras compositoras atuantes no mesmo período, demonstra que Chiquinha Gonzaga não estava sozinha em sua empreitada" (Carvalho, 2008, p. 2). No entanto, não há como negar seu pioneirismo em relação ao sucesso e reconhecimento que obteve na música brasileira, sobrevivendo, inclusive de sua arte: "Produzindo e vendendo suas composições, Chiquinha Gonzaga provou que era possível uma mulher subsistir unicamente de música." (MARQUES, 2015, p. 30).

Jorge Marques relata que a maioria dos textos que retratam a história da composição feminina brasileira, aponta para um abismo entre a década de 20/30 com Chiquinha Gonzaga e a década de 50 com Maysa e Dolores Duran (MARQUES, 2008, p. 43). No entanto, apresenta três compositoras atuantes neste período: Bidu Reis, Carmem Miranda e Dora Lopes. Dora Lopes, melodista, foi bastante expressiva, teve 300 composições registradas em disco. Carmem Miranda e Bidu Reis, letristas, tiveram menor expressão, mas parceiros famosos: a primeira uma parceria com Pixinguinha em *Os hōme implica comigo* e a segunda com Haroldo Barbosa em *Bar da Noite*. Bidu e Dora têm inclusive talvez a primeira parceria

feminina na história da música com a canção *Quatro Histórias Diferentes* (Reis, Lopes, 1956). A temática composicional de Bidu e Dora gira em torno dos amores infelizes e da dor de cotovelo, características da época. Exemplo dessa temática é trazida pelo autor neste trecho da letra de Bidu em *Bar da Noite* (Barbosa;Reis,[s/d]): "*Garçom, apaga essa luz / Que eu quero ficar sozinha / Garçom, me deixe comigo que a mágoa que eu tenho é minha*" (MARQUES, 2015, p. 43). Já Carmem quebra esse padrão da época com uma letra humorística com *Os home implica comigo* (Pixinguinha, Miranda, 1930): "*Meu Deus, eu já não posso mais / Viver assim / Com esses hôme implicando / Por causa de mim*" (MARQUES, 2015, p. 44).

Dolores Duran e Maysa tiveram seu prestígio como intérpretes na década de 50 e somente a partir de 1990 foram valorizadas como compositoras: "projetos especiais envolvendo suas obras foram concretizados pelo mercado fonográfico brasileiro, seja relançando suas gravações originais em CDs, sejam elaborando tributos nos quais suas canções foram regravadas" (MARQUES, 2015, p. 41). A composição de ambas ficou marcada pela dor de cotovelo com predomínio do samba-canção como gênero. No entanto, conforme aponta Carô Murgel, "Dolores gravou xotes, baiões e sambas, e pouquíssimas de suas próprias canções. Deixou cerca de 40 canções" (MURGEL, 2010, p. 15). A temática composicional das compositoras girava em torno do costume da época: tristes e pessimistas, como a dor da separação, a solidão, a anulação e a submissão diante do amado. "Se as canções de Dolores e Maysa reforçavam alguns dos estereótipos sobre as mulheres nesse período, não podemos esquecer que ambas tentaram se afastar desse mesmo estereótipo em suas vidas" (MURGEL, 2010, p. 23). Vale ressaltar que nessa época a mulher estava lutando para ter o reconhecimento de sua voz e que ambas as compositoras tiveram que lutar contra preconceitos vigentes na época em relação ao seu ofício: Dolores por ser negra e pobre, Maysa por ser da alta sociedade. Maysa "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" (MURGEL, 2010, p. 19), como em trecho da canção *Resposta* (Maysa, 1957): "*Só digo o que penso / Só faço o que gosto / E aquilo que creio*. Se uma mulher intérprete já sofria preconceitos, quiçá uma compositora! "Se para os homens do início do século XX canção popular era sinônimo de vadiagem, o ingresso de mulheres nesse campo foi muito difícil e acompanhado de profundas suspeitas sobre a 'integridade moral das que se aventuraram'" (MURGEL, 2007, p. 2).

Porém, a partir dos anos 1960, conforme nos conta Faour "o patriarcado começa a ceder um pouco. Graças aos avanços tecnológicos que eliminaram a divisão sexual de tarefas e à criação de anticoncepcionais mais acessíveis, a mulher começou a vislumbrar o prazer do sexo sem culpas, desvinculado da procriação" (FAOUR, 2006, p. 136). Houve um reflexo direto na música com o surgimento de várias cantoras-compositoras, até hoje atuantes, com temáticas mais libertárias: "a partir do final dos anos 1960, surge uma produção feminista mais específica no trabalho das compositoras" (MURGEL, 2008, p. 1)⁹.

Vanusa foi uma das cantoras-compositoras importantes que trouxe letras propondo uma mudança na postura da mulher, com a canção *Rotina* (Mário Campanha / Vanusa, 1975):

*Você levanta, come e dorme / Limpa a casa e olha o tempo/ Se acostuma com o jogo/
Não reclama os seus direitos (...) Minha amiga o tempo passa! Não espera por
ninguém/ E essas rugas, essa carcaça/ O tempo acaba também/ Vê se fala, vê se
grita/ Vê se assume a sua vida/ Ou fica só* (Faour, 2006, p. 141).

Rita Lee foi outra cantora-compositora que teve papel fundamental na história da música popular brasileira. "Lee é uma das compositoras brasileiras que mais pensou as relações de gênero em sua canções" (MURGEL, 2007, p. 7). Exemplo disso é *Cor-de-Rosa choque* (Rita Lee, 1979): *Sexo frágil não foge à luta / E nem só de cama vive a mulher*". Ela trouxe de forma aberta, leve, divertida e irreverente diversas questões femininas, inclusive na área da sensualidade e erotismo. "O prazer que tinha a dois foi revertido em forma de música, sem o menor pudor, em letras como *Mania de você* (1979), que foram o retrato de uma era na música nacional" (FAOUR, 2006, p. 227). Há de se ressaltar que Rita Lee soube dar voz a todo um conjunto de influências de sua época como o movimento hippie, o tropicalismo e o feminismo: "ela se percebe como uma artista capaz de romper com preconceitos culturais e defender a igualdade entre homens e mulheres" (ANAZ, 2014, p. 85). E Rita vai além: "a erotização do amor romântico em suas canções surge (...) como índice de irreverência e de um espírito desafiador em relação às instituições e aos valores morais dominantes" (ANAZ, 2014, p. 98).

No artigo *Três Canções de Mulheres: erotismo feminino na MPB*, Ana Luiza Martins, ao analisar canções de Rita Lee, Ângela Ro Ro e Fátima Guedes, coloca: "essas canções revelam matizes da reconfiguração do feminino em ambientes sociais e subjetivos, ocorridos

⁹ Carô Murgel cita várias como: Marina Lima, Zélia Duncan, Angela Ro Ro, Marisa Monte, Gal Costa, Cássia Eller, Mária Betânia, Sueli Costa, Fátima Guedes, Marlui Miranda, Alice Ruiz, Luli, Luciana, Joyce, Ana Maria Bahiana, Ana Terra, Alzira Espíndola, Tetê Enpíndola, Ná Ozetti, Suzana Salles, Adriana Calvanhoto, Ceumar, Matilda Kovak, Sueli Mesquita, Cátia de França, Virgínia Rosa, Paula Toller, Fernanda Abreu, Dona Ivone Lara, Dulce Quental (MURGEL, 2007, p. 2) e tantas outras.

no século XX. O próprio fato de as mulheres expressarem artisticamente os seus desejos eróticos revela essa transformação" (MARTINS, 2012, p. 274).

É interessante e penoso notar que a música parece girar em torno do referencial de superioridade masculino. As mulheres que se destacaram ou ainda hoje se destacam na música acabam sendo associadas a um homem, elas perdem parte de sua identidade feminina e ganham uma masculina. Joyce, por exemplo, devido a seu potencial como compositora, foi chamada de Chico Buarque de saias¹⁰. Rosa Passos devido à sua habilidade no violão e prática constante na bossa-nova ganhou o título "João-Gilberto de saias"¹¹. Joyce, em entrevista a Pedro A. Sanches discorre¹²:

Quando meu primeiro LP saiu no ano seguinte, em 1968, houve até críticos que chegaram a pôr minha autoria em dúvida, dizendo que as músicas eram boas demais para terem sido feitas por uma mulher... Só que aí a batalha pra mim já estava em outro nível: provar que uma mulher podia ser também instrumentista de respeito, e, principalmente, bandleader. Foi outra batalha vencida, mas também levou algum tempo. O Brasil ainda é muito conservador nessas coisas (JOYCE, 2013).

Conforme foi relatado, a mulher teve dificuldade para se colocar no mercado musical como compositora, e o que dizer da mulher instrumentista na música brasileira?

4- As Instrumentistas

Ao longo da história da música popular brasileira, surgiu um número expressivo de mulheres intérpretes, um número razoável de intérpretes compositoras, principalmente quando comparadas aos intérpretes compositores, que tiveram maior reconhecimento em seu ofício, mas muito poucas como instrumentistas, embora muitas tocassem um instrumento como Joyce, Marina, Rita Lee e Fátima Guedes. Gal Costa aparece no início de sua carreira tocando violão, mas essa cena não é mais vista ao longo de sua carreira¹³. Pode-se dizer que associamos, reconhecemos e valorizamos muito mais a mulher intérprete do que a compositora e menos ainda a instrumentista.

O que dizer sobre a mulher instrumentista?

¹⁰ Em sua autobiografia *Fotografei você na minha rolley-flex, Joyce retruca*: "Ora saias! Saias por quê? Acho que o pessoal não sabia como classificar uma mulher fazendo música, naqueles anos 60. Rosinha de Valença por exemplo, era para a imprensa o Baden Powell de saias. Elza Soares, o Luiz Armstrong de saias por conta de seus bebops roucos" (SILVEIRA, 1997, p. 53).

¹¹ Confira em https://pt.wikipedia.org/wiki/Rosa_Passos

¹² Confira em entrevista de Joyce para Pedro A. Sanches em 30/07/2013: <http://farofafa.cartacapital.com.br/2013/07/30/entrevista-joyce-moreno/>

¹³ Programa MPB Especial apresentado na TV Tupi em 1973: <https://www.youtube.com/watch?v=JWTQ6Eico8E>

No artigo *Chiquinha Gonzaga- Notas para um estudo sobre compositoras da música popular brasileira* de Valéria Andrade, a autora nos traz informações a respeito das barreiras enfrentadas pelas mulheres na música erudita na Alemanha: "Somente a partir do século XVII a mulher pôde tocar outro instrumento além da harpa" (ANDRADE, 1991, p. 239). Tocar piano e cantar era algo apreciado pelos homens para entreter as visitas e um investimento para um bom casamento de suas filhas. Até o século XX, as meninas não tinham permissão para tocar em orquestras, embora pudessem estudar em academias e ter aulas de canto e piano (ANDRADE, 1991, p. 239). Aqui no Brasil não foi diferente. O piano, trazido pela corte portuguesa, "a partir de 1850 adentra o salão e passa a fazer parte da educação e socialização feminina do século XIX" (ALENCASTRO, 2002, p. 2).

Na palestra ministrada por Bruna Prado¹⁴, ela conta que a escolha do piano caía muito bem a uma mulher já que ela permanece de costas para a plateia e com as pernas voltadas para o piano. Além disso, o piano é um instrumento que não sai de casa!! "É comum, na educação de uma menina burguesa, que ela aprenda a cantar e tocar piano - embora seja um instrumento, o piano é relacionado ao lar - e que os meninos ganhem uma guitarra, um violão ou uma bateria" (PRADO, 2017). Dalila de Carvalho traz alguns dados encontrados no Brasil em seu projeto de mestrado: entre 1890-1920, homens e mulheres faziam cursos de música, sendo a maioria de piano; dos 23 alunos que receberam diplomas e prêmios, 21 eram mulheres. Em relação aos docentes, 11 eram professoras (CARVALHO, 2008, p. 3). Mas se naquela época, tocar um instrumento, no caso um piano, foi algo tão valorizado, mesmo com finalidades e interesses machistas, o que dizer da mulher instrumentista na atualidade?

Bruna Prado aborda a divisão que há entre os cantores(as), com grande predominância de cantoras, e os(as) instrumentistas, predominantemente homens. O canto estaria mais ligado à natureza, à intuição, ao talento e o músico instrumentista à cultura e à atividade intelectual. Haveria então uma estrutura de pensamento binária e hierárquica que separa essas duas profissões: os que trabalham somente com o próprio corpo e os que utilizam instrumentos e escrita. Uma dicotomia entre dois sujeitos, mulher-cantora e homem-músico. Bruna questiona em seu artigo:

Ora, se na tradição filosófica Ocidental o trabalho corporal foi concebido como estando apartado do mental e, mais, como sendo representativo da feminilidade, estaria o desdém dos músicos pelos cantores em parte associado a uma construção marcada pelo gênero? (PRADO, 2017)

Em depoimento a Rodrigo Faro, Joyce coloca:

¹⁴ Palestra *As cantoras e os músicos: relações de gênero e poder na MPB*, ministrada por Bruna Prado na escola de música "Canto do Brasil" em Março de 2017.

A mulher instrumentista, aquela que toca, compõe música, faz arranjo, lidera banda, está de certa forma se apropriando da batuta (coisa mais fállica) masculina, e isso, diante dos músicos, homens na grande maioria, também sempre incomodou bastante." (FAOUR, 2006, p. 137)

Será que o piano ainda é um instrumento de mulheres? E o que tem falado a cantora-compositora na atualidade - aquela que não tem sua fala evidenciada pela mídia?

5- A Pesquisa com cantoras-compositoras

Com o objetivo de conhecer um pouco do universo musical de cantoras-compositoras da atualidade, deu-se início à pesquisa: foram convidadas 107 cantoras da atualidade com bagagem artística e profissional, mas ainda com pouca projeção midiática, dentro do que é chamado de MPB¹⁵, residentes na cidade de São Paulo, a responder algumas questões relacionadas à sua prática musical. O convite para a pesquisa sobre cantoras-compositoras deu-se por meio de mensagem privada na rede social Facebook¹⁶ e as cantoras foram localizadas em grupos como o "Cantoras"¹⁷, o "Vocal SP"¹⁸, além de contatos pessoais da própria pesquisadora. Na mensagem foi explicado a finalidade e o propósito da pesquisa: conhecer um pouco mais do universo das mulheres cantoras e compositoras. Foi indicado um link para acessar a pesquisa e um pedido para que após a pesquisa, se possível, enviasse três composições autorais indicando qual o tipo de composição ocorrido (letra, melodia ou ambos), se havia coautoria, além de um mp3 com as composições para um e-mail da pesquisadora. No final, 40 cantoras-compositoras adequaram-se à pesquisa.

A pesquisa teve como objetivo identificar de que forma as habilidades musicais das musicistas como o canto, a composição e a instrumentação se apresentam e se relacionam.

¹⁵ "Esta sigla, mais do que um gênero musical esteticamente definido, deve ser entendida como uma espécie de movimento sócio-cultural, produzindo novos cânones estéticos e culturais altamente valorizados pelo próprio mercado fonográfico até, ao menos, o começo da década de 1980, gerando um novo panteão de compositores, como Chico Buarque, Elis Regina, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Edu Lobo, entre outros" (NAPOLITANO, 2014, p.51)

¹⁶ Oi, eu sou a Denise Mello, cantora e compositora. Estou fazendo uma pesquisa sobre **cantoras compositoras**, residentes na cidade de São Paulo, para o Trabalho de Conclusão de Curso de Pós-Graduação *Canção Popular: criação, produção musical e performance* da FASM a ser concluído em Junho de 2017. Gostaria de convidá-la a participar desta pesquisa respondendo a um questionário. Caso aceite, **acesse o link abaixo e envie o termo de consentimento (em anexo)**, autorizando o uso das suas informações na pesquisa. Não se preocupe, sua identidade será preservada. O tempo médio para responder ao questionário é de 10 minutos. Sua contribuição será muito importante para sabermos um pouco mais a respeito do universo das mulheres cantoras e compositoras. Após a pesquisa, se possível, envie **três composições autorais de sua preferência com letra**, identificando o tipo de composição que ocorreu (letra, melodia ou letra e melodia), a coautoria (se houver) e com o **áudio**, em mp3, para o e-mail: denisemellovoz@gmail.com com o assunto: "Cantoras Compositoras-Nome".

¹⁷ <https://www.facebook.com/groups/452772338142509/?fref=ts>

¹⁸ <https://www.facebook.com/groups/1217833884997267/?fref=ts>

As perguntas da pesquisa buscaram analisar alguns itens dentro de alguns temas: perfil, cantora, compositora e instrumentista. Em perfil deu-se a identificação das cantoras-compositoras: nome e idade. No tema cantora, foi perguntado se a cantora-compositora tem CD gravado como intérprete; no tema compositora, o número de composições criadas e o tempo da prática composicional. Algumas questões foram colocadas em mais de um título como a auto-avaliação que a musicista faz em relação à sua habilidade (nos de cantora e compositora), incluindo uma valoração (Ótima, boa, regular, ruim ou péssima). Outro aspecto analisado é se a habilidade de compor é reconhecida pelas musicistas e se é compartilhada com o público, seja na forma de exposição em apresentações e/ou gravações musicais.

Um outro foco de análise da pesquisa referiu-se à identificação da temática das composições femininas¹⁹ e se havia padrões temáticos entre as cantoras analisadas, além da verificação dos formatos de composição: 1- letra e melodia em igual proporção, 2- somente letra, 3- somente melodia, 4- mais letra do que melodia ou 5- mais melodia do que letra. Outro aspecto é a identificação e relatos de algum tipo de discriminação de gênero em alguma das duas habilidades (como cantora e compositora) sofrida pelas musicistas.

No tema instrumentista, foi-lhe perguntado se praticava algum instrumento, sua identificação e se acompanhava-se em apresentações musicais com as dimensões: sim, sempre; não ou às vezes.

6- Resultados da Pesquisa

6.1 As respostas das cantoras-compositoras

Nesta seção serão apresentados as respostas (que serão identificadas em itálico, mas sem sua identidade) e os resultados de questões relacionadas à prática do canto, da composição e da instrumentalização das cantoras-compositoras.

Das 107 cantoras, 40 (37%) responderam que eram cantoras-compositoras e quiseram participar da pesquisa; 16 (15%) cantoras responderam prontamente que não eram compositoras, apenas intérpretes; 5 (4,7%) delas disseram ter poucas composições e não quiseram participar por não se considerarem compositoras; 9 (8,4%) delas colocaram-se como cantoras-compositoras, se interessaram em participar, mas acabaram não enviando a pesquisa no prazo; 37 (34,5%) cantoras não responderam ao contato. Das 40 cantoras-compositoras, 9 responderam apenas a pesquisa, as restantes mandaram também suas composições com letra e mp3. Das 31 cantoras-compositoras que mandaram suas

¹⁹ Foi perguntado às cantoras-compositoras se permitiam a divulgação de suas letras na pesquisa.

composições, 3 delas encaminharam canções em que participaram somente da melodia e 28 delas encaminharam canções que participaram da letra e em alguns casos também da melodia. Somente foram analisadas as canções com participação em letra.

Em relação à idade das entrevistadas, os dados apontam para uma concentração maior de cantoras-compositoras acima de 38 anos: 1 (2,5%) tinha entre 20 e 25 anos; 6 (15%) entre 26 e 31 anos; 8 (20%) entre 32 a 37 anos; 12 (30%) de 38 a 45 anos e 13 (32,5%) tinham mais de 45 anos. 62,5% delas têm acima de 38 anos.

30 cantoras-compositoras (75%) têm CD gravado como intérprete: 18 (45%) têm entre 1 e 2 CDs gravados; 9 (22,5%) delas têm de 3 a 6 CDs gravados e 1 (2,5%) delas tem 11 CDs gravados. Muitas identificaram seus CDs como autorais. Uma delas coloca: *O mercado fonográfico não está aberto a mulheres compositoras!*

Na auto-avaliação que fazem como cantora 38 delas (95%) têm uma avaliação positiva (entre boa e ótima). Em relação à composição, a avaliação positiva cai um pouco, 34 delas (85%), como demonstram os gráficos abaixo.

Em uma escala de 1 a 5, como você se auto-avalia como cantora (sendo 1-péssima, 2- ruim, 3- regular, 4- boa, 5-ótima)?

40 responses

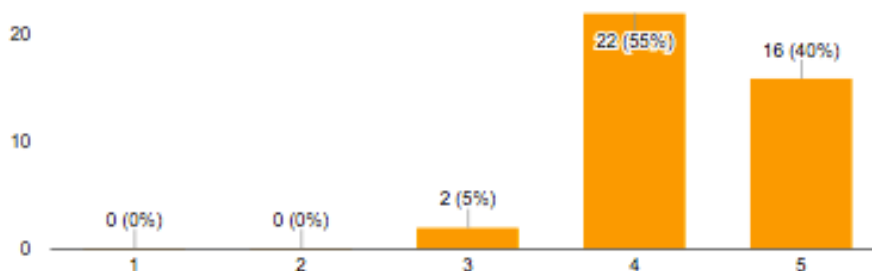


Figura 1: resultados da pesquisa sobre a auto-avaliação como cantora.

Em uma escala de 1 a 5, como você avalia suas composições (sendo 1- péssima, 2- ruim, 3- regular, 4- boa, 5-ótima)?

40 responses

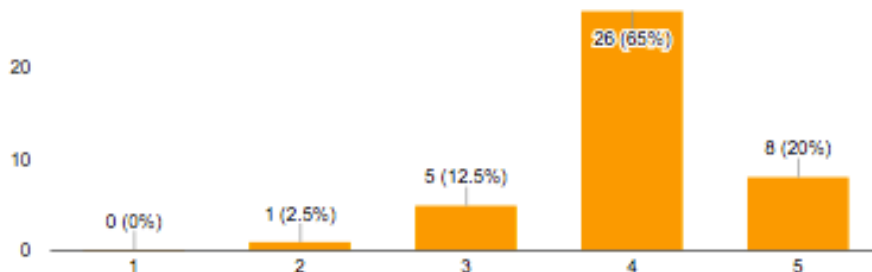


Figura 2: resultados da pesquisa sobre a auto-avaliação como compositora.

A maioria das cantoras-compositoras, 36 delas (90%), canta suas composições em suas apresentações musicais e 32 delas (80%) apresenta-se (ou pelo menos às vezes) como compositora a seu público. A maioria têm suas canções gravadas por elas mesmas, 27 delas (67,5%), porém apenas 17 (42,5%) têm canções gravadas por outros artistas.

Quanto à forma de compor, 17 (42,5%) das cantoras-compositoras compõem letra e melodia em igual proporção; 10 (25%) compõem mais melodia do que letra; 7 (17,5%) mais letra do que melodia, como mostra a figura abaixo.

Como você compõe?

40 responses

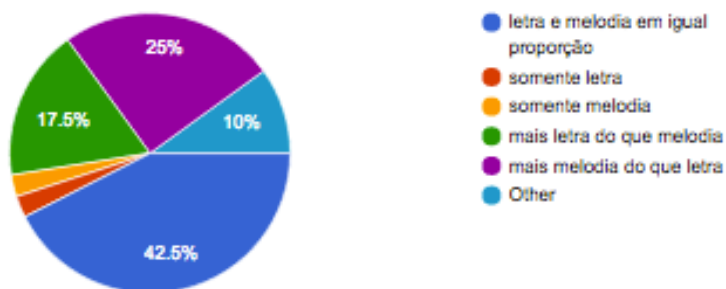


Figura 3: resultados da pesquisa sobre a forma de compor.

Há uma variação quanto ao número de composições, a maioria, 11 delas (27,5%) têm mais de 50 canções; 8 delas (20%) têm de 31 a 50 canções; 7 delas (17,5%) de 16 a 30

canções; 7 delas (17,5%) de 6 a 15 canções e 7 delas (17,5%) de 1 a 5 canções.

Aproximadamente quantas canções você compôs?

40 responses

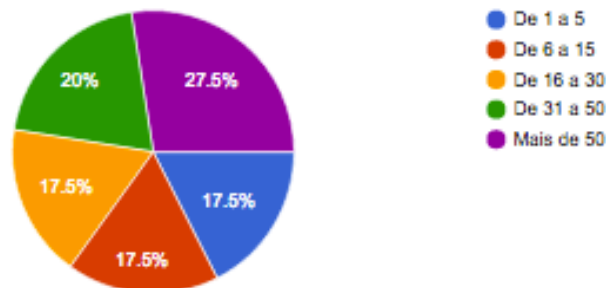


Figura 4: resultados da pesquisa sobre o número de cações compostas.

Há quanto tempo você compõe?

40 responses

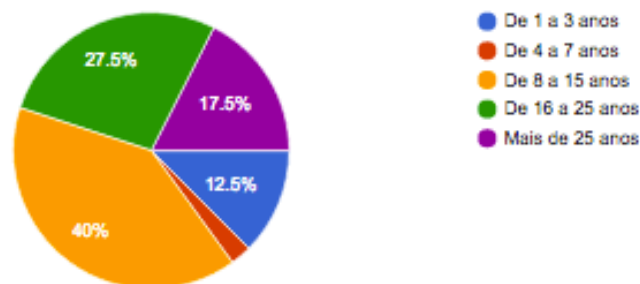


Figura 5: resultados da pesquisa sobre o tempo de composição.

Conforme a figura acima, 16 das cantoras-compositoras (40%) compõe num intervalo de 8 a 15 anos, seguido de 11 delas (27,5%) que compõe num intervalo de 16 a 25 anos. Na questão se há alguma composição que fale sobre gênero, 17 (42,5%) das cantoras-compositoras afirmaram terem composição com abordagem de questões de gênero.

35 (87,5%) das entrevistadas tocam pelo menos um instrumento, algumas apresentaram-se como multi-instrumentistas e colocaram ao lado do instrumento o grau de habilidade para com o instrumento (*bem/mal, básico/direito/arranjo*). Baseando-se nas respostas adquiridas pela pesquisa pode-se dizer que o instrumento característico da mulher mudou. Se antes era o piano, agora a grande maioria toca algum instrumento de corda: 33

(82,5%), com predomínio do violão: 24 (60%), embora o piano continue atuante como instrumento utilizado: 13 delas (32,5%). Instrumentos de percussão 13 (32,5%) aparece com destaque como recurso adicional, 4 (10%) tocam instrumento de sopro (flauta ou gaita). Há pouca variedade de instrumentos tocados pela mulher, mas o fato é que ela saiu de casa!! 23 (57,5%) delas acompanham-se sempre ou às vezes em apresentações musicais.

Quanto ao fato de sentir-se discriminada por ser cantora em seu meio artístico, 22 (55%) das cantoras-compositoras deram uma resposta afirmativa. Já em relação ao fato de se sentir discriminada por ser compositora em seu meio artístico, aqui houve uma inversão: apenas 13 (32,5%) das cantoras-compositoras deram uma resposta afirmativa.

Perguntadas sobre qual os principais temas da sua composição no caso de letras, o amor, responsável por grande parte da temática dos compositores, permanece forte também na temática das cantoras-compositoras: 18 (45%). Porém outros temas foram mencionados no cenário composicional feminino: 9 (22,5%) com questões subjetivas (o mundo interior, questões existenciais, autoconhecimento, sentimentos), 8 (20%) com questões sociais (incluindo 2 de cultura negra e 2 de temas regionais), 6 (15%) mencionaram relacionamentos em geral (amorosos, humanos, amizade); 6 (15%) a natureza ou temas ambientais, 5 (12,5%) o exterior (o mundo e a vida), 4 (10%) questões do feminino; 4 (10%) o cotidiano e a política; 2 (5%) o tempo e 4 (10%) disseram não ter tema definido.

A cantora-compositora está definitivamente no mercado levando (ou pelo menos às vezes) suas composições para suas apresentações musicais: 36 (90%), gravando em seu próprio CD: 27 (67,5%). No entanto, elas ainda não têm tanta penetração em relação a ser gravada por outro artista, apenas 17 (42,5%).

Os gêneros são variados e embora haja a queixa de que o samba ainda marginaliza e dificulta a entrada da mulher dentro dele, ele foi o gênero mais usado nas composições mencionado pelas cantoras-compositoras: 18 (45%), seguido da MPB com 14 (35%), 11 (27,5%) do xote e baião, 10 (25%) de pop ou balada, 7 (17,5%) de blues, 6 (15%) de bossa nova, 5 (12,5%) de jazz, 5 (12,5%) de rock, 4 (10%) de valsa, 4 (10%) de bolero, 2 (5%) de ijexá, 2 (5%) de maracatu, 2 (5%) de soul. Algumas cantoras-compositoras deram respostas que não foram consideradas gêneros musicais como: toadas, canções, cantigas, africano, batuque; outras mencionaram ritmos sem especificar o gênero: 3 ritmos latinos, 2 ritmos de cultura popular, 2 ritmos brasileiros e 2 de ritmos regionais.

Os motivos apresentados pelas entrevistadas para não se apresentar ao público como compositora foram: 1- por ter um número reduzido de canções, 2- por considerar-se

mais intérprete; 3- por não ter canção completa (com letra e melodia); 4- por não ter CD gravado; 5- por ter pouco tempo de composição; 6- por não compor com frequência.

A discriminação à mulher na música parece estar diminuindo, mas questões de gênero ainda estão presentes com o predomínio do machismo e o assédio sexual a muitas mulheres. As respostas tiveram histórias que apontavam como autor da discriminação músicos, técnicos, jornalistas e as próprias cantoras. Neste último caso, falou-se de que por vezes a própria cantora se esquece de que sua voz é um instrumento como qualquer outro. Os relatos giraram em torno da questão de se tratar a cantora como inferior. *O músico que me acompanhava naquela noite perguntou o tom da música, eu disse. Ele resolveu que ficaria mais confortável para ele tocar em outro tom e comentou sorrindo com o outro músico que cantora não manja nada e que eu nem iria perceber.* Os motivos para tratar as cantoras como inferiores foram: 1- de não reconhecer a voz como um instrumento musical, 2- quando a cantora não toca um instrumento, 3- associação a canário, *que não sabe nada de música*, 4- facilidade de cantar, *moleza*, comparada a outras habilidades musicais; 5- a cantora considerar-se *estrela, diva*. Houve relato de *machismo, sabotagem* do trabalho da cantora e *assédio sexual* às entrevistadas por parte de músicos e técnicos. *Sinto que o cantor, por si só, é menos respeitado no meio musical, especialmente na música popular, no meio erudito isto acontece bem menos. Claro que nós mulheres, nos deparamos, muito mais vezes, com desrespeito, desconfiança da nossa capacidade, assédio, manipulação etc.*

As cantoras-compositoras falaram de *resistência, pouca receptividade, preguiça* e até *negação* para os músicos ouvirem suas composições, mas ocorreram também relatos positivos em relação à experiência de mostrar a própria composição no meio musical. A roda de samba foi apontada como um meio difícil e com pouca abertura para a mulher compositora, com a justificativa de ser ainda de domínio masculino.

Uma questão mencionada em alguns relatos foi a dificuldade da mulher de ocupar a posição de produtora e/ou de diretora musical, ambas funções de comando. *O mundo artístico, em geral, vê com bons olhos cantoras, mas sempre duvidam um pouco de mulheres que compõem, tocam, gravam, mixam, produzem.* Houve relato do desconforto de músicos quando eles são conduzidos por uma mulher num trabalho musical. Mas por outro lado, houve relatos em que mulheres começam a experimentar esse lugar e a encontrar reações também positivas, experiências em que prevalece o diálogo e uma troca maiores entre a mulher produtora e os músicos (homens e mulheres) envolvidos.

6.2- As letras das cantoras-compositoras

Foi solicitado às cantoras-compositoras que enviassem até 3 canções escolhidas por elas. Será relatado aqui trechos de letras com o nome da composição e da autora da letra entre parênteses. As cantoras-compositoras enviaram de 1 a 3 canções. Foram analisadas 78 letras de 30 cantoras-compositoras, foram incluídas duas letras em que havia parceria feminina com a cantora-compositora pesquisada. As letras em que a parceria de letra havia sido com o sexo masculino não foram analisadas.

A temática que mais apareceu nas letras foi a do amor com 30 menções. Questões relativas à dor (solidão, rompimento, saudade) apareceram em 17 letras e questões relativas à subjetividade, 16. As críticas sociais apareceram em 10 letras com temas como o índio, o trabalho, inclusive o infantil, a migração (o urbano e o sertão), a pobreza e o progresso. Assuntos relacionados à vida e ao tempo ocorrem em 9 letras, questões relacionadas à mulher em 8, à natureza em 7 e sobre a música (canto e composição) em 6. Outros temas foram o universo infantil, comportamento, espiritualidade e sexualidade.

A natureza está presente nas letras como em *Se a brisa passa galhos balançam/ Cheias de graça/ As sombras dançam* (Sombras, Adriana Mello) e em *Vejo o céu chorando na montanha, meu amor, e a araucária* (Maromba, Rita Altério - parceria de Daisy Cordeiro). A natureza é frequente na descrição do amor como em *A onda que quebra na proa/ Quebra no peito de quem tem amor* (Maré Vazou, Thayana Barbosa).

A lua é personificada em *Você amiga lua como eu sempre na sua/ Você deve estar bem cheia* (Solidão da lua, Silvia Handroo) e em *Já viu a lua meu bem? (...) Ilumina cada canto da minha rua/ Refresca o coração* (Hoje a lua é minha, Nani Barbosa).

O amor é trazido de várias formas, na sua forma mais simples como em *Eu te amo porque gosto/ É meu coração que bate forte* (Eu te amo, Dadá Ciryno), contraditório como em *O amor é certo, seta, solta, sina, sem qualquer destino* (O amor é Novo-Menino, Luisa Toller), como uma encomenda como em *Beija-flor traz meu amor pra mim* (Beija-flor, Andrea Costalima), como o encontro da felicidade em *Felicidade existe! Tem cara, tem gosto e vibra* (Um gesto, Marilise Rossato), com promessas de eternidade como em *Com você eu quero o eterno/ Primavera, outono e inverno? E quando não for mais secreto/ Eu te prometo: todos verão.* (Mil Jasmins, Elisa Gatti).

Chama a atenção que embora o tema amoroso apareça com frequência, questões sobre a sexualidade e o desejo aparecem pouco, com exceção em *Meu corpo errante delira/ Com seus toques de pecado* (Delirar, Nancy Alves), em *Onde mora o desejo?/ Mora dentro da cabeça/ mesmo que a boca não fale* (O desejo, Socorro Lira), em *Vem a noite/ É o que pode ser/ O sorriso desperta o celeiro da luz do prazer* (Horizonte Certo, Luciane

Valle) e em *Não me venha com beijo xoxinho/ Que não se vê a hora de acabar / Venha assim com um bem molhadinho/ Pra gente querer logo se amar (Um beijo além-mar, Denise Mello)*. De acordo com Faour, a partir dos anos 60, "as canções sensuais, eróticas, pornográficas e o próprio enfoque do amor bem resolvido inundam a música brasileira" (FAOUR, 2016, p. 17). Talvez porque a conquista da liberdade da sexualidade da mulher tenha definitivamente chegado, aqui essa temática aparece pouco.

A dor é um tema presente, direta ou indiretamente falando, como em *Toda mágoa molha o olhar/E eu canto pra chorar (Odojá, Beth Amin)* e em *Cabos de aço a me içar/ a me estender / a me esgarçar/ com dor sem dor (...) oh, faça / que nem amputa nem mata /rasga de vez essa alma que não tenho mais como conter as suas asas (Faca, Ana Luisa)*.

Das 30 canções em que aparece a temática do amor, metade delas traz a dor do amor na interrupção da relação amorosa, como em *Não vale a pena esconder a dor/ Manter adormecido o que já passou (Flores no deserto, Cláudia Gomes)*, em *Quando a pessoa nociva sai da nossa vida / pode parecer que o mundo acabou /Fica aquele vazio / Que a gente nem via / Que era preenchido de dor (Detox, Anabel Andrés)* ou em *Dia claro não e eu me deito/ Sem o meu amor/ Amanheceu sem respeito/E pra mim não tem mais jeito/ Bastou (Bastou, Luana Gaudy)*.

Questões em relação à passagem do tempo são recorrentes como em "*Quem eu sou? Já não me guardo nesse tempo*" (*Onde estou?, Thayana Barbosa*), *Guardo o momento que agora já não há (Vida adentro, Carol Andrade)*, em *Encosta a cabeça, adormeça num sonho tranquilo de esperança/ Que somente o tempo te dará/ Com a vida uma aliança (Menino, Marilise Rossato)* e em *Roda o tempo, roda a saia/ Vem todo mundo brincar (Moça Faceira, Adriana Mello)*. A passagem do tempo e a dor do amor estão intimamente ligados aqui: *Esse nó na garganta/ Só o tempo desata (O nó de Ariadne, Luciane Valle)* ou em *Chore toda a sua mágoa, só um tempo, porém/ Que é pra regar a alegria de um novo que vem (Leve, Paula Souto)*.

Questões sociais como o êxodo rural, a vida urbana e o progresso aparecem respectivamente em *Eu vou partir, vou-me embora/ Eu vou deixar meu sertão/ Vida vazia aqui mora/ Sofrer não quero mais não (Menino dos olhos brilhantes, Carla Casarim)*, a crítica à vida urbana em *Aí não dá pra parar/ Tem que se multiplicar/ Descanso é preguiça/ Estão em busca/ De um melhor padrão de vida/ Mas vivem na correria/ Quem pode desfrutar? (Alegre Sertão, Carol Andrade)*, em *E assim a cidade que engole quem vem inocente pra nela vencer/ Foi se enchendo de frestas, quilombos, aldeias e festas/ E a cidade ganhou sertão (De São Paulo, Anabel Andrés)* e a crítica ao progresso em *Mas veio*

a humanidade/ com sua pata pesada/ com tanta impiedade/ pisou e não sobrou nada (Pata humana pata, Socorro Lima). Questões sociais relativas aos índios aparecem em: Brasil acordai para salvar teu filho/ Estão pondo fogo em teu berço/ Estão envenenando tuas águas? Foge índio, seringueiro/ Kayapó vai se afogar (Kararaô, Kátia Teixeira) e em Anhangabau, ibirapuera, caiubí/ na minha cidade tem índio também/ no coração das ruas/ nas fases, nas luas (...) em todo lugar começam a lembrar, que antes, dos nomes, das ruas (Coração de Sampa, Silvia Handroo).

A crítica à pobreza e ao trabalho infantil aparece em *Esse menino na rua/ brincando de esquecer a vida/ vende sua alma barato (Meio-fio, Ritamaria)*, bem como a questão da dor do negro escravo em *Voa, que essa nuvem anda a toa ao teu redor/ Tenta, reza um samba ou uma loa/ Que esse tempo cor de cinza há de acabar/ E as lágrimas que vem são pra limpar (Banzo, Ilka Cintra- parceria de Nenê Cintra).*

Outro tema presente é sobre a mulher. Aparece a crítica a um modo de ser dentro de uma fala masculina machista e conservadora como *Da costela do meu corpo/ fiz você por inteira/ Fiz de você escopo/ Pra desfrutar à minha maneira (O corpo que não te pertence, Ana Ferrini)* e em *Fecha as pernas/ Não se deite/ Seja discreta (Comporte-se, Ana Ferrini)*. Aqui encontra-se uma fala da mulher sobre o machismo: *Mulher, não tenha medo de ser/ Pra na hora de ser mulher/ Não ser só um rabo de saia (...) A delicadeza feroz/ Se inicia entre o ventre e a voz (Mulher, Jordana)* e com referência à cultura do estupro como em: *Quero ser mulher/ Mesmo que eu provoque/ Quero ser mulher/ Sem temer o decote (...) Quero ser mulher/ Sem temer a esquina, o bar, a casa, a estrada (Mulher sem Temer, Denise Mello)* e em *Menininha na gangorra/ Sozinha não brinca não (No Mundaréu, Ritamaria)*. A mulher que guarda força e luta é trazida em *Quando uma donzela sorri e se arma/ Mais afiada é a espada do amor, em Mulher de guerra, solar do bem-querer/ Das águas e a terra faz brotar (Canto Obá, Nani Barbosa)* e a que foi exilada em *Vida estragada assim/ Num ataque homens sem Deus! Homens de um homem civil (...) Não perceberam ainda/ a coragem que teve/ Essa linda mulher! (Destino de Maria, Anunciação Rosa)*. Uma homenagem à grande cantora Elza Soares é colocada em *Alma de menina, coração de guerreira/ Poderosa mulher/ Nas quebradas da vida/ Driblou a tristeza/ Paixão de Mané (Do planeta fome, Nenê Cintra).*

Questões subjetivas e comportamentais aparecem com frequência como em *Ela não sonhava/ Pois sabia que ia acordar (Desalmada, Carol Andrade)*, uma crítica a um modo de relacionar-se em *Invente afinidades comigo/ Finja que aceita o que digo/ Esconda sua sincera opinião (...) Assim não corre o risco de te jogar no meu porão/ Assim não corre o*

risco de encontrar a solidão (Não corra o risco, Denise Mello) e um pedido para uma forma de se relacionar em Não faz jogo comigo não/ me olha nos olhos, escuta bem o coração (...). Cada um tem sua prisão e a chave em sua mão/ Só é livre quem sabe criar escutar seu coração (De repente, Silvia Handroo). Nas questões comportamentais encontra-se ainda: O medo é só mais uma assombração que dá e passa (Curruíra, Beth Amin) e É tão delicado e um pouco complicado/ Isso de querer... Bem! (Delicado, Socorro Lira).

Há o paralelo da meta-canção com o amor em: *Veio uma luz e acendeu meu coração/ Como uma estrela radiante/ Com linhas e formas melódicas que traz harmonia a uma canção (Questão Prática, Sueli Vargas) e também com o desamor em Pra você o som do bolero se despedaçou/ que não faz mais sentido/ o gosto, o instinto/ canção de amor (Aroma, Jordana). A metalinguagem ocorre em Isso parece coisa de louco: já é agora e já já daqui a pouco (...) Essa ninguém pode me explicar:/ Bolacha água e sal, não tem gosto de mar (Não entendo, Elisa Gatti). O preconceito ao artista é colocado em Sempre que alguém lhe pergunta/ Se trabalha ou só faz arte (Toda a sorte do mundo, Paula Souto).*

7- O Discurso nas canções das Cantoras-Compositoras

De acordo com o cálculo de ocorrência de palavras obtido por meio do software IRAMUTEQ (em anexo 1)²⁰ as palavras que mais apareceram nas letras das compositoras-cantoras pesquisadas, agrupadas com palavras derivadas da mesma raiz e que incorporam o mesmo sentido denotativo da palavra foram: **querer** com 57 menções (32 quero, 8 querer, 6 queria, 2 quer, 2 querendo, 2 quiser e 2 querem)²¹, **amor** com 47 (44 amor e 3 amores), **ver** com 45 (19 vejo, 13 ver, 6 vê, 2 vi, 2 vira, 2 viu, 1 vistes), **coração** com 34 (33 coração e 1 corações), **vida** com 31 (30 vida e 1 vidas), **mundo** com 30 (27 mundo, 1 mundinho, 1 mundão, 1 mundarê. Chama a atenção que o verbo **querer**, em suas várias derivações, em especial com quero, tem maior ocorrência do que **amor**. Nas palavras que conotam o sentido da visão foram 88 menções nas letras (46 ver, 24 olhar e 18 olho). Outro aspecto que chama a atenção é que **mulher** teve 18 menções, **menino** 16, **homem** 13 e **menina** 10 e a ocorrência dos pronomes possessivos como: nos femininos, 45 de **minha**, 24 de **sua**, 19 com **tua** e 3 de nossa. No caso dos masculinos 0 de **meu**, 0 de **seu**, 0 de, (primeira pessoa e

²⁰ O IRAMUTEQ é um software licenciado por GNU GPL (v2) que permite fazer análises estatísticas sobre corpus textuais e sobre tabelas indivíduos/palavras. Ele ancora-se no software R (www.r-project.org) e na linguagem python (www.python.org). Os dados foram obtidos por intermédio de Vicente Sarubbi Jr.

²¹ Vale ressaltar que em alguns casos há repetição da mesma palavra numa mesma música, como em *Mulher sem Temer* em que a palavra **quero** aparece 7 vezes.

7 de **nosso**. Para quem teve como função o cuidado do outro (marido e dos filhos) como tarefa primeira, conforme vimos anteriormente, parece-me uma grande mudança de paradigma das mulheres cantoras-compositoras a presença maciça de pronomes femininos em detrimento aos masculinos. Pressuponho que as cantoras-compositoras estejam mais focadas ao que querem, ao que lhes pertence, enfim à sua própria vida. A palavra dor que foi tema tão presente na canção brasileira até a bossa nova, conforme vimos com Rodrigo Faour, aqui tem 21 ocorrências. A palavra **cantar** teve 18 menções.

A partir dos dados da árvore máxima de similitude por concorrência de palavras (anexo 2)²², além das palavras **querer, amor, ver, coração, vida** e **mundo** aparecerem em maior frequência nas letras das cantoras-compositoras pesquisadas, há uma ligação de ocorrência entre essas palavras: **ver** está ligado a **amor**, ligado a **coração** que está ligado à **vida** e **querer**, ligado a **mundo**.

A partir desses dados faço algumas suposições de interpretações acerca dessas ligações. Se pensarmos no coração como o lugar da afetividade²³ e dos sentimentos, é possível inferir que o **querer** (desejo) maior da vida de uma mulher é o **amor** ou que o **querer** de **vida** passa pelo **amor**. A palavra **ver** aparece ao lado de outras como ver luz, ver sombra, ver terra, ver mar, ver lugar, ver céu, ver homem, ver menina, ver mão (a maioria ligada à natureza) e outras mais abstratas como ver sonho, alegria, paz. Mas a maior de todas as ocorrências é entre **ver** e **amor**. Podemos supor que as cantoras-compositoras falam da capacidade de **ver** o **amor** e/ou que a maneira como elas **veem** se dá através de questões que passam pelo **amor** e pelo **coração**. Elas contam que **veem** o **amor** em todos esses lugares da natureza e em aspectos abstratos. Noto que o **ver** tem a conotação da visão como órgão de sentido, mas também outras mais subjetivas como perceber, constatar, descobrir, como nos exemplos: *Você chegou em minha frente e me fez ver que o amor pode ser real (Sua presença, Andrea Costalima)*, *Jamais me rendi ao teu sofrimento pena que*

²² Para auxílio na exploração de conteúdo das letras, foi utilizada a análise léxica (vocabulário). O processamento foi realizado no software IRAMUTEQ 0.7[®] que gerou a árvore máxima de similitude pela coocorrência de palavras. No grafo, que é a figura que expressa a árvore de palavras, cada uma das palavras possui a frequência representada pelo tamanho do halo que possui. Quanto maior o halo, maior a frequência da palavra. Nas arestas, os valores, bem como a sua espessura, expressam a importância das associações pelo número de vezes em que as palavras coocorreram, mostrando que estão associadas, próximas entre si, nos segmentos de texto das letras que foram processadas pelo software. As diferentes cores ressaltam classes de palavras, compondo estruturas léxicas que permitiram a análise das relações e a interpretação de sentidos. Como critério para a seleção de dados, foram considerados os substantivos, adjetivos, verbos e as palavras específicas relacionadas ao objeto de pesquisa (que são próprias do vocabulário pertencentes às músicas analisadas).

²³ No dicionário [Figurado] o significado do coração aparece como: caráter, índole; conjunto das faculdades emocionais; sede da afetividade: tem um bom coração. Ver em <https://www.dicio.com.br/coracao/>

não **vistes** o que fiz por ti (*O Corpo Que Não Te Pertence*, Ana Ferrini), *Pois só enxerga o velho que não vê que mais vale a zombaria dos andarilhos maltrapilhos sós* (*O Amor é Novo-menino*, Luísa Toller).

O verbo **querer** aparece com maior frequência ligado à **coração, força, cantar e mundo**. O **querer** está ligado ao **coração**, lugar de representação da afetividade. Pressuponho que o **querer** das cantoras-compositoras passa pela afetividade. Em relação ao **querer** ligado à **força**, penso na **força** do **querer** ou no **querer a força**. O mesmo se dá com **querer** e **mulher** que sugere uma conquista que tem idade precoce, quando lembramos o quanto o querer da mulher ficou subjugado pelo do homem em tempos atrás. O **querer** e o **cantar** juntos sugerem tanto o **querer cantar** como o ato de **cantar** marcado pelo **querer**, pelo desejo. Outra ocorrência grande é entre **querer** e **mundo**. Suponho que elas nos contam que querem o mundo. Se juntarmos todas essas palavras que aparecem ligadas em suas letras, podemos talvez inferir que elas **queiram** adquirir a **força** para conquistar o **mundo**, inclusive com o **canto**.

A palavra **vida** aparece com maior frequência ligada a **coração, a olhar, dia, sorriso, corpo**. Novamente aparece um verbo ligado ao órgão de sentido da visão: **olhar**. Elas nos contam que **olham** a **vida** com o **coração**. Os verbos **levar** e **deixar** (um ativo e outro passivo) estão ligados à **vida**. Presumo que elas relatam que **deixam** a **vida** ser **levada** pelo **coração**. O **amor** aparece também ligado a **olho, flor e amar**, bem como **novo, canto e beijar**. Novamente aparece um elemento da visão, o **olho**, o que me faz refletir sobre a presença constante dessas palavras. Pressuponho que as cantoras-compositoras falam de uma predominância deste sentido ligado ao **amor** e talvez à escolha amorosa. Enfim elas falam da capacidade de **ver** o **amor!!**

8- Questões de Gênero

Embora a pesquisa tenha trazido muitas compositoras-cantoras atuantes no mercado musical, que buscam se firmar nos vários âmbitos musicais como cantoras, compositoras, instrumentistas, arranjadoras, produtoras e diretoras; nota-se nos relatos trazidos por elas que, mesmo havendo mudanças positivas, elas ainda são discriminadas em seu meio musical e social. Porque isso ocorre até hoje? Margareth Rago aponta que "as diferenças de gênero, construídas social e culturalmente, marcaram profundamente a formação de nossa identidade ao longo do tempo assim como a definição dos espaços sociais femininos e masculinos" (RAGO, 2001, p. 62). Afim de compreender as questões de gênero envolvidas nas relações entre homens e mulheres na música, buscou-se em *Gênero: Uma categoria útil*

para análise histórica de Joan Scott algumas explicações. "O gênero oferece um meio de distinguir a prática sexual dos papéis atribuídos às mulheres e aos homens" (SCOTT, 1989, p. 7). Scott traz três abordagens nas análises de gênero utilizadas pelas feministas: 1- na Teoria do Patriarcado as relações de poder se dão pela impossibilidade do homem de não se reproduzir; 2- na Tradição Marxista as relações de poder ocorrem entre as classes: patrão-operário e 3- na Teoria Psicanalítica a ênfase recai sobre a formação da identidade de gênero. Há, porém, duas escolas: a Anglo-Americana que acredita que as relações de objeto se dão pela experiência concreta e a Francesa que se baseia nas leituras estruturalistas e pós-estruturalistas de Freud, especialmente Jacques Lacan. Aqui a linguagem tem o papel central na comunicação, interpretação e representação de gênero.

Scott define gênero como "um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos (...) é uma forma primeira de significar as relações de poder" (SCOTT, 1989, p.21). Para responder como o gênero funciona nas relações humanas, a autora traz quatro elementos relacionados entre si: 1- símbolos culturalmente disponíveis, exemplo: Eva e Maria, 2- conceitos normativos, que tomam a forma de uma oposição binária feminino/masculino, 3- noção de fixidade, que quer descobrir a natureza do debate e da repressão que leva à permanência de uma representação binária dos gêneros e 4- identidade subjetiva: como o poder é distribuído na construção do poder em si, nas relações humanas.

Para explicar o motivo no qual as mulheres foram tão depreciadas até início do século XX, Faour recorre a uma explicação dentro da teoria do Patriarcado. Enquanto os homens desconheciam o seu papel na procriação, atribuindo a responsabilidade à mulher, ela permaneceu valorizada. A mudança ocorreu com a descoberta de que a procriação dependia do homem "quando um deus masculino decretou que a mulher era inferior ao homem e que ela deveria servir a ele. (...) Foi estabelecido a partir dessa ruptura com as 'deusas-mães o culto ao falo" (FAOUR, 2006, p. 93). Para que pudesse controlar a fecundidade da mulher, foi-lhe infringida uma forte repressão sexual.

A mulher foi banida da nossa história, inclusive. Margareth Rago, ao ponderar sobre algumas correntes historiográficas, aponta que é "como se a História nos contasse apenas dos homens e de suas façanhas, era somente marginalmente que as narrativas históricas sugeriam a presença das mulheres, ou a existência de um universo feminino expressivo e empolgante (RAGO, 1995, p. 81). A reflexão sobre o lugar do feminino em nossa cultura e sobre a relação que se mantem com o diferente "nos ajuda a perceber como a sociedade reage ante a ideia de que as mulheres passem a se pensar com autonomia, como podendo figurar por conta própria na História, recusando-se a girar, como auxiliares ou sombras, em torno dos homens"

(RAGO, 2001, p. 59). Cada vez que marcamos e reforçamos a presença e importância da mulher na História, no caso aqui na História da música, tiramos a mulher da sombra e passamos a reconhecer seu "sol", seu papel ativo e marcante na nossa História.

Alice Ruiz coloca nesse trecho de artigo à revista Quem²⁴:

A história foi feita pelos homens. E escrita por eles. Aliás, tudo foi escrito, analisado, estudado pelos homens. Inclusive as mulheres. Quer dizer, tudo que se fala e sabe sobre a mulher foi dito pelos homens. Pelo menos até uns poucos anos atrás. Faz muito pouco tempo que as mulheres escrevem (RUIZ apud MURGEL, 2007, p. 1).

Ao recordar dos relatos de desvalorização das cantoras-compositoras, bem como da associação de elementos masculinos ou mesmo de um personagem masculino no caso da mulher se destacar na música como Joyce e Rosa Passos, cito depoimento de Margareth Rago sobre a necessidade de se explicitar e de combater essas atitudes:

Denunciar os mecanismos sutis de desqualificação e de humilhação social que operam em nossa cultura feminina. Justamente por serem sofisticados e imperceptíveis a um primeiro olhar, essas estratégias de aniquilamento ou de neutralização das conquistas sexuais e de destruição dos movimentos e das atitudes contestadoras da ordem masculina estabelecida devem ser contestadas e denunciadas a cada instante (RAGO, 2001, p. 60).

Nesse tipo de comparação, desqualifica-se o potencial feminino, tirando-lhe sua originalidade e autonomia, seu "saber-fazer", como diz Margareth, cobrindo a mulher com características masculinas, sem evidenciar suas qualidades artísticas próprias e autênticas (RAGO, 2001, p. 60). A mulher permanece Eva, costela de Adão. Trazendo as palavras de Carô Murgel: "Romper com a lógica identitária também no universo masculino das palavras se torna um ato subversivo" (MURGEL, 2008, p. 7). Para isso é preciso trazer o discurso feminino através de toda a sua produção artística, no caso aqui, devido às limitações de abordagem mais ampla, retratada apenas nas letras de suas canções e depoimentos. Trago citação de Carmélio R. Ferreira (2005, p.17) sobre a importância da propagação da canção:

O processo de repetição de uma mesma canção em que ocorre determinada representação, e ainda a ocorrência dessa representação em outras canções, levam a supor que elas têm alto poder de influência na percepção que se forma sobre os fenômenos representados, reforçando visões de mundo, confirmando sentimentos, através do processo de reconhecimento e legitimação de significados (RODRIGUES, 2011, p. 8).

9- Considerações Finais

A mulher tem hoje um papel ativo na sociedade. Como vimos, definitivamente saiu de casa, passou a ser reconhecida como cantora, compositora, instrumentista, mas guarda

²⁴ "No início dos anos 1980, Caetano Veloso deu uma entrevista à revista Nova, que recebeu como resposta um artigo de Alice Ruiz, publicado na revista Quem de Curitiba" (MURGEL, 2007, p. 1).

ranços de uma visão machista e patriarcal que ainda a discrimina. Sua canção está nos discos, nas apresentações musicais e algumas nos meios midiáticos. É preciso dar cada vez mais espaço e oportunidade para a ocorrência de canções feitas por mulheres, em especial das cantoras-compositoras. Fazer com que suas canções sejam divulgadas, que seu discurso se propague, que ela seja ouvida, lida, falada, escrita, narrada, etc para que possa ser cada vez mais representada, reconhecida e legitimada como parte do pensamento e visão de mundo do ser humano, composto inclusive de vários gêneros.

Retomo aqui o tema desse trabalho **CompoStar: a arte de compor e cantar**. Na compostagem, a partir dos elementos que estão ao seu redor, como estrume, folhas, papel e restos de comida, as composteiras transformam resíduos orgânicos em um produto rico e sustentável que pode ser usado como adubo. Tem-se com esse processo uma melhora do solo, o aproveitamento do lixo doméstico e a redução de pesticidas²⁵. A cantora-compositora **quer** levar ao mundo **amor**, produz, a partir de elementos encontrados ao seu redor: a natureza, o amor, o trabalho, as questões sociais, suas dores e alegrias, sua subjetividade e visão de mundo, um produto altamente significativo e qualificado para ser compartilhado. A **compoStar**, como chamarei as cantoras-compositoras da pesquisa, tem um **poder de voz duplo**: a voz da compositora, que guarda um conjunto de percepções e pensamentos, com a voz da cantora que interpreta a canção e o mundo com sua personalidade e peculiaridade características.

É preciso em primeiro lugar que a compoStar assuma essa capacidade criativa (muitas das pesquisadas não se reconhecem como tal). Há uma especificidade muito característica no ato de compor, seja ele através de letras, melodias ou ambos. Em segundo lugar, é preciso reconhecer a importância da voz da mulher ao lado da voz masculina que sempre ocupou soberana os espaços, em especial no âmbito musical. E em terceiro lugar, é importante que as canções, os discursos, os relatos e a história da mulher sejam trazidos, repetidos e difundidos por todos nós, para que finalmente nós, cantoras-compositoras, tenhamos o reconhecimento e a legitimação de todo esse poder de voz²⁶. Afinal, já brilhamos há muito tempo como estrelas, o mundo precisa conhecer cada vez mais nossas múltiplas habilidades, inclusive essa de adubar e transformar palavras em canção, afinal, somos CompoStar!!

Referências bibliográficas

²⁵ <http://www.ib.usp.br/coletaseletiva/saudecoletiva/compostagem.htm>

²⁶ Em breve, será criado pela autora um canal no facebook para que as compoStar, e tantas outras cantoras-compositoras, possam colocar suas canções, falar a respeito de suas impressões, para que muitos mais possam ouvi-las.

ANAZ, Sílvio A.L. *A erotização do imaginário do pop-rock brasileiro nas canções de Rita Lee*. Música Popular em Revista, Campinas, ano3, v.1, p.80-100, 2014.

ANDRADE, Valéria. *Chiquinha Gonzaga- Notas para um estudo sobre compositoras da música popular brasileira*. Periódicos, UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina), 1991.

CARVALHO, Dalila Vasconcellos de - *Renome, nome e silêncio de Pianistas - Compositoras*. Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder. Florianópolis, 2008.

FAOUR, Rodrigo. *História Sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. 2ª edição. Rio de Janeiro, Record, 2006.

MARQUES, Jorge - *As compositoras brasileiras dos anos 30/40* - Revista Gênero, Universidade Federal Fluminense, 2012.

MARQUES, Jorge. *Finas Flores: Mulheres Letristas na Canção Brasileira*. RJ: Oficina Raquel, 2015.

MARTINS, Ana Luiza. *Três Canções de Mulheres: Erotismo Feminino na MPB*. Signo, Universidade de Santa Cruz do Sul, v.37, n.62, p.261-278, 2012.

MENESES, Adélia Bezerra. *Figuras do Feminino na Canção de Chico Buarque*. Ateliê Editorial, Cotia, SP, 2 ed, 2001.

SILVEIRA, Joyce. *Fotografei você na minha rolleyflex*. Editora Multiletra, 1997.

SILVEIRA, Joyce. Por Pedro Alexandre Sanches em 30 de julho de 2013, disponível em <http://farofafa.cartacapital.com.br/2013/07/30/entrevista-joyce-moreno/>

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. *A Canção no Feminino: Brasil, século XX*. Labrys, v.18, p.1-33, 2010.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. *A musa despedaçada: representações do feminino nas canções brasileiras contemporâneas*. Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder. Florianópolis, 2008.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. *Entre Capitus, Gabrielas, Tigresas e Carolinas: o olhar feminino na canção popular brasileira contemporânea*. Labrys. Estudos Femininos, 2007.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. *Mulheres Compositoras no Brasil dos Séculos XIX e XX*. Revista Centro de Pesquisa e Formação. N.3. Unicamp, Novembro 2016.

NAPOLITANO, M. *A formação da Música Popular Brasileira (MPB) e sua trajetória histórica (1965-1982)*. Humanis del Sur. Ano 9, N16, Enero-Junio, 2014.

NAPOLITANO, M. *Repensando - Conceito de Música Popular*. PUC-Rio. Cap.03, 2001.

NAPOLITANO, M. e Wasserman, M.C. - *A busca das origens e do autêntico na música brasileira*. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. Revista Brasileira de História. São Paulo, v.20, n39, p.167-189, 2000.

OLIVEIRA, Nathalia Isis dos Santos - *Construção de Sentidos e Identidade Feminina: A Metáfora na MPB*. Trabalho de conclusão de curso para o título de Licenciatura em Letras pelo Centro de Educação da Universidade Estadual da Paraíba. Orientação: Prof. DR Linduarte Pereira Rodrigues. PB, 2016.

PARANHOS, Adalberto - *Além das Amélias: Música Popular e Relações de Gênero sob o "Estado Novo"*. Versão ampliada de trabalho apresentado no VII Congresso da IASPM-AL, realizado na Casa de las Américas, em La Habana, Cuba, em junho de 2006.

PARANHOS, Adalberto - *Políticas do corpo & Música Popular: Mulher e Sexualidade no Brasil*. Anais eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP, Santos, 2014.

PRADO, Bruna. *As cantoras e os Músicos*. Em <https://www.cantodobrasil.com.br/single-post/2017/03/02/As-cantoras-e-os-m%C3%BAasicos-rela%C3%A7%C3%B5es-de-g%C3%AAnero-e-poder-na-MPB>, 2017.

RAGO, Margareth. *As Mulheres na Historiografia Brasileira*. In: Silva, Zélia Lopes da (org.). *Cultura histórica em debate*. São Paulo: UNESP, 1995

RAGO, Margareth. *Feminizar é preciso: por uma cultura filógina*. *São Paulo em Perspectiva*, 15(3), 2001.

RODRIGUES, Renata Emily Fonseca Rodrigues - *Mulher: Um Produto Transfigurado e Renovado na MPB*. Prêmio de Artigos Acadêmicos. Graduanda do curso de Pedagogia da Universidade Federal Fluminense - Angra dos Reis, 2011.

SCOTT, Joan. *Gênero: Uma categoria útil para análise histórica*. Tradução: Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Texto original: Joan Scott - *Gender: a useful category of historical analyses*. *Gender and the politics of history*. New York, Columbia University Press, 1989.

Anexo 1: Ocorrência de palavras por ordem de aparecimento (foram consideradas apenas substantivos, adjetivos e verbos (até 7 ocorrências))

Palavras	Número de Ocorrências	Classe gramatical
querer	64	verbo
amor	47	substantivo
ver	46	verbo
vir	35	verbo
coração	34	substantivo
vida	31	substantivo
mundo	30	substantivo
coisa	27	substantivo
olhar	24	verbo
terra	23	substantivo
levar	22	verbo
dor	21	substantivo
passar	21	verbo
dia, mar	19	substantivo
cantar, deixar	18	verbo
mulher, olho	18	substantivo
corpo, céu	17	substantivo
flor, gente, menino	16	substantivo
chão	15	substantivo
entender	14	verbo
lugar, samba	14	substantivo
amar, cair, chegar	13	verbo
homem, lua	13	substantivo
mão, beijo	13	substantivo
dar, perder	13	verbo
luz	12	substantivo
alegria, canto	11	substantivo
desejo, paz, sorte	11	substantivo
leve	11	adjetivo
alma, força, jeito	10	substantivo
ficar, sentir, voar	10	verbo
menina, solidão	10	substantivo
novo, outro	10	adjetivo
beijar, correr, encontrar	9	verbo

gosto, momento, palavra	9	substantivo
sorriso, vento, voz	9	substantivo
acabar, brincar, ouvir	8	verbo
caminho, canção, rua	8	substantivo
seco	8	adjetivo
sombra	8	substantivo
sonhar, trazer, voltar	8	verbo
ar, boca,	7	substantivo
chorar, dançar, esquecer	7	verbo
chuva, cidade, condição	7	substantivo
dança, destino, eterno	7	substantivo
fossar, imaginar, mudar	7	verbo
jogo, lindo	7	substantivo
pegar	7	verbo

Ocorrência de pronomes possessivos

Pronomes Possessivos	Número de Ocorrências	Classe Gramatical
minha	45	prim pess femin sing
sua	24	terc pess femin sing
tua	19	seg pess femin sing
meu, teu, seu	0	1, 2 e 3 pess masc sing
nossa	3	prim pess femin plural
nosso	7	prim pess masc plural

Anexo 2: Árvore máxima de similitude por ocorrência de palavras

